

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS
SEMINARIO DE HERMENÉUTICA

COORDINADOR
Juan Nadal Palazón

PERSONAL ACADÉMICO ADSCRITO
AL SEMINARIO DE HERMENÉUTICA

Mauricio Beuchot
Tatiana Bubnova
Raúl Buendía Chavarría
Manuel Lavaniegos
Ricardo Martínez Lacy
Consuelo Méndez Tamargo
Shekoufeh Mohammadi Shirmahaleh
Rafael Mondragón
Juan Nadal Palazón
Silvana Rabinovich
Alberto Vital
Verónica Volkow

SERVICIO SOCIAL
Jair Rafael Solórzano Urrutia

Las imágenes que ilustran las secciones de este número son
obra artística de CHONON BENSHO

- PRESENTACIÓN DOSSIER: Chonon Bensho. Fotografía de Adrián Portugal, cortesía del Shipibo-Conibo Center, New York
- ARTÍCULOS: *Tita: Madre*. Óleo sobre lienzo (67 cm × 54 cm), 2019
- DIVERSA: *Samatai jonin nama: Sueño del dietador*. Óleo sobre lienzo (90 cm × 150 cm), 2018
- RESEÑAS: *Ani sheati*. Óleo sobre lienzo (120 cm × 90 cm), 2021.

Nuestro agradecimiento a: Matteo Norzi, director ejecutivo de The Shipibo Conibo Center, N. Y.

IMAGEN DE LA PORTADA
Malintzin/Matlalcueye (Tlaxcala). Laura Miranda. Fotografía, 2022

DIRECCIÓN LEGAL: Seminario de Hermenéutica, Instituto de Investigaciones Filológicas,
Circuito Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México

CORREO ELECTRÓNICO: interpretatio@unam.mx

VERSIÓN ELECTRÓNICA: <https://revistas-filologicas.unam.mx/interpretatio>

DOI del número: doi.org/10.19130/irh.2023.1



Este trabajo está amparado por
una licencia Creative Commons
Atribución-No Comercial, 4.0

 INTERPRETATIO
Revista de Hermenéutica

Publicación semestral
Seminario de Hermenéutica
Instituto de Investigaciones Filológicas

Volumen 8 | Número 1
marzo 2023-agosto 2023



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

Interpretatio Revista de Hermenéutica
vol. 8, núm. 1 (marzo 2023-agosto 2023)

Publicación semestral del Seminario de Hermenéutica

Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo del Título: 04-2016-050311331400-102

DIRECTOR: Rafael Mondragón Velázquez

CONSEJO EDITORIAL

Sixto Castro
Universidad de Valladolid, España

Patrick Charaudeau
Universidad de París XIII, Francia

Jesús Conill
Universidad de Valencia, España

Jordi Cortadella Morral
Universidad Autónoma de Barcelona, España

Rafael Cúnsolo
Universidad del Norte/Santo Tomás de Aquino, Argentina

Touraj Daryaee
Universidad de California, Estados Unidos de América

Maurizio Ferraris
Universidad de Turín, Italia

Carlos Emilio Gende
Universidad del Comahue, Neuquén, Argentina

Jean Grondin
Universidad de Montreal, Canadá

Margarita Mateo Palmer
Universidad de las Artes, Cuba

Rubén Ortiz
Instituto Nacional de Bellas Artes, México

Andrés Ortiz-Osés
Universidad de Deusto, España

Jorge Armando Reyes Escobar
Universidad Nacional Autónoma de México, México

Stefano Santasilvia
Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México

Blanca Solares
Universidad Nacional Autónoma de México, México

Ambrosio Velasco
Universidad Nacional Autónoma de México, México

DIRECTOR FUNDADOR: Mauricio Beuchot

EDITORA: Consuelo Méndez Tamargo

SECRETARIO DE REDACCIÓN: Raúl Buendía Chavarría

CUIDADO EDITORIAL DEL VOLUMEN: Maribel Madero Kondrat

DISEÑO DE INTERIORES Y MAQUETACIÓN: Guadalupe Martínez Gil

LOGOTIPO: Elsa R. Brondo e Itzel Nájera L. | DISEÑO DE LA PORTADA: Elsa R. Brondo

Interpretatio Revista de Hermenéutica, vol. 8, núm. 1 (marzo 2023-agosto 2023), es una publicación semestral editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Avenida Universidad 3000, Ciudad Universitaria, alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México, en el Seminario de Hermenéutica del Instituto de Investigaciones Filológicas, Circuito Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México, teléfono 55 56 22 72 50, ext. 49181, URL: <<https://revistas-filologicas.unam.mx/interpretatio>>. Correo electrónico: interpretatio@unam.mx. Editora responsable: Consuelo Méndez Tamargo. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo del Título: 04-2016-050311331400-102. Certificado de Licitud de Título y Contenido: 17190. ISSN: 2683-1406. Impresa en los talleres de Litográfica Ingramex, S. A. de C. V., ubicados en Centeno 162-1, col. Granjas Esmeralda, alcaldía Iztapalapa, C.P. 09810, Ciudad de México, el 31 de marzo de 2023, con un tiraje de 100 ejemplares; tipo de impresión: digital, en papel Cultural de 90 g para los interiores y papel Couché de 300 g para los forros. El contenido de los textos es responsabilidad de los autores y no refleja forzosamente el punto de vista de los dictaminadores o de los miembros del consejo editorial. Se autoriza la reproducción de la revista (no así de las imágenes) con la condición de citar la fuente exacta y de respetar los derechos de autor.

Distribuida por el Instituto de Investigaciones Filológicas, Circuito Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, Zona Cultural, alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México.

D. R. © 2023, UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS, Circuito Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, C. P. 04510, Ciudad de México. www.iifilologicas.unam.mx / Teléfonos: 55 5622 7347, 55 5622 7349

ISSN: 2683-1406

Impreso y hecho en México

INTERPRETATIO

Revista de Hermenéutica

Índice

Dossier: Metsa Nete: sueños, visiones y cantos de Chonon Bensho **Metsa Nete: Chonon Bensho's Dreams, Visions and Songs**

Presentación del *dossier* | Dossier Presentation

PEDRO FAVARON y ANGELA LAURA PARGA-LEÓN 9

CHONON BENSHO

La buena palabra de una mujer indígena | Indigenous Woman's Good Word 11

Artículos | Articles

PEDRO FAVARON y JOSÉ AGUSTÍN HAYA DE LA TORRE

La poética del territorio de Chonon Bensho | Chonon Bensho's Poetics of Territory || *Poemas de Chonon Bensho* | Chonon Bensho's Poems 21

ANGELA LAURA PARGA-LEÓN

Versos cantados: imaginarios bordados en la obra de Chonon Bensho | Sung Verses: Embroidered Imaginaries in the Art of Chonon Bensho || *Bordados de Chonon Bensho* | Embroidery by Chonon Bensho. Textos de Pedro Favaron | Texts by Pedro Favaron 59



Diversa | Diverse

ADRIANA MENASSÉ

Mundo, milagro y ley en *La bicicleta de Sumji* de Amós Oz | Fate, Miracle and Law in Amos Oz's *Soumchi* 93

ALFREDO LOERA RAMÍREZ

Redoble por Rancas: el mito desesperado como mimesis heterogénea | *Redoble por Rancas*: The Desperate Myth as Heterogeneous Mimesis ... 107

Reseñas | Reviews

LUIS GARAGALZA

Blanca Solares (editora). *Imaginarios de la naturaleza. Hermenéutica simbólica y crisis ecológica*. Cuadernos de Hermenéutica. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2021 129

TATIANA AGUILAR-ÁLVAREZ BAY

Mariana Iglesias Arellano. *El amor y la transformación en Poeta* en Nueva York. Granada, Universidad de Granada, 2021 131

Normas editoriales de *Interpretatio* 135

***Interpretatio* Editorial Guidelines** 143

 *Dossier:*

*Metsa Nete: sueños, visiones
y cantos de Chonon Bensho*



Presentación del *dossier*: *Metsa Nete*: sueños, visiones y cantos de Chonon Bensho

“*METSA NETE*: sueños, visiones y cantos de Chonon Bensho” propone pensar el sentido estético y cultural de la obra de la artista shipibo konibo Chonon Bensho en el contexto del arte contemporáneo amerindio, destacando un conjunto de obras poéticas y visuales producidas por la artista, para el análisis y comprensión del diálogo entre palabra e imagen, documentado en tres apartados de este.

La primera parte testimonia desde la voz, filosofía y pensamiento afectivo de la propia Chonon Bensho, su tipo de sensibilidad creadora y ancestral respecto de los propios procesos de producción artística. La segunda prosigue con una propuesta de comprensión profunda de la interacción entre poéticas indígenas emergentes, colonialidad del saber y nuevas lecturas hermenéuticas situadas tanto geográfica como culturalmente. La tercera fase ve esa interacción en la forma peculiar de representación visual que la imaginación creadora de la artista expone, distinguiendo sus aportaciones conceptuales y técnicas al arte actual.

El desafío central de este *dossier*, desde una mirada transcultural, es la acogida del valor de la diferencia, y el uso de esta para dialogar con otras racionalidades y sus epistemologías, interpretando las posibilidades expresivas del lenguaje poético, sus signos y formas visuales en el marco de la fuerza y textura verbo-icónica¹ amerindia. Nos interesa reconocer las reelaboraciones conceptuales que provocan las irrupciones, en las escenas artísticas de las urbes contemporáneas y en el campo académico, de las nuevas manifestaciones de un arte indígena que, al mismo tiempo, dialogan con los proyectos estéticos de la modernidad como también con sus propios saberes ancestrales y con las herencias estéticas de los sabios abuelos. Se trata de manifestaciones artísticas vibrantes y de una cautivante vitalidad, que aportan desde su diferencia una voz imprescindible de ser atendida por entornos culturales poseídos, las más de las veces, por una creciente apatía, por un exceso teórico y una carencia de sentido vital.

La importancia de una meditación transcultural no radica solamente en que nos otorga un acercamiento más detenido a aquellas voces, prácticas y pensamientos que, desde la hondura de nuestro continente, fecundan una esencial mirada del entramado cósmico; sino que también permite una serie de diálogos

¹ Cf. Jean Jacques Wunenburger. *Antropología del Imaginario* (Buenos Aires: Del Sol, 2008), 21-28.



valiosos entre la realidad consustancial a la vida cotidiana y aquellos aspectos comprendidos como simbólicos y/o sagrados que, sin embargo, son fundamentales para dar cuenta de la condición humana y de nuestro lugar en un cosmos, desde una perspectiva renovada que permite sentir a la Madre Tierra y al resto del universo como una totalidad respiratoria y consciente. Dichos diálogos nos favorecen, mediante la exploración de los diferentes despliegues que la sensibilidad poética de una artista indígena ejerce en la percepción de ciertos fenómenos, permitiéndonos ensanchar nuestras reflexiones y vinculándonos con una fuente de vida que, como enseñan los sabios amerindios, no se circunscribe a lo humano, sino que es común a todo lo existente.

Seguir los cauces estéticos y meditativos que Chonon Bensho propone, leer sus poemas y propuestas visuales sin imponerles un aparato interpretativo eurocéntrico, sino respondiendo a los meandros de sus ensoñaciones y desplazamientos visionarios, de sus afectos y elevaciones, contribuye a concebir, mediante un progresivo rigor intelectual, una estética amerindia que aquilate el peso epistemológico de la modernidad y decante una hegemónica historia del arte que no solo ha excluido lo indígena y lo popular, sino a aquellas sociedades sometidas a las violencias de la colonialidad del poder y del saber.

Para lograr un tratamiento revelador y coherente de esta interlocución, nos restringimos deliberadamente a una sola artista y a sus más recientes obras líricas y plásticas, no solo para centrar la exposición respecto de ciertos elementos fundamentales, sino también porque ese conjunto de poemas y bordados se distinguen precisamente por vincular y enriquecer la representación de la vida y del cosmos mediante imágenes visuales y lingüísticas que, dadas sus diferencias de fuente y registro, fortalecen de manera complementaria los componentes creativos y normativos de la ecopoética indígena del continente.

Pedro Favaron y Angela Laura Parga-León
Editores del *dossier*

La buena palabra de una mujer indígena

Indigenous Woman's Good Word

Chonon Bensho

Clínica de Medicina Tradicional

y Centro de Estudios Ancestrales Nishi Nete

chononbensho@gmail.com

ORCID: 0000-0001-8935-3846

Mi nombre en shipibo-konibo, que es mi lengua materna, es Chonon Bensho, y significa 'golondrina de los campos medicinales'. Soy una legítima heredera del saber de mis ancestros. Yo he podido formarme un poco en los conocimientos académicos de la modernidad y me gradué de la Escuela Superior de Arte de Yarinacocha, en la Amazonía peruana; esto me ha permitido asimilar las técnicas del arte occidental y de la investigación académica. Sin embargo, nunca he dejado la herencia de mis antepasados. Mis abuelos se han dedicado a la medicina ancestral desde tiempos muy antiguos. Su conocimiento era vasto y profundo. Los médicos y sabios reciben en shipibo los nombres de *Meraya* o de *Onanya*. Mi abuelo materno, Ranin Bima, fue un gran médico tradicional; y también lo fueron sus ancestros, y algunos de los abuelos de mi padre. Gracias a sus enseñanzas y herencias, he caminado las sendas sagradas de los antiguos sabios para vincularme con los mundos espirituales y recibir una luz que ilumine mi alma y mi vida. Nuestros mayores nos han transmitido su sabiduría; y en mis sueños he conversado con los Dueños espirituales de la medicina, con los seres luminosos Chaikonibo y con los sabios Inka. Ellos me han brindado sus enseñanzas con compasión y generosidad. Cuando una mujer shipiba conoce las costumbres de sus abuelas y las sigue practicando, cuando conoce las distintas plantas medicinales y con sus pies descalzos pisa la tierra que caminaron sus padres, no es una persona perdida en el mundo, sin identidad, sin destino. No es como un fantasma *mahua yoshin*, sin relaciones ni afectos. Es una persona que sabe de dónde viene e intuye a dónde va. En sus sueños puede conversar con sus antepasados y recibir consejos para vivir de manera correcta, para ser una buena esposa, una buena madre, una mujer que se realiza en forma plena en el ámbito de lo feme-



nino; puede aunarse con su esposo en equilibrio, para vivir de manera legítima y promover el bienestar de su familia. Hay que saber vivir con sabiduría a pesar de la confusión y de la intranquilidad de este siglo.

Mi mamá me trajo al mundo en nuestra casa, en la comunidad nativa Santa Clara de Yarinacocha, en la Amazonía peruana. Ella dio a luz a todos sus hijos sin ninguna asistencia médica, sin necesidad de ir a la posta. Las mujeres antiguas eran mucho más fuertes de lo que somos nosotras, porque desde chicas usaban las plantas, porque trabajaban desde muy jóvenes en la huerta, porque su alimentación venía exclusivamente del bosque y de lo que ellas mismas sembraban. Al día siguiente de parir, retomaban sus trabajos cotidianos. Ellas se levantaban todos los días antes de que saliera el sol, afilaban el machete y cultivaban la tierra, cocinaban, limpiaban, se ocupaban de sus hijos, modelaban la cerámica, preparaban masato y chicha, y tejían. Todo lo hacían con buen ánimo. Y como vivían aunadas con el bosque, conversando con las plantas y con los ríos, navegando en sus canoas y atentas a los cantos de las aves, sus pensamientos eran hermosos. Ellas también cantaban, como los pájaros de los bosques, y las finas voces de sus cantos conmovían a sus esposos y a sus hijos. Con su ternura vencían cualquier hostilidad. Las mujeres de la familia se juntaban en las tardes para bordar la ropa, para decorar su cerámica, para hacer arte y envolverse con la belleza de sus diseños geométricos kene; y asimismo hacemos nosotras con mis hermanas y cuñadas. Cuando trabajamos juntas, las mujeres conversamos, nos vamos contando las novedades de la comunidad, de la familia, de nuestros hijos, reímos y hablamos acerca del futuro. Y también recordamos a nuestras abuelas, lo que ellas nos decían, lo que nos enseñaron de niñas, sus costumbres y su sabiduría. Cuando yo pinto o cuando bordo, muchas veces me dan ganas de cantar; y es entonces que surgen mis poemas, en los que imagino la vida de mis ancestros y la belleza de cada respiro.

Cuando nacemos, nuestras madres entierran la placenta en la chacra y ponen el cordón umbilical en el techo de la casa. Eso se hace para crear un vínculo profundo entre nosotras y el territorio. Por eso, cuando crecemos y salimos de la comunidad, cuando viajamos o nos vamos a la ciudad, siempre pensamos en nuestra familia y en la huerta, y necesitamos volver. La mujer indígena legítima, que piensa de forma adecuada, nunca quiere alejarse por mucho tiempo de su comunidad. E incluso cuando estamos lejos, nuestra alma viaja en sueños a nuestro territorio, nos aunamos con las plantas, visitamos a nuestros parientes. Las mujeres preservamos la cultura, las costumbres de los antiguos, las vestimentas antiguas, los diseños geométricos y la lengua. Nosotras tenemos que en-

señar a nuestros hijos las enseñanzas de nuestros antepasados y la sabiduría de las plantas medicinales. La vida de los pueblos indígenas es inseparable de los árboles, de los ríos, de las lagunas, del canto de las aves. Si nosotros nos alejamos de la tierra, si no conversamos con los árboles, con los ríos y con los ancestros en nuestros sueños, nuestra fuerza espiritual decae y nuestro pensamiento se debilita. En cambio, si practicamos las enseñanzas de los antiguos, nuestro pensamiento se hace fuerte, *koshi shina*; nuestro pensamiento se engrandece, *ani shina*. Cuando bebemos del manantial aéreo y vegetal de los antiguos *Meraya*, nos volvemos personas humanas legítimas: sabemos conversar con todos los seres vivos, sabemos respetar la vida de los árboles y de los animales, y coexistimos en armonía con todo lo existente.

Nuestras madres nos enseñaron sobre las plantas medicinales y nosotras vamos a enseñar esta sabiduría a nuestras hijas. Hay plantas especiales que se dan a las niñas para que aprendan los diseños geométricos *kene*, que son el corazón estético de nuestra cultura y de nuestra espiritualidad. Algunas veces se ponen gotas del jugo de las hojas o de las raíces en los ojos y otras se lavan las manos con las plantas. Quienes conocen y usan estas plantas desde niñas, al crecer serán mujeres con mucha habilidad artística y personas de grandes pensamientos. Estas plantas medicinales nos hacen soñar con nuestros antepasados. Y en los sueños vemos a las mujeres antiguas y ellas nos muestran sus diseños. Los sueños nos permiten obtener grandes conocimientos. Algunas veces soñamos con diseños antiguos, que eran más alargados que los que hacemos ahora, y otras, con diseños nuevos, que nunca hemos visto. Los diseños *kene* han nacido de un profundo diálogo con la naturaleza y del ánimo contemplativo de nuestros antepasados. Los diseños se inspiran en las arterias de las hojas, en los cuerpos de las boas, en las formas de los huesos de los peces o de los animales de caza, en la figura del cuerpo humano, en los cauces de los ríos, en los árboles y en las plantas medicinales. Los diseños *kene* eran la “escritura” de nuestros antepasados. Quien sabe interpretarlos puede leer en ellos la sabiduría y el pensamiento meditativo de los antiguos.

Los diseños no son estáticos y repetitivos, sino que van cambiando en el tiempo. Las mujeres y hombres de mi familia han sido, y siguen siendo, artistas y artesanos, conocedores de las plantas y del territorio, médicos y sabios. En mi familia hay grandes maestras del diseño y del bordado, como mi hermana Panshin Same; mis abuelas eran expertas ceramistas y tejedoras. Yo entiendo que el arte indígena contemporáneo asimila algunas técnicas del arte occidental, pero no pierde su diferencia y su particular sensibilidad bajo la hegemonía del mercado.

A diferencia del arte y del pensamiento moderno, que establece una separación tajante entre la cultura y la naturaleza, el arte indígena dialoga con los territorios y expresa la voz de todos los seres vivos. Mis ancestros sabían que los seres humanos participamos de la red sagrada de la existencia; y que todos los seres, desde las aves hasta los animales de cuatro patas del monte, desde los ríos hasta el sol, están vivos, tienen pensamiento, tienen afecto y participan del lenguaje. Los seres vivos venimos de una fuente común, estamos emparentados y debemos respetar nuestro espacio, la vida de cada quien y no abusar de los demás. Mi arte trata de expresar esta unidad con la naturaleza y con los mundos espirituales; y también una ética ecológica que busca el equilibrio con los demás. Mis abuelas me enseñaron que las mujeres artistas debemos participar de la creación de la vida generando más belleza, trayendo la belleza esplendorosa del mundo espiritual a nuestro mundo. Los diseños kene, que ellas habían heredado de sus madres, estaban inspirados en la naturaleza y en los espíritus; y con esos diseños embellecían sus ropas, sus casas, sus herramientas, para que todo lo que miraran fuera bello. La geometría rítmica del kene busca siempre generar una simetría dinámica, un equilibrio, una complementación y un orden, en el que cada elemento ocupe el lugar que le corresponde. Mi arte y mi poesía, al igual que los cantos de los médicos tradicionales, está consagrado a la belleza y a expresar el resplandor de los mundos espirituales, para compartir con la humanidad un poco de claridad, de sosiego, de silencio y de amor por la tierra en esta época de miedo, violencia y confusión.

Como mujer shipiba, yo practico el bordado de los diseños kene. El kene me permite expresar mi sensibilidad artística y la profundidad filosófica y afectiva de mi pensamiento. Aunque son muchos los mestizos y los extranjeros que aprecian la belleza de nuestros diseños, pocos llegan a entender los profundos significados, afectivos y espirituales, que tienen para nosotros. Para una mujer shipiba el diseño es indesligable del afecto materno, del cariño de sus tías, del buen pensamiento de sus abuelas, de las tardes compartidas en familia, de los cuidados brindados en los primeros años, de las risas y de los consejos recibidos. No puedo hablar del kene desde el lenguaje frío y distante que exigen las academias modernas: para mí, el diseño es cariño, y en él se entrelaza la sabiduría de mi madre con la compasión de su mirada; siento su respiración y el latido de su corazón contra mi pecho cuando me abrazaba de niña, la dulzura de sus cantos, el hilo de los relatos que nos contaba y que nos unen a nuestros ancestros. El kene me trae siempre la memoria de sus desvelos y cuidados, e incluso los dolores de parto con los que me trajo al mundo. Como mi madre ya está ausente, en el

kene recuerdo las lágrimas de la separación, la fugacidad de nuestro paso sobre esta tierra, pero también la certeza de la continuidad, de que algún día volveré a reencontrarme con mis antepasados. El kene es símbolo de nuestra identidad cultural y de nuestra relación con los ríos y los bosques amazónicos. En el kene se expresan nuestra comunicación con las plantas medicinales y con los seres de la naturaleza; también los pensamientos, las palabras, las alegrías, los cantos y la sabiduría de nuestros antiguos. El kene da testimonio de la aspiración del pueblo shipibo-konibo a la belleza, a la salud, al equilibrio, a la armonía existencial, al buen convivir con nuestros parientes y con el resto de seres vivos.

Las hojas con las que nuestras madres nos curan desde que somos niñas nos enseñan el arte del diseño. Las plantas medicinales obtienen su fuerza del aliento de la tierra, de la luz del sol, de la luna y de las estrellas, y de la lluvia. Además, tienen Dueños espirituales que cuidan de ellas y que transmiten sus conocimientos y sus potestades medicinales a quienes las utilizan con respeto y prudencia. Nuestros abuelos nos enseñaron a relacionarnos con las plantas medicinales de forma correcta. Para aprender de ellas hay que tomarlas y bañarse con las hojas; y luego, hay que ayunar y pasar mucho tiempo sin comer sal, sin ají, sin tener sexo, sin tomar alcohol, sin aceite, sin comer la carne de los animales de monte, sin que nos dé el sol contra el cuerpo ni la lluvia. Hay que dormir en el bosque, en un pequeño tambo lejos de la familia. Las plantas medicinales nos purifican. Nuestra sangre se vuelve semejante a la savia de las plantas y el olor de nuestro cuerpo adquiere el aroma de las plantas perfumadas. Entonces, poco a poco, se nos van acercando los espíritus Dueños de la medicina y nos van enseñando a curar a los enfermos y nos transmiten los cantos curativos. Luego de muchos años de ayuno y abstinencias, se llega a ser un médico sabio *Onanya*. Los médicos saben vincularse con el mundo medicinal. Y con la fuerza de su palabra convocan la medicina de las plantas. La vibración del canto de los *Onanya* cura las enfermedades de los pacientes. Aunque mis poemas no son cantos curativos en un sentido estricto, sí quieren ser una contribución para el bienestar de la humanidad; yo trato de que mis poemas recuerden a los seres humanos acerca de los mundos espirituales, ya que, según nos enseñaron los antiguos, necesitamos siempre recibir ayuda de los Dueños espirituales de la medicina para vivir bien y llegar a realizarnos de forma plena, con sabiduría y bondad.

Los médicos *Onanya* aprenden de los Dueños espirituales de las plantas a elevar su espíritu. Con la fuerza de su pensamiento, los sabios visionarios conversan con el mundo de las aguas, con la profundidad de la tierra, con las montañas y con los árboles, con el mundo de las piedras y con el viento. Algunos médicos sa-

ben vestirse con la túnica brillante del picaflor y vestidos con ella ascienden hasta lo más hondo del cielo, hasta el sol y las estrellas. Y en sus sueños y visiones, los médicos van a visitar a los espíritus del bosque, a los Chaikonibo, que viven en un mundo hermoso y resplandeciente. Estos seres espirituales están escondidos entre los árboles, lejos del mundo moderno. Viven igual que los antiguos; su estilo de vida nunca ha cambiado. Cuando el médico en sus sueños y visiones llega a las casas de los Chaikonibo, los ve bien arreglados, como en las antiguas fiestas rituales *ani sheati*, bailando de la mano, alegres. Estos seres perfectos tienen buenos pensamientos y nunca discuten entre sí. Son expertos cazando, remando en la canoa y pescando. Ellos viven en unidad con todo lo existente. Si llegamos a verlos en nuestros sueños, nos sentimos bien alegres al ver lo hermosa que era la vida de nuestros antepasados, cuando todavía vivíamos bien con el resto de la naturaleza. Hoy los pueblos indígenas, bajo las exigencias de la modernidad, nos hemos alejado del territorio. Pero si no queremos perder lo que somos, debemos siempre recordar nuestro origen y no perder las enseñanzas de los abuelos. Los saberes de nuestros ancestros cobran vigencia en nuestros sueños, ya que ellos nos aconsejan cómo vivir bien y conservando nuestra dignidad en medio de las dificultades y retos de nuestro tiempo.

Nosotras sabemos que los árboles evitan la erosión de la tierra en la temporada de las lluvias; que cuando sus hojas caen y se descomponen en el suelo, donan nutrientes a la tierra; que muchos seres pequeños, como las hormigas y las aves, viven de los árboles; sabemos que los árboles dan sombra y nos permiten refrescarnos bajo ellos de las inclemencias de los días calurosos de la Amazonía; sabemos que retienen la humedad y las aguas; que purifican el aire y exhalan oxígeno. Los árboles y el territorio que nos legaron nuestros antepasados son nuestra gran riqueza. Todos los seres vivos pertenecemos a una misma familia. La naturaleza es un organismo vivo, consciente, con lenguaje y afecto, con inteligencia. Nosotras sabemos hablar con todos los seres vivos y respetarlos; y ese es un conocimiento que el mundo moderno necesita para dejar de destruir el planeta, para aprender a vivir en armonía con el resto de seres vivos. Las mujeres indígenas cuidamos del bosque porque pensamos en la vida y la salud de nuestros hijos. Cuando dañamos el bosque, nos dañamos a nosotras mismas; en cambio, cuando somos conscientes de que el bosque y nuestro corazón comparten un mismo aliento, cuando nuestro respiro se aúna con el del bosque, nuestra creatividad se incrementa y nuestra salud (en un sentido integral) es mayor. Si seguimos destruyendo la naturaleza, nuestro futuro será un futuro enfermo. De-

bemos vivir con generosidad y con respeto, cuidando de la tierra como cuidamos de nuestras madres y de nuestros propios cuerpos.

Chonon Bensho

Artista indígena del pueblo shipibo-konibo de la Amazonía peruana. Es descendiente de sabios médicos tradicionales *Onanya* y de mujeres que han conservado las tradiciones artesanales y artísticas de sus ancestros. Nació en la Comunidad Nativa de Santa Clara de Yarinacocha, en la región Ucayali. Realizó sus estudios profesionales en la Escuela Superior de Formación Artística Eduardo Meza Saravia, en el distrito de Yarinacocha, de la que se graduó en diciembre de 2018 con una tesis artista/etnográfica sobre los diseños kene. Ha participado en diversas muestras colectivas y en 2021 realizó su primera exposición individual, titulada “*Metsá Nete: el hermoso mundo visionario de Chonon Bensho*”, en la Alianza Francesa de Miraflores, en Lima (curador, Christian Bendayán). Asimismo, la institución británica “Art from heart” la eligió Artista del Mes en febrero de 2021. En septiembre de ese mismo año realizó su primera exposición individual en el extranjero, titulada “A River, a Snake, a Map in the Sky”, en la ciudad de Basilea, Suiza, como parte del festival de arte Culture Scapes (curaduría de Kateryna Botanova). En 2022 fue la ganadora del Concurso Nacional de Pintura del Banco Central de Reservas del Perú, uno de los más importantes premios del arte peruano. En 2022 realizó una nueva exposición individual titulada “*Inin Niwe y el mundo puro de los seres eternos*”, en el Centro Cultural Inca Garcilaso de la Vega, del Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú (curaduría de Pedro Favaron). Junto con Pedro Favaron ha realizado investigaciones etnográficas entre sus propios parientes y sobre su propia cultura y han publicado artículos académicos en diversas revistas indexadas de Colombia y los Estados Unidos. Asimismo, su trabajo pictórico y poético ha sido publicado en revistas de distintos países.

 Artículos | Articles



La poética del territorio de Chonon Bensho

Chonon Bensho's Poetics of Territory

Pedro Favaron

Pontificia Universidad Católica del Perú

pfavaron@yahoo.com.ar

ORCID: 0000-0002-1985-1679

José Agustín Haya de la Torre

Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas

pchujhay@upc.edu.pe

ORCID: 0000-0003-0593-5449

Resumen: El presente artículo trata de entender la poesía de la artista y poeta shipibo-konibo Chonon Bensho (Comunidad Nativa Santa Clara de Yarinacocha, Región Ucayali, Perú, 1992), primero, en relación con las problemáticas que surgen en torno a las desigualdades que establece el pensamiento hegemónico de la modernidad respecto de la valoración de la oralidad y la escritura. A partir de esa problemática, y de los intentos de superarla, se analizan las aspiraciones y resignificaciones de la apuesta poética de Chonon en el contexto más amplio de la irrupción de poetas, artistas y pensadores indígenas en el espacio público nacional y en las instituciones académicas-artísticas. Luego de esas reflexiones contextuales, se interpretará la epistemología visionaria y la ontología multinaturalista de la poesía de Chonon y su relación con el territorio ancestral, para, al final, a manera de conclusión, señalar la posibilidad de esta propuesta poética para interpelar a una civilización atravesada por las preocupaciones ecológicas y las consecuencias negativas de sus prácticas ecocidas.

Palabras clave: Chonon Bensho, shipibo-konibo, poesía contemporánea indígena, oralitura, ecopoesía amerindia

Abstract: This article attempts to understand the poetry of the Shipibo-Konibo artist and poet Chonon Bensho (Santa Clara de Yarinacocha Native Community, Ucayali Region, Peru, 1992), first, in relation with the problems that arise around the inequalities established by the hegemonic thinking of modernity regarding the valuation of orality and writing. From this problematic, and the attempts to overcome it, we analyze the aspirations and resignifications of Chonon's poetic challenge in the broader context of the irruption of indigenous poets, artists, and thinkers in the national public space and in academic-artistic institutions. After these contextual



reflections, the visionary epistemology and multinaturalist ontology of Chonon's poetry and its relationship with the ancestral territory will be interpreted, and finally, as a conclusion, the possibility of this poetic proposal to question a civilization traversed by ecological concerns and the negative consequences of its ecocide practices.

Keywords: Chonon Bensho, Shipibo-Konibo, contemporary indigenous poetry, oralitura, Amerindian ecopoetry

Recibido: 23 de agosto de 2022

Aceptado: 30 de noviembre de 2022

La colonialidad de la escritura

La literatura indígena actual debe ser entendida tomando en cuenta los procesos de colonización de los territorios indígenas llevados a cabo por los Estados modernos. Esta expansión territorial de la modernidad ha ido de la mano de la consolidación de una mentalidad opresiva y soberbia que considera a la civilización eurocéntrica superior a las culturas originarias del continente en todos los aspectos (éticos, intelectuales, estéticos, lingüísticos, etc.). Un lugar preponderante de esta supuesta superioridad lo ocupa el valor que las lógicas coloniales otorgan al texto escrito sobre el discurso oral. La escritura como factor de pretendida supremacía europea estuvo presente desde el primer encuentro de los conquistadores con el Inka. Según cuenta la versión hegemónica entre los cronistas, que ha quedado impresa en la memoria colectiva de los mundos andinos, el sábado 16 de noviembre de 1532, cuando llegaron los españoles al encuentro del Inka Atawallpa en Cajamarca, el cura Valverde se le acercó sosteniendo un breviario en la mano para presentarle la Palabra de Dios. Por intermedio de una dudosa traducción, Valverde le indicó a Atawallpa que debía convertirse a la religión cristiana y someter sus territorios al rey de España; luego le alcanzó un breviario de oración, el cual Atawallpa se llevó al oído y, al no escuchar nada, lo arrojó al piso. La incompreensión de Atawallpa de la escritura castellana —que los conquistadores hispánicos interpretaron como negación herética de la cultura cristiana y de Dios— fue suficiente, según el ánimo bélico de los soldados, para considerar como legítima la masacre que se perpetró.¹ El desconocimiento bibli-

¹ El libro, en este evento histórico, se constituye como la materialización del pensamiento y, en consecuencia, un lugar desde el cual asirlo, un elemento manifiesto de cómo se concibe-posee el mundo. En ese sentido, como la oralidad no necesita ese soporte, es posible interpretar que la captura del Inka pretendió suprimir-superar una concepción no moderna del conocimiento y de la existencia en general. El objeto libro actúa como el

co de las naciones originarias de América dio excusa a los conquistadores para someter al Inka y leer su empresa como gesta santa y, posteriormente, humanista y civilizatoria. Los kipus fueron quemados con fanático fervor por los extirpadores de idolatría, juzgando la capacidad de descifrar los nudos en cuerdas de colores como arte diabólico; lo mismo sucedió, en buena medida, con los códices de Mesoamérica: “La conclusión para los delegados de Dios es que se trataba de rituales diabólicos, pues sin la presencia del demonio aquellos irracionales serían incapaces de tales prestidigitaciones”.² Se despreció el saber de los antiguos amawta, quienes sabían interpretar el vuelo de los pájaros, los movimientos de las estrellas, las hojas de la coca y los órganos de los animales sacrificados. Y el rechazo a la “Palabra de Dios” fue pensado como un signo ineludible del pecado de los Inka, a pesar de que muchos de los propios soldados españoles no sabían leer; el problema no era, entonces, la incapacidad en sí misma para descifrar el contenido específico de la escritura, sino la negación a tomar la escritura como manifestación de Dios. Estas implicancias metafísicas y teológicas del encuentro dispar entre la oralidad y la escritura tendrían consecuencias profundas en las conciencias de los pueblos de la región andino-amazónica:

De una u otra manera, los cronistas hispanos consideran que el Inca “fracasó” ante el alfabeto y es obvio que su “ignorancia” —de ese código específico— situaba a él y a los suyos en el mundo de la barbarie: en otras palabras, como sujetos pasibles de legítima conquista. Por supuesto, el poder de la letra y el derecho de conquista tienen un contenido político, pero también un sentido religioso [...]. Esto indica que en el universo andino la asociación general entre escritura y poder tiene que historiarse dentro de una circunstancia muy concreta: la de la conquista y la colonización de un pueblo por otro, radicalmente diverso, lo que hace que los conflictos entre voz y letra tengan aquí un significado de ruptura y beligerancia mucho más definido —y mucho más fuerte— que los que aparecen dentro del desarrollo orgánico de una sociedad o de sociedades relativamente similares. En otras palabras: la escritura en los Andes no es solo un asunto cultural; es, además, y tal vez, sobre todo, un hecho de conquista y de dominio.³

Es decir, según la interpretación de Cornejo Polar, el propio proceso de la literatura en América tiene que ser pensado a partir del (des)encuentro de Caja-

territorio que los conquistadores debían mantener sujeto, negando la voz y la validez de todo ser que les resultara extraño.

² Hugo Niño, “Poética indígena: diáspora y retorno”, *Cuadernos de Literatura IV*, núm. 7-8 (1998): 215.

³ Cornejo Polar, *Escribir en el aire* (Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, 2011), 29.

marca y de la estructuración del poder de la letra sobre la oralidad. Se trataría, casi siempre, de un asunto de control, de imposición y de menosprecio. En ese sentido, se puede afirmar que el pensamiento letrado responde a una estructura ideológica distinta de la de la oralidad. En los mundos andinos, ambas racionalidades marcaron sus diferencias de forma extrema en la incomprensión y la violencia que signaron la captura de Atawallapa. No puede negarse que, a pesar del tiempo transcurrido, algo de las ideologías de la conquista sobreviven entre las élites letradas del continente americano (así como en otros lugares en los que ocurrieron procesos similares). La mayor parte de los sectores indígenas de los mundos andinos, al carecer del manejo de la escritura tanto durante la etapa colonial como republicana, quedó relegada de los canales de sociabilización oficial. Según afirma José Carlos Mariátegui en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), el Perú se constituyó “sin el indio y contra el indio”.⁴ Las naciones indígenas de los mundos andinos se sintieron, las más de las veces, por completo al margen del Estado, cuando no lo percibieron como una entidad absolutamente hostil a sus formas de vida ancestrales; salvo por una pequeña élite indígena letrada, el desconocimiento de la letra impidió a buena parte de las naciones originarias participar de forma activa tanto en la administración pública virreinal como, posteriormente, en la construcción del Estado moderno:

La cultura gráfica europea suplantará, en términos de dominación, la predominantemente oral de los indios, sin que estos —en su inmensa mayoría— tengan acceso a la primera. La reestructuración europea de la esfera de la comunicación americana desemboca, pues, en la exclusión de la mayoría respecto de un sistema (la escritura alfabética) que se impone como único medio de comunicación oficial. Al interiorizar, a partir de su propia percepción el ‘fetichismo de la escritura’ introducido por los europeos, los autóctonos se convertirán en sus víctimas: los europeos, por lo general, podrán manipular la comunicación escrita a su antojo.⁵

Al menos en cierta medida, según afirma Martin Lienhard, esta supuesta superioridad de la escritura (y de las lenguas occidentales en general) ha sido interiorizado por buena parte de los sectores indígenas y mestizos. Y, cuando las estructuras ideológicas del poder son asimiladas por los propios dominados,

⁴ José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) (Lima: Minerva, 1998), 243.

⁵ Martin Lienhard, *La voz y su huella* (Lima: Editorial Horizonte, 1992), 30.

se atenúan las posibilidades de liberación. La mayoría de pueblos originarios comprendieron tempranamente que los Estados modernos, demasiado inseguros de su propio dominio en tierras americanas, estaban poseídos por una necesidad neurótica de dominarlos, lo que en algunos casos implicaba la completa destrucción de todo intento de resistencia; la única manera que, desde entonces, las poblaciones originarias podrían conseguir cierta integración en la sociedad nacional era dejando de lado las lenguas indígenas y asimilando la escritura (así como renunciando al resto de las manifestaciones culturales de sus ancestros, las cuales fueron consideradas estigmas del atraso). Hasta hoy existe, entre los propios pueblos indígenas de las regiones andinas y amazónicas, un deseo de que sus hijos asistan al colegio y, de ser posible, a la universidad, donde el sistema educativo es en lengua española. No son pocos los padres que deciden no enseñar las lenguas indígenas a sus hijos, considerando que serían un estorbo para su inserción en la sociedad nacional peruana que aún se sostiene en estructuras coloniales. En el caso del pueblo shipibo-konibo, muchos niños indígenas que viven en la periferia de las ciudades y asisten a los colegios públicos no bilingües hablan preferentemente en castellano, ya que consideran que la lengua indígena y su pertenencia étnica puede ser un motivo de discriminación; incluso en casa tratan de hablar en castellano, lo que pone en peligro la sobrevivencia de la lengua.

Poco después de los procesos de independencia y hacia finales del siglo XIX con más fuerza, aquellos grupos letrados que mantenían posiciones decididamente liberales consideraron que los pueblos indígenas podrían integrarse a las dinámicas hegemónicas de la sociedad nacional y a los modos de producción modernos, solo mediante una formación pedagógica en un sistema educativo que los forzara a dejar de lado los saberes ancestrales y adoptar las formas de pensamiento, de expresión, de religiosidad y de producción de la modernidad. Se trataba de integrar y asimilar a los pueblos indígenas a la nación oficial, para que pudieran conseguir la situación de ciudadanos y salir de la consideración de sujetos primitivos. Los procesos de educación modernos han señalado al analfabetismo como signo ineludible de barbarie, de retraso cultural, de desajuste estigmatizador frente a los cánones elitistas, letrados e ilustrados. Desde la hegemonía de las ontologías positivistas no se ha reparado en que los sabios indígenas, cuyo sistema de reflexión no se basa en la escritura, saben leer el territorio, escuchar la voz de las plantas, descifrar los signos de la naturaleza, conscientes de los procesos semióticos inherentes a la vida. Muchos de los prejuicios modernos aún existen hasta la fecha en el ámbito

académico, en los medios de comunicación hegemónicos y en la sociedad peruana; sin embargo, debido a surgimiento político e intelectual de un creciente número de asociaciones y confederaciones indígenas, así como de artistas e intelectuales de las naciones originarias, estas concepciones han sido cuestionadas y resulta necesario revisarlas. Es decir, sin negar el valor de la escritura, es necesario reconocer que existen formas de conocimientos y de preservación de la memoria que, aunque distintas a las de la modernidad, tienen su propia valía y responden a formas de racionalidad que por ningún motivo deben ser consideradas como intrínsecamente inferiores o primitivas respecto de las de las culturas letradas.

A contracorriente de los prejuicios modernos, los nuevos artistas, poetas y pensadores indígenas suelen coincidir en señalar que, lejos de ser ignorantes, los antiguos sabios (aun siendo analfabetos) tenían saberes profundos que conviene atender y de los cuales la misma civilización moderna tiene mucho que aprender. Estas poéticas, creaciones artísticas y reflexiones filosóficas conllevan, desde su arraigo, a la voz de los sabios, a los territorios indígenas y a los saberes ancestrales, ontologías y epistemologías que no han sido atendidas desde la construcción canónica del campo artístico, académico y literario. Por lo tanto, la recepción académica de estos trabajos y pensamientos demanda un profundo replanteamiento metodológico, cartográfico y reflexivo. Se trata, ante todo, de trabajar con un pensamiento flexible que permita dar cuenta de los procesos de transculturación llevados a cabo por los creadores y pensadores indígenas contemporáneos: muchos de ellos se apropian de técnicas características de la modernidad occidental, pero las transforman esencialmente, dotándolas de sentidos y de multiplicidades significantes que desbordan el paradigma hegemónico. Las propuestas estéticas del arte indígena, las rutas filosóficas de los pensamientos nutridos de lo ancestral, las concepciones de la palabra que se abren en las poéticas que beben del legado narrativo y performático de los sabios, aunque pueden amenazar la primacía excluyente del positivismo progresista y del conservadurismo (por igual), de ninguna manera van en desmedro del pensamiento humanista, artístico y filosófico, sino que, por el contrario, lo alimentan con nuevas posibilidades de ser-hacer, por lo que debe acogerseles con actitud celebratoria y sin reticencias:

[...] hemos entendido la lectura de estos textos como una invitación que lanzan sus autores desde la territorialidad de las lenguas originarias hacia las laderas hispanófonas de la sociedad dominante, en un gesto que se abre al diálogo intercultural y nos exhor-

ta a celebrar juntos la fuerza creativa y creadora de la palabra. Gracias a estas poéticas nos adentramos en un ámbito en el que las palabras sugieren sentidos y cadencias que ponen a prueba la lógica analítica de la cultura académica, pues se trata de textos que se proyectan más allá del estatismo de la letra impresa y configuran propuestas estéticas vinculadas con la sutileza hierofánica del símbolo que aparece en la fiesta ritual y que está presente en la visión de mundo de sus autores.⁶

Resulta imposible negar las implicancias académicas, metodológicas y culturales que conlleva el arribo de estas voces que por tanto tiempo fueron desatendidas y marginalizadas. No cabe duda de que el surgimiento —en el campo académico, en la discusión pública, en el arte y en la literatura— de pensadores, sabios, médicos tradicionales, académicos, artistas y poetas indígenas, como señala Percia “significa quizá uno de los hechos culturales más relevantes de este continente”,⁷ aquello que no podemos dejar de pensar y de atender. La irrupción de lo indígena nos inspira a imaginar una academia en términos propios, que sea capaz de acoger con hospitalidad y liberalidad las voces primordiales de nuestros territorios y de nuestra constitución cultural más esencial. Las aproximaciones hegemónicas y tradicionales de la academia moderna quedan descolocadas frente a estas poéticas nacientes y se muestran como demasiado estrechas, cuando no abiertamente represoras e incapaces de dar cuenta de la importancia fundamental de las creaciones artísticas, filosóficas y literarias que brotan desde aquellos territorios (geográficos, culturales y espirituales) que trataron de ser negados por los proyectos imperialistas y homogeneizadores. Una academia que quiera acercarse con respeto y verdadera apertura a la nueva poesía indígena ha de ser capaz de exponerse a sí misma a la irreductible diferencia del pensamiento indígena, al punto de dejarse conmocionar y transformar por estas corrientes poéticas que interpelan a la colonialidad del saber y del poder, y que abren un horizonte ontológico en el que el ser humano se sabe parte de la red sagrada de la vida; en el que el resto de seres vivos (como las montañas, las aves, las plantas, el sol y la luna) también tienen conciencia, participan del lenguaje y dialogan con el ser humano desde una poética del corazón.

⁶ Camilo Vargas Prado, “Poéticas que germinan entre la voz y la letra: itinerarios de la palabra a partir de las obras de Hugo Jamioy y Anastasia Candre” (tesis de doctorado, Universidad Nacional de Colombia, 2019), 15-16, <<https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/76045>>.

⁷ Violeta Percia, “Poesía contemporánea en lenguas indígenas”, *Revista Exlibris*, núm. 8 (2019): 92.

La oralitura contemporánea

El arte poético de la artista y poeta shipibo-konibo Chonon Bensho se liga estrechamente con otras propuestas de poesía indígena contemporáneas. En nada ha de sorprendernos que los poetas indígenas de la actualidad estén optando por la escritura, a pesar de ser esta una técnica ajena a las poéticas ancestrales de las naciones originarias. Lejos de todo inmovilismo cultural o de toda cerrazón social, los pueblos indígenas de la Amazonía, por lo general, se han mostrado abiertos a los conocimientos que vienen de los otros, más allá de los límites étnicos, incorporando digestivamente distintas técnicas hasta hacerlas propias. Las narraciones ancestrales de las naciones originarias de la Amazonía dan cuenta de que los conocimientos primordiales que sostienen la vida y nuestra humanidad en términos legítimos (aquello que en shipibo se llama *jonikon*), como la agricultura, el fuego, la medicina ancestral, entre otros, fueron adquiridos mediante la relación con seres externos a la comunidad de los parientes; ya sea hurtándolos por medio del ingenio o recibéndolos como un don de aliados espirituales, la humanidad adquirió los fundamentos de su condición legítima y civilizada en relación con la otredad.

La mayoría de los pueblos amazónicos no solo expresan un gran interés por conocer la otredad, sino que la propia idea de una cultura entendida como logro autónomo o producto de una evolución propia es inexistente. En términos amazónicos, la cultura surge a partir de una transmisión, de una transferencia, de un intercambio y de una mixtura entre seres distintos. Los conocimientos fundantes de la cultura, y la comprensión de esta como un devenir, abierta a la transformación, surgen en relación con lo diferente. Como afirma Viveiros de Castro,⁸ la concepción de una supuesta creación desde la nada (*creatio ex nihilo*) es casi inexistente en las narrativas cosmogónicas de la Amazonía. Las narraciones de los antiguos enseñan que los conocimientos y las técnicas culturales surgen, las más de las veces, de las transformaciones y de las relaciones que se establecen con seres de mayor conocimiento que los seres humanos; más que logros de la razón, serían una suerte de préstamos o enseñanzas que llegaron a los humanos de seres ontológicamente distintos a nosotros. Viveiros⁹ asegura que, en el paradigma transformativo de los pueblos indígenas, el intercambio es la condición para la producción y para la creatividad. El establecer relaciones con la otredad

⁸ Cf. Eduardo Viveiros de Castro, "Exchanging Perspectives: The Transformation of Objects into Subjects in Amerindian Ontologies", *Common Knowledge* 10, núm. 3 (2004).

⁹ *Ibidem*.

(ya sean estos grupos humanos ajenos a la red de parentesco, como también con animales, plantas y seres espirituales) es necesario para que surja la cultura y la aparición de conocimientos que, desde entonces, son considerados como fundamentales de la condición humana.

Siguiendo esta antigua filosofía de la mixtura y de la epistemología de la relationalidad, la apropiación por parte de los poetas indígenas contemporáneos de las técnicas literarias de Occidente y del andamiaje de la escritura alfabética no conlleva, necesariamente, a que el pensamiento indígena desaparezca o se ajuste represivamente (al menos no en todos los casos) a los paradigmas hegemónicos de la modernidad. Se trata, por el contrario, de la apropiación de un conocimiento que, aunque en principio es dominado por un grupo ajeno a la comunidad de parientes, con el tiempo puede ser aprehendido, asimilado y llegar a formar parte de saberes necesarios para la subsistencia de la propia comunidad. Es decir, la escritura no implica, necesariamente, una pérdida irreparable de la propia cultura; por el contrario, la apropiación de la técnica externa puede suscitar una transformación digestiva-ontológica de esta, que permite asimilar la técnica a las propias racionalidades indígenas y, de esa manera, generar un producto radicalmente nuevo y alternativo. Por lo general, la literatura indígena contemporánea piensa y siente la palabra desde racionalidades estéticas y semióticas distintas a las de la modernidad canónica, en ciertos aspectos fundamentales. El ejercicio poético entre los autores indígenas, por lo general, “pasa necesariamente por una apropiación y un uso muy particulares de la palabra, que no es entendida como simple signo abstracto, sino que está dotada de un *poder* particular”.¹⁰ Más que hablar de un poder, puede decirse que la poesía indígena contemporánea conserva, al menos un poco, una concepción ancestral del lenguaje, en el que la palabra manifiesta al mismo tiempo una fuerza espiritual y sensible, una capacidad de convocación y de transformar la materia, una agencia performática sobre el cosmos. Por eso, el que habla (o el que canta), en términos ancestrales, tiene una responsabilidad, una ética del buen decir: la palabra de la persona legítima, que piensa bien y que actúa como fue enseñado por los ancestros, ha de ser buena (*jakon joi*) y el canto tiene que ser hermoso (*metsa bewa*); quien pronuncia la palabra tiene la responsabilidad ética de participar en el embellecimiento de nuestro mundo (*non nete*), de manera acorde con lo que fue enseñado por los mayores y los antepasados. La palabra debe ser pronunciada para contribuir con el buen vivir (*jakonash*

¹⁰ Luis Alfonso Barragán, “Palabra de los bordes que transita a través: la oralitura como posible apertura político-cultural”, *Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 4, núm. 7 (2016): 339-361.

jati) de la red de parientes y afines, con la armonía del estar-en-común.¹¹ Una palabra que trae confusión, que suscita vergüenza o malestar, que trae violencia o rabia, es una palabra ilegítima, que solo puede ser pronunciada por quien tiene enfermo el corazón y está poseído por el espíritu antisocial de la brujería.

En la mayoría de los poetas indígenas que actualmente escriben se da una coincidencia entre la letra y la oralidad: sus literaturas se nutren de las palabras de los ancestros, de los consejos de los abuelos, de las narraciones y cantos que escucharon desde niños. Debido a este encuentro heterogéneo, que constituye el núcleo mismo de la alteridad de la literatura indígena, estas nuevas expresiones poéticas de las naciones originarias han sido definidas por algunos autores y críticos como oralitura. Incluso algunos poetas indígenas, como el mapuche Elicura Chihuailaf Nahuelpan, así como Hugo Jaimoy Juagibioy, de la nación camará de Colombia, se llaman a sí mismos oralitores.¹² En un primer momento, este término fue utilizado para dar cuenta de las narraciones ancestrales y de los poemas de las naciones africanas, por el investigador Yoro K. Fall. La necesidad de este neologismo se produce, en primer lugar, por la posible contradicción que implica usar el término *literatura* para hablar de la poética y la narrativa oral, ya que la raíz etimológica de *literatura* viene del latín *littera* ('letra'); en este sentido, no podría hablarse de literatura oral para dar cuenta de la producción narrativa, lírica y estética de naciones que no sintieron la necesidad de desarrollar una escritura alfabética. Según escribió Fall,

la palabra *oralitura* —*orature* en francés— es evidentemente un neologismo africano y, al mismo tiempo, un calco de la palabra *literatura*. El objetivo de este neologismo es buscar un nuevo concepto que pueda oponerse al de *literatura*, y que tenga los fundamentos y la forma específica de la comunicación.¹³

¹¹ Si bien en estas comunidades se produce una realización plena del individuo, cuya experiencia se encuentra vinculada con el mundo suprasensible y de los seres trascendentes, esta realización nunca es concebida en términos autónomos o egoístas, sino que debe ser un aporte en favor de la comunidad, porque transmitirá a los demás su aprendizaje, será una guía y una presencia protectora a favor del conjunto vital.

¹² “Atendiendo a estas discusiones, algunos escritores indígenas contemporáneos han tomado parte en el debate teórico, reivindicado para sí la noción de oralitura acuñada por el historiador africano Yoro Fall (2003) con el fin de dimensionar las praxis propias de una cultura oral y sus rasgos específicos en términos de una concepción y ejercicio de la memoria, la historia y el conocimiento comprendidos como instancias comunitarias y colectivas” (Percia, “Poesía contemporáneas en lenguas indígenas”, 95).

¹³ Yoro K. Fall, “Historiografía, sociedades y conciencia histórica de África”, en *África: inventando el futuro*, coord. Celma Agüero Doná (México: El Colegio de México, 1992), 21.

El concepto de oralitura, por otro lado, es más amplio y profundo que el de tradición oral o historia oral: la oralitura, al mismo tiempo que está atenta a la propia perspectiva histórica de los pueblos que carecían de una escritura alfabética, busca dar cuenta de una dimensión estética de las narraciones y de los cantos orales que los emparentaría con la literatura, pues “las leyendas, los mitos, los cuentos, las epopeyas, los cantos, son géneros diferentes y demuestran la increíble riqueza de la oralitura como estética”.¹⁴ El término ha sido ampliamente acogido en el ámbito de la crítica hispanohablante de América y, en algunos casos, ha trascendido el sentido original, para pasar a nombrar también a aquellas producciones literarias indígenas que, si bien acogen la escritura, subvierten los paradigmas hegemónicos de la modernidad debido al influjo de la oralidad.

Oralitura es un término con el que varios autores indígenas contemporáneos se identifican y del cual se han apropiado para describir sus poéticas resaltando las raíces orales que emergen en sus obras. Se trata de un neologismo creado a partir de la unión de los morfemas “oral” y “tura”, en el que se antepone la oralidad indicando que la letra escrita no determina necesariamente la calidad literaria o la veracidad histórica de cualquier expresión verbal. Este término discrepa, además, con las conceptualizaciones y actitudes que tienden a oponer la oralidad y la escritura haciéndolos parecer incompatibles.¹⁵

Lejos de la visión que excluye las racionalidades orales de las escritas, la poesía indígena contemporánea busca el encuentro (no siempre sintético y armónico) de ambas; se procura que en su mixtura heterogénea y en su relación complementaria, se repotencian una a la otra, para que así surja una composición con sus propias características. Para esta oralitura amerindia, acoger la escritura, antes que reafirmar la supuesta superioridad de Occidente frente a los pueblos indígenas de América, tiene que ver, principalmente, con un modo de resistencia; sería parte de los distintos procesos de transculturación y heterogeneidad¹⁶ que originan la preservación de los saberes ancestrales dentro de la modernidad, con la posibilidad de ejercer la diferencia cultural y filosófica, aun cuando se accede a los espacios letrados y se asimilan algunas de sus técnicas. La adopción de una técnica que goza de prestigio social, para subvertirla y transformarla, permite

¹⁴ *Ibidem*: 21-22.

¹⁵ Vargas Prado, “Poéticas que germinan”, 115.

¹⁶ Al respecto García-Bedoya (*Indagaciones heterogéneas*, 2012) señala que la categoría de “transculturación parece enfatizar el aspecto procesal, dinámico, del contacto entre lo diverso [...]” (38).

vehiculizar, a través de la escritura, las palabras de los sabios y las voces del territorio. Es decir, se trata de una forma de realizar una modernidad amerindia en términos propios; la literatura indígena contemporánea participa de la modernidad, pero de una forma alterna, sin perder las raíces más profundas de la identidad cultural y espiritual. Esta escritura alterna, impregnada por la presencia de significantes y comprensiones distintas de lo literario a las que preservan las líneas de creación más canónicas, se aleja de las cartografías hegemónicas de la modernidad y donan, a la literatura amerindia, una autenticidad y originalidad que pone de manifiesto la fecundidad poética de América. La escritura en lengua indígena, según ha escrito Martin Lienhard, “revela de diversas maneras la resistencia y la pujanza de los universos de cultura oral, destruyendo así la imagen que reduce toda la literatura latinoamericana (escrita) a un apéndice —algo folclórico— de la literatura occidental”.¹⁷ Es decir, la mixtura poética que surge del contacto entre la sensibilidad poética de las naciones originarias con las técnicas literarias de Occidente brindan a las literaturas regionales una singular potencia creativa y las dotan de una identidad que las libera de ser un mero remedo de lo eurocéntrico, para ser creación heroica.

Las poéticas indígenas, entonces, son parte de un proyecto mayor que, de manera más o menos consciente, parece estar muy presente en la mayoría de las naciones originarias del continente: se trata del intento de vivir la modernidad de forma propia, tratando de asimilar, en menor o mayor medida, una parte de las dinámicas hegemónicas, pero sin caer de lleno en el paradigma civilizatorio eurocéntrico; es decir, se trata de la búsqueda, presente en las mismas comunidades indígenas, de asimilar lo mejor de la técnica y de la ciencia de Occidente, pero sin perder la propia singularidad y la pertenencia al influjo magnético del territorio ancestral:

[...] la oralitura sobrepasa con creces un *simple proyecto estético*. Por el contrario, la palabra que está envuelta, que está situada en esta dinámica adquiere dimensiones que transitan constantemente en diferentes estratos: estéticos, sí, pero también políticos, culturales, sociales, éticos y pedagógicos.¹⁸

En términos indígenas, los proyectos estéticos no pueden ser pensados de forma independiente a la defensa del territorio, de la cultura, de la lengua y de la espiritualidad. Aunque es innegable que la escritura ha tratado de ser usada

¹⁷ Lienhard, *La voz y su huella*, 44.

¹⁸ Barragán, “Palabra de los bordes”, 358.

desde las instituciones pedagógicas y religiosas como un agente aculturante, la apropiación digestiva de la escritura por parte de los poetas amerindios ha tratado de revertir esta intención y de generar algo inesperado y fecundo. En el uso transcultural de las técnicas literarias de Occidente surge un arte poético lleno de posibilidades: una serie de textos en los que conviven elementos de distinta procedencia en favor de la conservación y la revitalización de los saberes ancestrales de las naciones originarias, las cuales, aunque sujetas a la modernidad imperante, no han dejado de transformarse y de crear.

En la oralitura amerindia confluyen en la escritura los consejos de los mayores y de los antepasados, los cantos y las narraciones ancestrales, la memoria, las voces del territorio y del resto de seres vivos (sensibles y suprasensibles), los múltiples mundos de las cosmologías indígenas, las ceremonias, las festividades y las plantas medicinales. Las tradiciones orales, como escribió Nina S. de Friedemann, “no se limita a cuentos o leyendas, a relatos míticos o históricos. La tradición oral es [...] la gran escuela de la vida. Es religión, historia, recreación y diversión”.¹⁹ Los oralitores contemporáneos se inspiran en las narraciones orales y en el conjunto cultural que heredaron de sus mayores, que ellos mismos traducen/transforman en la escritura de sus poemas; debe entenderse, por lo tanto, que sus poemas escritos no son una mera prolongación, en un nuevo soporte, de una supuesta “tradición oral” petrificada, sino que generan una nueva apuesta estética en la palabra escrita que no corresponde del todo ni a los cánones de la modernidad ilustrada, pero que tampoco es un remedo invariable de lo aprendido de sus padres y abuelos. Se trataría de poemas de frontera o puentes textuales que dan cuenta de las maneras heterogéneas en las que los pueblos indígenas experimentan lo contemporáneo, manifestando una sensibilidad moderna expresada en términos propios.

Por un lado, como señala Vargas Prado, los poetas indígenas “al aludir a las metáforas culturales de los pueblos con los que se identifican, contribuyen a valorar los conocimientos y la sensibilidad de las sociedades que aún conservan sus dinámicas orales, sus propios géneros discursivos y los festejos tradicionales”.²⁰ Los poetas no hablan por cuenta propia, ni afirman que su palabra ha surgido de forma autónoma desde sus dotes creativas, de su racionalidad autónoma o de una supuesta facultad imaginativa independiente de sus vínculos de afecto con sus parientes y su territorio comunitario; la palabra de cada poeta, más bien, sin

¹⁹ Nina S. de Friedemann, “De la tradición oral a la etnoliteratura”, *Oralidad* 10, (1999): 21, <<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000214871>>.

²⁰ Vargas Prado, “Poéticas que germinan”, 41.

negar su propia singularidad, reconoce la deuda con los sabios del pasado y con los abuelos: “En la poesía en lenguas indígenas es frecuente entonces encontrar las marcas que recuerdan que esta es recibida como un don que se hereda y se legitima en el hilo comunitario de la experiencia”.²¹ La poesía indígena no pierde su vínculo con el territorio y con el soplo que anima la totalidad de la existencia. Las palabras de consejo de los sabios del pasado no necesitan ser guardadas en un archivo cerrado o en una escritura cifrada, ya que viven en nuestro corazón, forman nuestro cuerpo, respiran en nuestra sangre, despiertan en nuestros sueños. Y, por eso mismo, las herencias pueden ser encaradas libremente, y flexibilizadas creativamente para que respondan a las propias vivencias de los creadores contemporáneos. Las oralituras contemporáneas son parte “de un sistema de conocimiento y de transmisión del mismo. Es decir que implica una pedagogía propia. Se introduce así el valor específico que en estas sociedades tiene la palabra, donde es tanto un privilegio como una profunda responsabilidad”.²² No se puede hablar solo por hablar: quien habla, escribe o canta, manifiesta la fuerza de su pensamiento sobre la tierra, ya sea para promover el desequilibrio o, por el contrario, para sembrar armonía. La palabra oscura, egoísta, caótica y rabiosa es la del brujo; el canto hermoso, resplandeciente, fuerte y esclarecedor, es el del médico sabio.

La poesía indígena no puede desligarse de los vínculos de afecto y de las relaciones comunitarias de los autores; tampoco, de las ontologías, epistemologías, prácticas espirituales y cotidianas de las naciones originarias. Por eso, cualquier estudio que pretende estudiar las poéticas indígenas desde una perspectiva petrificada, sin corroer el eurocentrismo y desarrollando metodologías propias, es un despropósito. Con respecto a la lectura y hermenéutica de la poesía contemporánea en lengua indígena, la investigadora argentina Violeta Percia plantea una pregunta necesaria:

¿Cómo leer una poesía que habla (desde) otra lengua, que concibe otro estatuto de la palabra poética, que bebe de los ríos del arte oral verbal de sus pueblos, de las instancias vivas de una comunidad con el espíritu de la tierra, que conoce esos lenguajes y viaja en la memoria de los antiguos que enseñaron sus palabras esenciales?²³

Sin duda, para el investigador académico que se acerca a estas poéticas es indispensable un profundo conocimiento de la geografía cultural y espiritual en

²¹ Percia, “Poesía contemporánea”, 97.

²² *Ibidem*: 96.

²³ *Ibidem*: 91.

la que surgen estas voces y cantos. Por lo tanto, lo más conveniente parece ser “un enfoque metodológico interdisciplinario entre la hermenéutica literaria y la etnografía que tiende puentes entre los textos y los contextos socioculturales evocados por los autores”.²⁴ Esta metodología nos acerca a la corriente de investigación etnopoética que, según Jan Blommaert, “propone una hermenéutica de distintas narrativas y poéticas basada en un acercamiento etnográfico que enfatice los aspectos performáticos y culturales, y que permita rastrear las relaciones de las distintas poéticas con determinados espacios culturales”.²⁵ Esta estrategia es especialmente útil a la hora de dar cuenta de poéticas que surgen en medio de imposiciones coloniales y los intentos indígenas de preservar la libertad creativa. Sin embargo, también conviene ser claro en que se caería en un error si utilizamos la literatura de los escritores indígenas (lo mismo que el arte visual de los artistas indígenas) para llegar a conclusiones antropológicas que pretenden dar cuenta de una supuesta cosmovisión de una nación originaria.

Cuando la oralitura escrita ingresa al espacio letrado, es recibida en parte por un público que, muchas veces, carece de las cartografías necesarias para leer de forma adecuada el contexto indígena en el que los poemas se inspiran: “Hay que tener en cuenta que la oralitura se mueve en escenarios de difusión enmarcados en el circuito letrado bajo formas de circulación muy diferentes de aquellas donde se transmite la tradición oral en las sociedades indígenas”.²⁶ No queda espacio, por lo tanto, a interpretarlas como meras continuidades de la tradición. Al mismo tiempo, el arte y la literatura indígenas siempre traen reflexiones sobre las propias formas indígenas de habitar la tierra, de ser en el mundo, de imaginar el cosmos y de relacionarse con el resto de seres, que tienen el potencial de ampliar los horizontes imaginales y la sensibilidad del campo letrado y de la institucionalidad artística hegemónica. Innovación y continuidad, apropiación y resistencia, tradición y creación, oralidad y escritura, conviven en los autores contemporáneos como Chonon Bensho con diferentes matices y énfasis según cada autor (y según cada momento de su trayectoria creativa): “Se trata de una poesía que existe (e insiste) en las orillas de una antigua y una nueva palabra. De modo que la palabra es como un río que se mueve entre orillas, y la escritura es una barca capaz de recorrer ese río”.²⁷ El creador indígena revitaliza el legado cultural y espiritual de sus antepasados, con una clara conciencia de que el

²⁴ Vargas Prado, “Poéticas que germinan”, 294.

²⁵ Blommaert, “Applied Ethnopoetics”, *Narrative Inquiry* 16, núm. 1 (2006): 181.

²⁶ Vargas Prado, “Poéticas que germinan”, 83.

²⁷ Percia, “Poesía contemporánea”, 96.

trabajo artístico y literario tiene un papel preponderante para la salvaguarda de estos saberes y su transmisión a las nuevas generaciones. Se canta y se pinta en relación con los propios parientes, para encender el corazón de los jóvenes con la belleza y el respeto por la herencia ancestral, incentivando la confianza en las propias habilidades creativas del pueblo, en el talento y posibilidad creativa de cada uno de los miembros de las redes de afinidad y parentesco. Y también se escribe con la intención clara de hacer penetrar esas poéticas ancestrales en los campos letrados y en el espacio global, para compartirse y transformar, para visibilizar y luchar por el derecho a ser diferentes, a conservar la lengua y las enseñanzas de los antepasados. Además, hay una sensación de urgencia en el arte y la poesía indígena: mientras los jóvenes de las comunidades muchas veces se ven culturalmente avasallados por la sensibilidad moderna, y los pueblos se perciben amenazados por las empresas extractivas y las nuevas lógicas económicas, los poetas y artistas indígenas quieren expresar una voz de resistencia y llena de vitalidad. Es necesario que la modernidad y su carrera cibernética, eficiente, positivista y ecocida, desmonte sus orgullos infundados y escuche la voz de la tierra, de los guardianes del bosque, de todos aquellos que desde antiguo saben armonizarse con el aliento de la Madre Tierra, de aquellos que escuchan con el corazón el canto de las aves y el cauce de los ríos.

Los cantos de Chonon Bensho

Los poemas escritos por Chonon son, antes que nada, cantos. Según su testimonio, estos cantos le vienen espontáneamente, por inspiración, cuando está pintando o bordando. Otros le llegan en sueños. Primero los canta, para recién luego escribirlos. La coincidencia, entonces, entre lo oral y lo escrito es, en la propuesta oralitora de Chonon, especialmente intensa. Estos cantos se nutren de la propia tradición oral del pueblo shipibo-konibo, de los cantos que su madre le cantaba de niña, de los cantos medicinales de los sabios de su familia y de los cantos festivos que antiguamente se entonaban en las celebraciones de Ani Sheati. Se inspiran, asimismo, en las palabras de sus mayores, en los consejos de sus abuelos y abuelas, en las canciones de antaño y las del presente, y del bagaje de saberes ancestrales, de las narraciones antiguas, de las reflexiones cosmogónicas de sus sabios ancestros. Sin embargo, junto con este arraigo en la oralidad tradicional, los cantos de Chonon también dan testimonio de su relación personal y dialógica con las plantas, de sus experiencias oníricas y visionarias, así como de sus propias capacidades de percepción trascendente. También, como

cualquier otro poeta, de su propio manejo de la lengua, de sus habilidades literarias, de su talento metafórico. En sus cantos, entonces, se vincula la tradición oralitona del pueblo shipibo, con sus propias vivencias y su ánimo creativo. Por lo tanto, si bien no pueden ser calificados estrictamente como etnotextos, ya que no se trata de la transcripción de una “tradición oral étnica”, tampoco pueden ser comprendidos al margen de sus íntimas filiaciones culturales, espirituales y lingüísticas con el pueblo shipibo-konibo y su territorio ancestral.

Es evidente que el hecho de que Chonon escriba estos cantos (o tal vez con- vendría decir que los transcribe, en una suerte de proceso de recopilación auto- etnográfica) da cuenta de una voluntad de ampliar los ámbitos de recepción. Al escribir sus cantos, Chonon genera las condiciones necesarias para que puedan ser traducidos, penetrar al campo literario y que sean así considerados como literatura en plenitud de derecho. La escritura de los cantos, por supuesto, los modifica, ya que en la versión escrita se pierde la musicalidad del canto, las sonoridades de quien lo ejecuta y los posibles efectos de la palabra vibrante y curativa sobre la materia; sin embargo, cuando Chonon es invitada a distintos eventos de poesía, no suele leerlos, sino que los canta, logrando así que la riqueza performática y sonora de la oralidad ingrese al ámbito letrado y lo transforme. Los poemas dejan así el cifrado de la escritura y retornan a la sonoridad de la oralidad. Los registros audiovisuales de las distintas participaciones de Chonon en encuentros de poesía indígena nos permiten escuchar las sonoridades de la palabra y conmovernos por el timbre de voz femenino (muy peculiar en el caso de las mujeres shipibo-konibo) con los que ejecuta los cantos. En una época como la nuestra, en la que los medios audiovisuales amplían las posibilidades de registro y generación de archivo, la escritura pasa a ser una opción entre otras, más por un deseo o una vocación que por una necesidad ineludible de legitimación en la palabra escrita; las tecnologías comunicativas, que potencializan la imagen y el sonido, brindan alternativas interesantes para los creadores artísticos y poetas indígenas para mantenerse, al menos de cierta manera, más cercanos a la oralidad original.

Los cantos poéticos de Chonon Bensho entablan una profunda conversación con la conciencia del territorio y con el resto de seres vivos; la metafísica de estos poemas no nace de una renuncia a la vida sensible, sino, por el contrario, de un enraizamiento vegetal en las capas profundas del planeta y del cosmos. El mundo bordado con diseños kené expresa una visión del orden subyacente a lo visible, cuyo conocimiento reside en la intimidad de las plantas medicinales; la inmersión en la savia de estas plantas permite percibir que el cosmos entero está

engarzado por patrones de geometría vibratoria, como si lo visible a la mirada ordinaria fuera solamente la manifestación densa de un orden implicado más sutil, de una matemática interna que da vida y forma a la existencia desde lo más profundo de la propia alma del cosmos. En su poema *Kewe Nete* (poema 1), la poeta dice: “Nuestro mundo bordado con diseños geométricos / es una geografía brillante / en el resplandor profundo / de las plantas medicinales del kene”. En la eco-poética indígena, las plantas no son entidades sin dignidad ni lenguaje, sino que, por el contrario, sus raíces beben las fuerzas primigenias del suelo y respiran con sus ramas la vida cósmica y celeste. Las plantas maestras, por su parte, comparten una profunda sabiduría con quienes se acercan a ellas con respeto y siguiendo las enseñanzas de los antiguos. Los pensamientos botánicos y la savia aromática penetran en nuestro cuerpo y en nuestra mente, transformando por completo nuestra biología y nuestra percepción. Las plantas no solo se nutren de la luz del sol, sino que también lo hacen de un resplandor suprasensible; es por esta secreta nutrición que pueden enseñarnos a mirar la luminosidad interna y espiritual de los seres. Ofrecen, pues, un camino para percibir los mundos que la racionalidad objetivista pretende apartar, calificándola de irracional, primitiva o mágica, sin entender (y negando) los saberes que, cuando interactuamos con ellas, se abren para comprender otras visiones de los mundos.

La habilidad artística de la mujer indígena, además de la manifestación de un talento personal y de una habilidad técnica, es ante todo una disposición dialógica que le permite aprender los diseños y el lenguaje de las mismas plantas. Es desde esta pedagogía vegetal que es capaz de contemplar los patrones vibratorios que subyacen a las formas visibles de los cuerpos biológicos. Por eso, en este canto (*Kewe Nete*), una mujer mayor enseña a una menor los secretos de los diseños que guardan las plantas. “[Para que conozcas este mundo] Yo vierto cantando en tus ojos / [la savia de las plantas] / hasta el límite de tu mirada”. El canto narra la operación ejecutada, el ejercicio de transmisión medicinal, para que aquella que recibe las plantas sepa la profundidad simbólica de la acción ritual (religarse con los mundos del espíritu). Sin embargo, no solo se realiza en el canto una descripción narrativa, sino que también ejecuta una acción transformadora: “Estoy rehaciendo tu cuerpo / envolviéndolo con hermosos diseños bordados / que alegran tu corazón”. Al igual que los cantos de los médicos visionarios del pueblo shipibo,²⁸ la cantante narra y ejecuta, envolviendo el cuerpo de la receptora del

²⁸ Pedro Favaron, *Las visiones y los mundos: sendas visionarias de la Amazonía occidental* (Lima: CAAAP y UNU, 2017).

canto con diseños suprasensibles; es decir, el canto mismo teje y borda el cuerpo de la persona que lo escucha (o que lo lee), porque el canto mismo materializa un diseño, inspirado en la intimidad de las plantas. El canto se vincula con el mundo del kené; los órdenes de vibración geométrica (aparentemente invisibles) con los que convivimos, pueden ser contemplados por las personas que consiguen un acrecentamiento de las facultades psíquicas y perceptivas gracias a la propia savia de las plantas, mediante el proceso que el mismo canto describe. La inmersión botánica de los poemas de Chonon revela una metafísica de las plantas que ha sido muchas veces descuidada por la filosofía occidental; las plantas maestras no solo nos hablan de su propia condición vegetal, sino que siempre apuntan hacia un más allá de innegables connotaciones espirituales en la misma configuración de los mundos visibles.

Es también esta cercanía al territorio, este acomodarse a los ritmos reposados del planeta y de las plantas, lo que permite a Chonon Bensho tener sueños y visiones del mundo bueno, de la tierra sin maldad (*jakon nete*). En ese sentido, el poema *Raro Bewa* (poema 2) canta, justamente, la visión de este mundo espiritual. La poeta lo describe como un “mundo sin maldad”, una geografía suprasensible iluminada, un espacio envuelto por “un profundo y vibrante resplandor”. El alma visionaria de Chonon Bensho se alza a esas dimensiones suprasensibles sin renunciar al mundo; más bien, es gracias a su fidelidad a la tierra, a ese aunarse al curso natural de las cosas, que su sensibilidad permanece con la suficiente apertura para percibir esos sustratos sutiles e íntimos del cosmos. Por el contrario, cuando la humanidad se separa del territorio y se regodea de forma narcisista en sus propias ideas y teorías, cuando establece una distancia insalvable con la red sagrada de la vida y pretende dominar a la naturaleza para sus propios propósitos egoístas e instrumentales (que deshumanizan al ser), ya no puede percibir la conciencia del planeta ni los otros mundos que conforman la diversidad y la multiplicidad del cosmos. Lo sensible-preceptivo no es, desde la lógica materialista, un elemento de valor. El mundo lumínico de los seres espirituales es una especie de estadio arquetípico en el que la imaginación visionaria puede vislumbrar la belleza y la vida armónica de los antepasados y de los Dueños espirituales de la medicina ancestral y del conocimiento sagrado (los Chaikonibo). Se trata de un mundo en el que reina la armonía y la alegría: “Los hombres y las mujeres / danzan con algarabía y cantando / [libres de toda turbación] / junto a todos sus parientes”. La imagen del mundo bueno de los seres espirituales pone de manifiesto una especie de relación arquetípica entre los parientes, en la que no hay conflictos y todos se mantienen unidos, danzando de la mano. Se trata,

no cabe duda, de un espacio de sociabilidad ideal al que la cantante (y buena parte del pueblo shipibo) aspiran. El pensar el ser-hacer del individuo en favor de la comunidad y del conjunto vital (y no desde el individualismo moderno, que se constituye y se valoriza a sí mismo de forma exclusiva desde lo económico y productivo) permite que el ser contemple la vida en su conjunto y no solo desde el interés instrumental. A pesar de que el *jakon nete* es, evidentemente, un mundo distinto al nuestro (en el que no hay sufrimiento ni envejecimiento ni discusiones, y en el que todo se muestra como más bello, más perfecto y más luminoso), no nos es completamente ajeno, ya que hay una continuidad entre él y nuestro territorio; más bien, parece tratarse de la imagen de una permanente posibilidad existencial, un símbolo de nuestra verdadera potencialidad, de aquello que la humanidad podría ser si dejara de lado el egoísmo, la codicia y todas las tendencias antisociales. El ser humano, según enseñaron los abuelos, no puede desligarse de esa realidad metafísica y arquetípica, ya que de ella provienen las fuerzas espirituales, las enseñanzas primordiales y el ejemplo ético que nos permite encauzar nuestros pasos, nuestros pensamientos y nuestras acciones hacia el bienestar de la comunidad, para conseguir una existencia en armonía y realizar el buen convivir con el resto de seres vivos.

En el poema dedicado a su hija Isá Biri (poema 3), la poeta canta desde su ternura maternal, conmovida por el milagro de la existencia, llena de amor por el ser que ha salido de su propio cuerpo, al que llevó dentro de sí por nueve meses. “Todos los días / alegras mi corazón / mi hermosa Isá Biri / con tu cuerpo vibrante / que inspira mi canto”. El poema pone de manifiesto que Chonon experimenta la realización plena de su feminidad en el cuidado maternal de su pequeña niña, a quien iniciará en los saberes ancestrales y en las palabras de los abuelos, ya que ellas hacen posible la memoria y el porvenir. La maternidad no es vivida por Chonon como una carga, sino que el amor a su hija inspira su poesía. En este canto también se manifiesta el influjo nutriente y vigoroso de la eco-poética indígena. El nombre de la niña, Isá Biri, da cuenta de una continuidad entre las generaciones (ya que era el nombre de la madre de Chonon, el cual de seguro provenía a su vez de alguno de sus ancestros). El poema compara constantemente a la niña con las aves cantoras, lo que pone de manifiesto las resonancias semánticas entre la fragilidad, la alegría y la ligereza de los pájaros y las actitudes de la niña. Las comparaciones poéticas de los seres amados con otros seres vivos (ya sean aves o flores) dan cuenta de una racionalidad afectiva y empática que (lejos del rigor de las catalogaciones ilustradas) reconoce un parentesco cósmico; testimonia, además, la ternura fundamental que la sensibilidad poética de

Chonon experimenta ante los seres más frágiles y pequeños, reconociendo en ellos belleza y dignidad. Este parentesco cósmico no se circunscribe solamente a que los seres vivos compartimos los mismos elementos químicos en nuestra constitución material; hay un aliento vital que todos compartimos, que a todos nos anima. Cuando la poeta habla de su hija y describe su belleza, no se está limitando a su apariencia física, sino que ante todo evoca un brillo que surge desde lo más hondo del alma de la niña. “Bella ave, / mi esplendorosa avecilla, / insuperablemente hermosa, / brillando insondable / bajo el reflejo del sol”. El resplandor que el poema atribuye a Isá Biri, como en los poemas anteriores, es también manifestación de su inocencia y pureza interna, así como del soplo espiritual que la anima y que dota de vida a toda la existencia. El poema establece una vinculación entre el brillo de la niña con el resplandor solar, enseñándonos que la existencia en el planeta no está desvinculada del resto del cosmos (no en vano, los antiguos shipibo se referían al Sol como Padre, Papa [sic] Bari): nada podría crecer y prosperar sobre la tierra sin el influjo fecundante del Sol. Pero la luz del Sol no es la única fuente de luminosidad en el poema; por el contrario, parece que el propio brillo del Sol tiene también su origen en una luz más intensa y profunda, en una suerte de resplandor latente, que es un manantial que nutre a toda la existencia y que vibra en el interior de todos los seres. La poética de Chonon muestra que los niños y los ancestros, al mantenerse cercanos al origen vibrante de la vida, son quienes manifiestan con mayor intensidad esta saludable luminosidad. Esta conexión existencial permite un diálogo (no necesariamente verbal) entre los diferentes seres, tiempos y mundos, y brinda la posibilidad de continuar con la transmisión de los saberes que vienen de los antiguos en beneficio de las nuevas generaciones.

El cuarto poema, *Metsa Nomabo*, se enuncia desde la reafirmación de los vínculos de hermandad de las mujeres indígenas. Y la voz alegre, sin rabia ni resentimiento, de la poeta indígena, a contracorriente de los patrones racistas de la modernidad (que signan a la mujer indígena como fea, ignorante y que incluso dudan de que posea un espíritu), se enraíza confiada en su feminidad para manifestar su belleza, su fuerza, su creatividad y sus fuertes pensamientos. “Somos hermosas mujeres-palomas / y compartimos estas palabras / que brotan desde nuestros pensamientos”. El pensamiento fuerte (*koshi shina*) en términos shipibo connota un vínculo empático con el territorio, con las plantas y con los antepasados; la fuerza de pensamiento no proviene de la autonomía de la razón, sino de una conciencia preñada por el influjo del soplo espiritual y cósmico. Ya que el pensamiento, en términos indígenas, nace del corazón (*jointi*), al igual que la

palabra (*joi*), el pensamiento fuerte de la mujer indígena manifiesta un corazón preñado por la luz fecundante del mundo bueno de los antepasados y por el aliento que da vida a todo el cosmos. Cuando el corazón recuerda a sus ancestros, no niega su herencia cultural y se alimenta con el mismo influjo espiritual que nutrió a sus abuelas, y se vuelve así un corazón imbatible. La palabra del corazón tiene la fuerza para ensanchar y transformar la vida: es palabra parturiente que genera y preserva la hermandad femenina; y que, en complementación con la masculina, nutre, ampara y forma la comunidad y hace posible el buen vivir. Es una palabra que, sin decirlo de forma explícita, se opone a la oscuridad que acecha a las naciones indígenas y a los intentos modernos de disolver la diferencia, de agriar los vínculos de parentesco y de hacer irrespirable la atmósfera que hace posible la vida. Frente a la violencia de la civilización patriarcal, la voz de la mujer indígena es un bálsamo acogedor que incluye a toda la vida con respeto y comprensión. Aunado con el colibrí mensajero, que se nutre del perfume curativo y fértil del mundo aromático (*Inin Nete*), el canto de las mujeres bebe de las flores metafísicas del saber ancestral y de las regiones suprasensibles de la medicina, para irradiar de belleza el cosmos y envolvernos con la simple hermosura, sin artificios ni confusiones, que surge del origen compartido y del reconocimiento de lo que nos hermana. Hacia el final del canto, la poeta se presenta a sí misma como un espíritu medicinal y alado, ligero y brillante, pariente de los Chaikonibo; en ese sentido, el canto es un puente-vocal por el que se materializan las vibraciones sutiles de la luz espiritual. El ave femenina es la mensajera que instaaura, reinicia y regenera el ciclo de la vida a partir de nutrirse (dialogar-cantar) con los otros seres y elementos, y gracias a ellos puede brillar y expandir su luz gestante al resto de seres vivos.

El quinto poema, *Eariki Paro*, fue escrito por Chonon Bensho mientras pintaba un bordado de gran formato llamado *Inin Paro* ('el río de los perfumes medicinales'), con el que ganó el Concurso Nacional de Pintura del Banco Central de Reservas del Perú. En este poema, Chonon habla desde dos perspectivas distintas: una, afirmando que ella misma es el río, "el río limpio y profundo, / el río infinito, inagotable y eterno"; la otra, como un ser vivo que se nutre del río, que le agradece por saciar su sed, por alimentar la vida de los árboles, por ser fuente de la fecundidad del territorio. El río no solo nutre a los seres vivos, sino que los preña de poesía, los hace cantar, porque el río mismo es un canto del cosmos, es un poema que nos preña de cantos. Pero este río no es un río cualquiera, sino que es un río del *jakon nete*, un río suprasensible que brilla como una cascada de estrellas; y, sin embargo, es también un arquetipo de todos los ríos del territorio

shipibo, que con sus peces y sus corrientes han permitido la subsistencia de la nación indígena desde tiempos antiguos. El poema nos dice que el río también traza, con sus meandros, un diseño kene sobre la tierra; es decir, el curso del río es una suerte de arte del territorio que embellece al mundo y que expresa un orden subyacente, una armonía interna que a su vez nos recuerda lo pasajero de la vida y, al mismo tiempo, que somos una continuación del aliento vital que anima a todos los seres. El poema de Chonon, además de nacer de sus propias visiones y sueños, se basa en algunas narraciones de los médicos visionarios del pueblo shipibo-konibo, en las que se habla de ríos, de manantiales y de pozos de agua perfumada en el mundo de los espíritus; es necesario que los médicos *Onanya* se bañen en esas aguas para cambiar su olor humano e impregnarse con los perfumes de las plantas aromáticas. Estas aguas perfumadas no solo nos purifican y nos renuevan, sino que al cambiar nuestro olor nos vuelven semejantes a los seres espirituales. Esos perfumes generan cambios que sitúan a los seres humanos en un estado de apertura a lo trascendente. Gracias a esta semejanza entre los *Onanya* y los seres espirituales, los médicos visionarios pueden acercarse a los Dueños de la medicina, adquirir sus conocimientos y preservar el vínculo que debe existir entre el mundo humano (*non nete*) y el mundo eterno de los seres puros, de los eternos Chaikonibo.

A manera de conclusión

Los cantos de Chonon Bensho tienden a la pulcritud, a una honda simpleza, a una iluminada inocencia y a la preservación del resplandor de una bondad natural, cercana a los elementos primigenios de la vida. La armonía de su composición permite definirlos como poesía-kené, ya que el kene de los pueblos pano parece dar cuenta, entre otras cosas, de una permanente confianza en el orden subyacente de la existencia cósmica, así como de una aspiración irrenunciable, en la intimidad imaginal y visionaria del alma indígena, a una vida sosegada y buena (*jakonash jati*), en compañía de los parientes y en armonía con la red sagrada de la vida. En este sentido, la poesía de Chonon y su simbolismo arquetípico, no solo surge de su propia aspiración poética a vivir bien, sino de la psique colectiva de la nación shipibo y de la escucha atenta a las enseñanzas narrativas, poéticas y filosóficas de los sabios abuelos y de los grandes sabios *Meraya* de antaño. Al igual que los cantos de los médicos visionarios del pueblo shipibo, los poemas de Chonon bordan con sus palabras un diseño geométrico que devuelve la salud perdida, vincula los diferentes mundos y alimenta los sueños afortuna-

dos de quienes pueden contemplar a los ancestros mediante un ejercicio trascendente de la percepción.

Destaca en el proyecto poético y artístico de Chonon el influjo del territorio y la herencia de los saberes ancestrales. Su canto recuerda las enseñanzas cosmogónicas de los antiguos y procura reactivar el vínculo con los mundos suprasensibles. Pero, al mismo tiempo, su propuesta estética busca ampliar los posibles receptores de sus cantos, adaptando y transformando los ritmos poéticos y conocimientos que surgen en el espacio comunitario, para compartirlos con un público más diverso. La escritura, entonces, junto con la traducción al castellano, es un vehículo privilegiado para conseguir este propósito. Lo que moviliza la poesía de Chonon es, ante todo, la certeza de que los saberes ancestrales tienen un mensaje que precisa ser atendido por la modernidad hegemónica. Por un lado, dar a conocer la belleza estética y la profundidad filosófica de la ecopoética indígena permite que la singularidad cultural y espiritual de las naciones originarias sea más respetada y se reconozca, entre los sectores letrados, su importancia, su derecho a seguir con vida y a preservar sus particularidades. Ese reconocimiento implica que el lugar de enunciación del canto-poema y la manera de abordarlo no se realice desde los postulados modernos o bajo el influjo de la racionalidad objetiva de raíz materialista; la poeta busca que se escuche su canto, para que el oyente se abra a otras posibilidades sensitivas estéticas y de conocimiento hasta ahora relegadas. Por otro lado, esta íntima relación con el territorio, este reconocimiento de la sabiduría de las plantas y del amor por todos los seres vivos, que restituye lo sagrado de la existencia, tienen una lección necesaria para moderar el ecocidio de la economía moderna. La poesía de Chonon, como la de otros poetas indígenas, nos recuerda que el ser humano es parte de la red sagrada de la vida: por lo tanto, dañar a la tierra es dañarnos a nosotros mismos; y cuidar de ella, en cambio, con respeto y conciencia, es la necesaria medida que debe tomar la humanidad para no perder su propia salud y recuperar su cordura.

Poemas de Chonon Bensho

Chonon Bensho's Poems

Kewe nete / El mundo de los diseños kene

Non kewe nete
Natoriki non biri nete
Kewe rao keneya
Biri biri shamani.
Mia becheshbobano
En mia ishonbano bewakin
Min bero shaman nasenen.
Tsaimayontana
Min shinamanbi
Oinyaketanshon
Min kene piko piko bainkin.
Min yora kewe aboi
Kewekan rakotana
Mia raro raro maboi.
Min meken rebonbi
Yasan ketana
Biri biri imaboi.
Min kaya kewe abano
Min shinamanbi
Kene piko piko shamanon.

Traducción

Nuestro mundo bordado con diseños geométricos
es una geografía brillante
en el resplandor profundo
de las plantas medicinales del kene.
[Para que conozcas este mundo]
Yo vierto cantando en tus ojos
[la savia de las plantas]
hasta el límite de tu mirada.
Tu pensamiento absorbe
[las hojas del conocimiento]
para que puedas encaminarte en una visión
en la que haré que emerjan tus propios diseños.
Estoy rehaciendo tu cuerpo
envolviéndolo con hermosos diseños bordados
que alegran tu corazón.
Cuando te sientes a diseñar
las puntas de tus dedos brillarán
[por tu gran habilidad].
Tu alma he bordado
con la belleza del kene
para que puedas imaginar
los más hermosos y gratos diseños.

Raro bewa / La alegre canción de los ancestros

Tsinkitash
Shaweya nomabo
Bewa bewa shamani.
Jaton jakon shinaman
Raro raro shamani
(bis)
Shawebora kewetai
Nomabora chititai
Jaton yora rabii
Biri biri shamani.
Shawebo nomabo
Sa sa shamani
Jaskatira bewai
Rarebobo tsinkitash.
Tae rebonbi chititi
Masha bewayanan
Biri biri shamani
Ikanai chititi.
Biri biri shamani
Jaton metsa netenko
Jaton jakon netenko.

Traducción

Reunidos y tomados de la mano
los hombres-taricayas y las mujeres-palomas
cantan desde lo más profundo
[de sus corazones].
Con buenos pensamientos
rebosantes de alegría
[bailan y cantan].
Los hombres se embellecen
pintando sus cuerpos con diseños
y las mujeres danzan, moviéndose atrás y adelante
elogiando sus cuerpos
de los que emerge un vibrante resplandor.
Los hombres y las mujeres
danzan con algarabía y cantando
[libres de toda turbación]
junto a todos sus parientes.
Con la punta de sus pies
bailan de atrás para adelante
cantando masha,
gozando y resplandeciendo
mientras ejecutan la danza ancestral.
Un profundo y vibrante resplandor
ilumina su mundo hermoso
su mundo sin maldad.

Isa Biri / Ave resplandeciente

Nokon metsa Isa
Soishaman
Noman rakoti jisa.
Raro shinanya Isa
Jakon shinanya Isa
Min pei biri biri shamani
Barin tena.
Metsa bake
Bewa bewa shamani
Min yora shakoni
Biri biri shamani.
Netetibi nokon
Jointi raroai
Nokon metsa Isa Biri
Yora sanken mabokin
Bewa bewa shonii.
Metsa ainbo bake
Metsa shama joa
Koinkaina oina jisa.
Isa metsaira
Nokon Isa Biri
Metsa isashoko
Barin tena
Biri biri shamani.

Traducción

Mi hermosa ave
tierna, elegante y fina
abrigada con el manto de una paloma.

Ave de alegre pensamiento,
de pensamiento lleno de bondad,
las plumas de tus alas brillan
con el reflejo del sol.

Hermosa niña
cantas un canto profundo
con el movimiento de tu cuerpo
que vibra y resplandece sin cesar.

Todos los días
alegras mi corazón
mi hermosa Isá Biri
con tu cuerpo vibrante
que inspira mi canto.

Deslumbrante niña
flor de infinita hermosura
semejante al horizonte.

Bella ave,
mi esplendorosa avecilla,
insuperablemente hermosa,
brillando insondable
bajo el reflejo del sol.

Metsa nomabo / El canto de las mujeres hermosas

Noariki metsa nomabo
Non shinan shamamea
Jakon joi mato yoibano.
 Neno tsinkitash
Jakon shinanya nomabo
 Josho yora
 Biri biri shamani.
 Non kenebo
 Non shinanbo
 Non rarebobetan
 Noa tsinkitana
 Raro raro shamani.
Kewekambi rakotash
 Pinobetan rabetana
Noa bewa bewa kanai
 Noa raro raro kanai.
Natoriki non metsa nete
 Non pene nete
 Pinon yora keska
Metsa biri biri shamani.
Jaskatira bewai nomabo
 Jaton pene netenko.

Traducción

Somos hermosas mujeres-palomas
y compartimos estas palabras
que brotan desde nuestros pensamientos.

En esta tierra nos reunimos
con nuestros pensamientos generosos
y nuestros cuerpos puros
que vibran y resplandecen.

Nuestros diseños kene,
nuestros pensamientos,
se entrelazan entre sí en armonía,
con el amor de los parientes.

Con rebosante gozo.
Nos envolvemos con diseños bordados,
aunadas con el colibrí,
cantando y cantando,
alegrando a todos los seres.

Este es nuestro hermoso mundo,
nuestro mundo brillante,
como el cuerpo de la mujer picaflor,
intensamente hermoso y radiante.

Así cantamos las mujeres celestes
en nuestro mundo de brillo sin igual.

Eariki paro / Yo soy un río

Eariki paro
Beshnanshaman paro
Eariki keyoyosma paro.
Jiwibora bewai
Isabora bewai
Nokon noma jointi raroai.
Manam shamameash
Metsa jene manai
Metsaira wishtinbo jisa.
Paro ani
Metsa paro
Ani jiwibaon mayaketana
Yoinabaon jaomea sheai.
Maya maya kaina
Metsa noman
Keweaka keska.
Niwen shoon aka
Maya maya kaini
Joa inimbo shete baini.
Nokon metsa ian
Metsa oshe keska
Paro pene
Non nomi shateai.

Traducción

Yo soy el río,
el río limpio y profundo,
el río infinito, inagotable y eterno.
Los árboles cantan,
cantan la aves,
alegando mi corazón de mujer-paloma.
Desde la cumbre del cerro
cae un cauce hermoso
semejante a una cascada de estrellas.
Gran río,
hermoso río,
rodeado de grandes árboles
y dando de beber a todos los seres vivos.
Se aleja girando
[y sus meandros trazan sobre la tierra]
un bordado parecido
al de una bella paloma.
Mientras el viento sopla
el río se aleja girando
y se encamina oliendo el perfume de las flores.
Mi hermosa laguna
semejante a la belleza de la luna;
río brillante
que sacia nuestra sed.

Bibliografía

- BARRAGÁN, Luis Alfonso. “Palabra de los bordes que transita a través: la oralitura como posible apertura político-cultural”, *Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 4, núm. 7 (2016): 339-361, <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5819186>> (Consultado 5 de diciembre de 2021).
- BLOMMAERT, Jan. “Applied Ethnopoetics”, *Narrative Inquiry* 16, núm. 1 (2006), John Benjamins Publishing Company.
- CORNEJO POLAR, Antonio. *Crítica de la razón heterogénea: textos esenciales*. Lima: Asamblea Nacional de Rectores, 2012.
- FALL, Yoro K. “Historiografía, sociedades y conciencia histórica de África”, en *África: inventando el futuro*, coord. Celma Agüero Doná, 17-38. México: El Colegio de México, 1992, <<https://www.jstor.org/stable/j.ctv3f8nzj.3?seq=1>> (Consultado 21 de noviembre de 2021).
- FAVARON, Pedro. *Las visiones y los mundos. Sendas visionarias de la Amazonía occidental*. Lima: Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica (CAAAP) y Universidad Nacional de Ucayali (UNU), 2017.
- FRIEDEMANN, Nina S. de. “De la tradición oral a la etnoliteratura”, *Oralidad* 10 (1999): 19-27, <<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000214871>> (Consultado 6 de octubre de 2021).
- GARCÍA BEDOYA, Carlos. *Indagaciones heterogéneas*. Lima: Grupo Pakarina, 2012.
- LIENHARD, Martin. *La voz y su huella*. Lima: Editorial Horizonte, 1992.
- MARIÁTEGUI, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Ediciones Amauta, 1998 [1927].
- NIÑO, Hugo. “Poética indígena: diáspora y retorno”, *Cuadernos de Literatura* IV, núm. 7-8, (1998): 213-228, <<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/7712>> (Consultado 11 de septiembre de 2021).
- PERCIA, Violeta. “Poesía contemporánea en lenguas indígenas: la experiencia de pensar entre lenguas”, *Revista Exlibris* 8 (2019): 90-103.
- VARGAS PRADO, Camilo Alejandro. “Poéticas que germinan entre la voz y la letra: Itinerarios de la palabra a partir de las obras de Hugo Jamióy y Anastasia Candré”. Tesis de Doctorado, Universidad Nacional de Colombia, 2019, <<https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/76045>> (Consultado: 15 de noviembre de 2021).
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Exchanging Perspectives: The Transformation of Objects into Subjects in Amerindian Ontologies”. *Common Knowledge* 10, núm. 3 (2004).

Pedro Favaron

Es doctor en Literatura por la Universidad de Montreal, en Canadá, y posee la maestría en Comunicación y Cultura, de la Facultad de Ciencias Sociales, de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente se desempeña como profesor a tiempo completo en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Académicamente, se ha especializado en el estudio de las naciones originarias de la Amazonía occidental, de

la región Andina y de Norteamérica, buscando desarrollar una reflexión filosófica con base en los saberes ancestrales indígenas. Asimismo, es escritor, comunicador, poeta y creador audiovisual.

José Agustín Haya de la Torre

Estudió Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM) y se doctoró en esa especialidad en la Universidad de Salamanca. Fue miembro del grupo de creación y publicación literaria Sociedad Elefante, del comité editorial de *Distancia Crítica: aportes hacia una nueva conciencia social* y redactor de la sección “Plumas libres” de la revista electrónica de Humanidades, *Periplo*. Ha publicado poemarios e investigaciones literarias, ha participado en distintos festivales de poesía y congresos. Actualmente, es docente investigador de la carrera de Traducción e Interpretación profesional en la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPCA) y encargado de la sección de reseñas académicas de la revista *Tesis* del posgrado de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM.

Versos cantados: imaginarios bordados en la obra de Chonon Bensho

Sung Verses: Embroidered Imaginaries in the Art of Chonon Bensho

Angela Laura Parga-León

Universidad de Los Lagos, Osorno, Chile

angela.parga@ulagos.cl

ORCID: 0000-0002-2729-338X

Resumen: La colección de imágenes producidas en los últimos cinco años por la artista visual Chonon Bensho exhibe una serie de paisajes bordados de acuerdo con las pautas de diseño tradicional shipibo-konibo, bajo la elaborada técnica del kené. Nuestra proposición es que las escenas que se muestran permiten comprender la interacción entre palabra e imagen en la forma peculiar de representación visual que la imaginación productiva de la artista expone. Esta interacción verboicónica se expresaría esencialmente en la incidencia de los actos de habla y, en específico, del canto o poesía cantada en la construcción del bordado. Para el análisis de obra, entablamos el diálogo entre los componentes de esta última y las voces de la filosofía y teoría de la imagen europeas. Se busca una aproximación a los modos en que cada diseño shipibo rebasa la literalidad de la representación paisajística, consolidando su presencia icónica y a su vez, una intraimagen. Todo lo anterior, gracias a la correspondencia entre las metáforas del canto y la órbita simbólica de los bordados.

Palabras clave: kewé, imaginario, imagen, verbo, Chonon Bensho

Abstract: The collection of images produced in the last five years by visual artist Chonon Bensho exhibits a series of embroidered landscapes according to traditional Shipibo-Konibo design guidelines, under the elaborate kené technique. Our proposal is that the scenes that are shown allow us to understand the interaction between word, and image in the peculiar form of visual representation that the productive imagination of the artist exposes. This verbo-iconic interaction would be expressed essentially in the incidence of speech acts, and specifically, of singing or sung poetry in the construction of embroidery. For the analysis of the work, we establish a dialogue between the components of the latter and the voices of European philosophy and theory of the image. An approach is sought to the ways in which each Shipibo design goes beyond the literal nature of landscape



representation, consolidating its iconic presence, and in turn, an intrain-
image. All of these, thanks to the correspondence between the metaphors of
the song, and the symbolic orbit of the embroidery.

Keywords: kewé, imaginary, image, verb, Chonon Bensho

Recibido: 26 de agosto de 2022

Aceptado: 19 de octubre de 2022

«*METSA NETE*: sueños, visiones y cantos de Chonon Bensho” reúne cinco imágenes producidas por la artista visual Chonon Bensho en la comunidad Santa Clara de Yarinacocha, Perú. *Maya Kené* (2018), *Jene Noma* (2018), *Jene Nete* (2020), *Koshi Honi* (2022) e *Inin Paro* (2022) exhiben una serie de paisajes bordados de acuerdo con las pautas de diseño tradicional shipibo-konibo, bajo la elaborada técnica del kené, heredada de los ancestros femeninos. El dinamismo creador de Chonon Bensho reúne los registros lingüístico y visual en la profundidad de un imaginario vegetalista amazónico y místico;¹ entendiendo a este como el mundo de representaciones, independientes de la información que la percepción empírica produce, cuya dinámica y pregnancia semántica participan de la vida individual y colectiva amazónica, “confirman el poder de un ‘fantástico trascendental’ que [...] designa un poder figurativo de la imaginación que excede los límites del mundo sensible”.² En consecuencia, sus registros son fundamentales para la reproducción e innovación de la imaginación de la artista, quien, en estrecha ligazón con el conocimiento de las plantas como medio de relación poética con el mundo, afirma un orden no visible y en acto, extensivo a la cultura en general.

El compendio de texto-imágenes expuesto en las obras de la artista, expresa la necesidad de una relación armoniosa con el planeta, en la medida que en él se expanden todo tipo de formas y modos de existencia según la heterogeneidad de la vida. Reforzando éticamente este aspecto de la tradición cultural y de la cosmopercepción shipibo-konibo, el doble soporte de expresión dispone por correspondencia canto y bordado para ilustrar y fortalecer las creencias colectivas y el pensamiento filosófico-estético que aquí revisamos; el imaginario de nuestro interés, situado en el contexto de una vida en torno a los ciclos de ríos y

¹ Revisar la definición y caracterización de una estética linfática, como del imaginario místico en la obra de Chonon Bensho: Angela Parga-León, “Bajo el ojo solar de una golondrina”, en *Taller interdisciplinario de historia y memoria: Mujeres indígenas en contextos de colonialidad* (Santiago de Chile: Pehuén, 2021). En prensa.

² Jean-Jacques Wunenburger, *Antropología del imaginario* (Buenos Aires: Del Sol, 2008), 25.

chacras dentro de la selva tropical, se acopla a la producción del medio. Los anepasados y espíritus de la naturaleza se encuentran y comunican con Chonon a través de sueños y la dieta vegetal. El nombre shipibo de la artista, *golondrina de los campos medicinales*, alude específicamente a la observancia y compenetración profunda con los procesos de transformación de la materia que las plantas desempeñan, adoptando así los conocimientos acerca del uso de los principios terapéuticos —también letales— y de cómo ellos se activan según relaciones específicas con otras plantas o bajo las entidades tutelares imperantes en los diferentes territorios amazónicos, los *Chaikonibo*.

El filósofo de la mixtura³ E. Coccia ha afirmado que “nuestro mundo es un hecho vegetal antes de ser un hecho animal”, pero mucho antes los pueblos amerindios reconocieron sus ecosistemas, advirtiendo la multitud de organismos vivos que en ellos interactúan y su interdependencia. Los pueblos de la Amazonía afirman el parentesco lejano con una población ancestral, ascendente, de animales, flores, vegetales e insectos, incluyendo la humanidad misma,⁴ comunidades espiritualmente en consonancia con el medio ambiente y que, en los tiempos

³ El filósofo Coccia sitúa la metafísica en la relación de simbiosis que planta y cosmos experimentan, al ser ambos fuente, materia y producto del ciclo de la vida. Afirma que el proceso de captación de dióxido de carbono y producción de oxígeno por las plantas nutre otros cuerpos y materias, haciendo posible la existencia en todas sus formas y estados mediante el aliento respiratorio vegetal. Dicho aliento vendría a ser manifestación del mundo y sustancia misma de él (Emanuelle Coccia, *La vida de las plantas. Una metafísica de la mixtura* [Buenos Aires: Miño, 2017], 7).

⁴ Las mismas ciencias de la biología afirman la evolución de todos los reinos y especies desde un tipo de organismo unicelular eucarionte cuyo núcleo de ADN hizo posible el desarrollo y la complejización posterior de la vida. Por su parte, los pueblos amazónicos consideran que la naturaleza está vinculada con los seres humanos desde sus orígenes; en la literatura etnográfica, animales y plantas poseen la condición de persona y están dotados de intencionalidad y conocimiento. Descola anota: “En la medida en que la categoría de las ‘personas’ engloba a espíritus, plantas y animales, todos son dotados de un alma, esta cosmología no discrimina entre los humanos y no humanos” (Philippe Descola, *Más Allá de Naturaleza y Cultura* (2012) | PDF (scribd.com), 29. K. Arhem escribe: “La mayoría de las cosmologías de la zona no distingue claramente entre naturaleza y cultura” (220); y sobre los Makuna de la Amazonía colombiana: “se dice que cada especie de animales posee su propia cultura [...] los Makuna exaltan la continuidad entre naturaleza y sociedad y, en última instancia, la unicidad esencial de toda la vida” (190) [...] “la depredación humana —la caza, la pesca y la recolección— se interpreta como un acto generador a través del cual la muerte es aprovechada para la renovación de la vida [...] otros animales son tratados como ‘iguales’ y como personas. Son las partes de un contrato moral que guía las relaciones dentro de la sociedad humana, así como de una sociedad mayor que incluye a todos los seres” (200-201) (Arhem Kaj, *The Cosmic Food Web: Human-Nature Relatedness in the Northwest Amazon* (London: Routledge, 1996).

primeros, participaron de un mismo verbo. Esta disposición favorable al entorno ha implicado la acción material sobre la selva, sus ríos y pajonales mediante técnicas hortícolas, el manejo selectivo de las especies silvestres como de la buena interrelación y lazos con los seres de la naturaleza, asimismo un tipo de reflexión acerca del medio de tipo paisajístico,⁵ susceptible de ser representada y sostenida desde el laborioso trabajo con la tierra y el tratamiento del ecosistema como a un otro legítimo.

En consecuencia, mediante una indagatoria que entrevera las imágenes producidas por la artista y su canto, consideramos, por una parte, el enfoque francés de los estudios del imaginario,⁶ y, por otra, la llamada ciencia de la imagen germana⁷ —que centra su atención en los medios que los hacen visibles—; se busca comprender cómo confluyen y se articulan las modalidades del habla, el canto y la mirada en la expresión del bordado, considerando a este último como medio donde se hospedan y transmiten relatos poéticos, míticos, y/o nuevas subjetividades desde la posibilidad de una innovación simbólica que tiende a formular un arte sintético y de carácter místico.⁸

⁵ Nos parece aquí que el concepto de paisaje utilizado por los grupos letrados y citadinos de la historia del arte o la arquitectura modernos no es apropiado a la descripción de esta experiencia. Nos interesa más bien comprender el paisaje en tanto experiencia sostenible respecto del carácter, pensamiento y acción de los pueblos amazónicos en el planeta.

⁶ Son apreciables aquí los estudios de lo imaginario o imaginal en la perspectiva de G. Bachelard, H. Corbin y G. Durand, pues encaran fenomenológicamente la conciencia extasiada por las imágenes poéticas, una conciencia imaginante comprendida como un nuevo ser del lenguaje, en el caso de Bachelard, quien sostiene que toda conciencia crece y refuerza su coherencia psíquica cuando el lenguaje crea y vive la imagen poética, esto es, que ensueña. En un primer nivel de contenidos, nos es útil el modo en que el filósofo restituye para la recepción la acción innovadora del lenguaje poético a través del rescate en la escritura, del cariz constructivo y espiritual de las imágenes creadoras.

⁷ La *Bildwissenschaft* o ciencia de la imagen surgida en la década de 1990 toma por herencia los planteamientos de Aby Warburg, atendiendo a la imagen como fenómeno cultural en su complejidad corporal, mental y espiritual. En este contexto, desde una perspectiva interdisciplinaria, la *Bildwissenschaft* propone un giro (icónico) que se desliga del modelo semiótico que comprende las imágenes como textos, centrando su atención en el logos, que instala las imágenes por medios exclusivamente visuales y propios de su singularidad material. Cabe señalar, además, que la ciencia de la imagen se diferencia de los estudios visuales del contexto anglosajón, que sitúan su atención más bien en la visualidad y su construcción cultural y política.

⁸ Al complementar la mirada francesa con la alemana, hemos asumido el riesgo de reunir dos corrientes que en principio pueden parecer opuestas; sin embargo, consideramos que este riesgo se puede sortear aclarando la noción de representación en ambas tradiciones. En el ámbito francés, la palabra *représentation*, como señala Derrida, “no se

La perspectiva vivenciada

Asociada a la experiencia escópica de Chonon, la forma de hábitat amerindia ostenta el saber geográfico que ha modificado y ha hecho evolucionar el paisaje, gracias a la consecución de generaciones constructoras del entorno como de la predación recíprocamente ética. En este sentido, el goce y elaboración del paisaje en la Amazonía es un aspecto de efectuación social que no forcluye la naturaleza en su dimensión material y simbólica⁹ respecto de lo antropológico; la cadencia de la vida humana posee su símil en el bosque tropical. Inmersos en este último, los pueblos de la Amazonía han creado el medio que les es propio, visto, percibido y concebido en tanto como se les presenta el mundo; en otras palabras: “la realización del sujeto se ha dado por los sentidos, la acción, por el pensamiento y el lenguaje. Y esto es lo que concretamente produce la realidad de *los medios* de los seres vivos en general, como de los humanos en particular”.¹⁰

puede, y aún menos que otros, desprender o disociar de su instancia lingüística, o lexical, y sobre todo nominal, otros se apresurarían a decir de su representación nominal” (Jacques Derrida, *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía* [Barcelona: Paidós, 2009], 3). Sin embargo, como el mismo autor aclara, es importante considerar que en alemán existe, para representación, las palabras *Vorstellung* y *Darstellung*. Como señala H. Belting: “Los términos alemanes *Vorstellung* y *Darstellung*, para los que en francés solo existe la palabra *représentation*, son aquí complementarios. Dicho de forma simplificada, las imágenes nacen en la *Vorstellung* que tenemos del mundo: son imágenes mentales [...]. En la *Darstellung*, en cambio, generalmente pensamos en imágenes físicas con las que controlamos nuestra *Vorstellung*” (Hans Belting, *Florecia y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente* [Madrid: Akal, 2012], 393). Para abrir la discusión, diremos que el imaginario corresponde a la *Vorstellung* y que en el verso y el canto se hace la *représentation*, mientras que, en su dimensión mostrativa, se hace *Darstellung* en el diseño kené. Consideremos, de todos modos, que en el mundo shipibo-konibo, la palabra *representación* no existe y que, por lo tanto, nuestro esfuerzo es dar comprensión a nuestra experiencia occidental.

⁹ Fenómeno propio de las sociedades industriales (con una compleja división del trabajo y expoliación del planeta y sus comunidades) la forclusión del trabajo de la tierra revela el control que los dueños de los medios de producción ejercen sobre el conocimiento acerca de la naturaleza. El geógrafo A. Berque explica el proceso por el que la experiencia ‘paisajera’ de los trabajadores, pierde, por omisión intencionada, el valor histórico y práctico de su incidencia en y con el territorio, restringiendo, como consecuencia, el pensamiento paisajístico a las formas de apreciación estética de un grupo privilegiado y distanciado del entorno, cuya comprensión exalta la contemplación ociosa: “—ya que posee a la vez las tierras y las letras— se supone que la naturaleza por sí misma, *ipsa*, por su propio movimiento, *automaté*, otorga sus frutos a la humanidad” (Augustin Berque, *El pensamiento paisajero* [Madrid: Biblioteca Nueva, 2009], 41).

¹⁰ “... autrement dit la réalisation de S (sa transformation en une réalité) par les sens, par l’action, par la pensée et par le langage. Voilà ce qui, concrètement, produit la réalité (S/P) des milieux (S/P), ceux du vivant en général comme ceux de l’humain en particulier

Podemos comprender entonces el sentimiento paisajístico de la artista Chonon Bensho, “el paisaje no está en la mirada sobre los objetos, está *en la realidad de las cosas*, es decir, en la relación que establecemos con nuestro entorno”.¹¹ Desde un punto de vista estético, Chonon sueña poéticamente el entorno, canta las alturas del dosel, del sol que baña a flores y fauna, borda los filamentos y vibraciones de su lengua en la frescura del tocuyo.¹² Así, las imágenes poéticas de la naturaleza se dan en la mirada de la artista, mas no se agotan en ella, ya que Chonon emplea el medio —plantas, luz, agua y tierra— como sustancia de conocimiento y vehículos de percepción y ensamble con los espíritus *Chaikonibo*. El cuerpo de la artista —todos sus sentidos— es cómplice de la herbolaria amazónica, de una vida sensible y suprasensible favorable a la conciencia creadora. Esta última vocaliza desde el lugar que las imágenes cosmológicas poseen en su cuerpo; su cuerpo es un sensor de las múltiples formas vitales, un lugar para la proyección y recepción de imágenes vistas, recordadas o soñadas, “vemos con todo el cuerpo y no solo con los ojos”.¹³ Desde esta misma experiencia clarificada por el filósofo Maurice Merleau-Ponty, afirmaremos que Chonon puede verse, viendo y siendo el medio, es decir, su mirada es urdimbre e hilo de este, su cuerpo “está en el número” de las materias y seres donde la visión misma del paisaje, “se hace” en movimiento.¹⁴

En el mismo sentido, lejos de la expectación central cartesiana, el carácter corporal y mediado culturalmente de la mirada de la artista implica, primero, atender al alcance temporal de su visión, la que, parafraseando a Merleau-Ponty, participa en amplitud de la visibilidad de seres y objetos como punto de intersección entre su propio lugar manifiesto y el de estos. Esto es patente en las corrientes compositivas de los bordados *kené*, a saber, las puntadas descongelan toda esce-

(Augustin Berque, *Qu'est-ce qu'une logique du milieu, et pourquoi nous en faut-il une aujourd'hui?* [Université Pierre et Marie Curie, 2016], 9). La traducción es mía. Pongo en cursivas *los medios* para enfatizar el plural, adhiriéndolos a la idea de *multiplicidad* de Deleuze, entendida como las posibilidades infinitas de reacción ante un estímulo, de satisfacción de la propia vida (Gilles Deleuze, *Spinoza: Filosofía práctica* [Barcelona: Fábula, Tusquets, 2016], 61-65).

¹¹ Berque, *El pensamiento*, 59.

¹² Tela plana y firme de algodón.

¹³ Hans Belting, “Cruce de miradas con las imágenes. La pregunta por la imagen como pregunta por el cuerpo”, en *Filosofía de la Imagen*, edit. Ana García Varas (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011), 185.

¹⁴ Maurice Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu* (Barcelona: Paidós, 1986), 17.

na movilizándolo y trayendo a presencia los puntos de vista en, desde y hacia los bordados.

Segundo, evocando en el bordado la absorción del ser corpóreamente activo, aflora la propia actividad interna en desmedro de la tradicional construcción de imagen desde la *perspectiva artificial* renacentista —y moderna—. Nutrida por la linfa selvática, la artista dimensiona los espacios —*los milieux*—¹⁵ en concordancia con su estado interno, reconociendo privativamente un espacio cualitativo, discontinuo e influyente en la experiencia escópica, cuyo propósito difiere plenamente del de racionalizar la experiencia óptica. No puede la conciencia creante percibir una forma de manera íntegra si no repara en la virtualidad de esta, en su extensión suprasensible como declara el filósofo H. Corbin, quien añade que una ‘mirada natural’ por ejemplo,

en la representación del paisaje de los grandes frescos romanos [...] permite a cada parte de espacio tener su propio horizonte, y el detalle representado es verdadero, tal como se presenta para ese horizonte [...]; por el contrario, la ‘mirada artificial’ presupone todo un trabajo previo de unificación del espacio que desemboca en un universo unificado y homogéneo [...] en donde el Ser no puede estar ‘en su Verdad’.¹⁶

No se trata de bordar escenas estáticas en un espacio geometrizado escenificando un ambiente idealizado y distante; más bien Chonon Bensho, sin perder de vista un plano de inscripción más profundo, cumple con organizar varias extensiones de campo que reproducen la experiencia de la luz y el color acaecida en el ojo. No obstante, este último acontecimiento visual no es producto de un mero impresionismo; solo puede darse a través de la asimilación —ablusiones, ingesta, dieta vegetal— de la artista en el ambiente material y con los seres de la creación, habitantes del *Metsa Nete* o “mundo hermoso” shipibo-konibo; hay tras de ello la explicitación del continuo socioespiritual entre todos los modos de existencia, así como también, siguiendo a Viveiros de Castro,¹⁷ un “perspectivismo interespecies”, es decir, la manera de aprehensión de unos en relación con otros, según sus respectivas intencionalidades, características y capacidades. En los paisajes aludidos, los detalles operan libres, retrayendo al plano volúmenes de color, próximos unos a otros; cada elemento mantiene su autonomía, y ello es parte del

¹⁵ *Los medios*, traduciendo del texto arriba, *les mileiux*.

¹⁶ Henry Corbin, *Templo y contemplación* (Madrid: Trotta, 2003), 185-186.

¹⁷ Eduardo Viveiros de Castro, *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural* (Buenos Aires: Katz, 2010), 33.

tratamiento legítimo con el que la artista los referencia. Más aún, superando lo que se muestra, rielan los hilos en todas direcciones, los trayectos del *kené* enfatizan la importancia del cómo se borda, más que lo que se borda.

En una cultura hondamente signada por la ancestralidad, la técnica de bordado es un procedimiento que reafirma el modo de filiación con los antepasados, transfiere la sabiduría y estética de cada linaje familiar, provee el sentido de ubicuidad que tempranamente una mujer shipibo aprovechará para potenciar sus habilidades en la confección de indumentaria, ajuares, cerámica, junto a otras labores en beneficio y resguardo de sí y de su familia. Y si bien, por encomio de su madre, tías y abuelas, cada niña ‘cura’ sus ojos y cuerpo con el zumo de las plantas *rao*,¹⁸ con el propósito de hermoinear y desarrollar sus capacidades perceptivas, el bordado *kené* inicia a ciertas jóvenes en la botánica de cada nicho ecológico (anfibio, aéreo, terrestre) con mayor fortaleza, propiciando su ingreso a la esfera de las transformaciones de la energía primordial, operadas por la sabiduría vegetalista. *Maestra Meraya* es el apelativo que la artista posee dados los conocimientos terapéuticos, visionarios y técnicos¹⁹ incorporados, que han regido y orientan contingentemente el diseño energético y material de la creación entera.

Cual refulgentes estrellas, las puntadas son los grafemas de un viaje cosmológico. Más que en los objetos naturales, el interés creador de Chonon Bensho radica en la vivencia de una conciencia plena —sumando la mirada y el cuerpo— cuya contemplación no percibe resistencia u opacidad; por el contrario, el ver, soñar, ensoñar e imaginar propicia la travesía desde las apariencias del mundo profano hacia el sitio donde las fuerzas de la vida se renuevan, ya sea a horcajadas en el viento, penetrando el abismo terrestre o navegando la luz lunar. Grecas, aspás, óvalos, rombos, líneas en zigzag, triángulos, entre otros, figuran en el tocyo; son la intensidad interactiva con la que el hábitat se despliega. El calado

¹⁸ La categoría *rao* refiere a plantas terapéuticas o alucinógenas, plantas para cazar o pescar, para modificar los comportamientos o para la seducción, para el embellecimiento, entre otros (Jacques Tourony U. Reátegui, “Investigaciones sobre las plantas medicinales de los shipibo-conibo del Ucayali”, *Revista Amazonia Peruana* 10, Lima, CAAAP [1984]: 91-118).

¹⁹ En el más amplio sentido del origen de la palabra. Como τέχνη o ‘tekné’ en Grecia, “ars en Roma y en la Edad Media, incluso en una época tan tardía como los comienzos de la época moderna [...], significaba la destreza que se requería para construir un objeto, una casa, una estatua, un barco, el armazón de una cama, un recipiente, una prenda de vestir, y además la destreza que se requería para mandar también un ejército, para medir un campo, para dominar una audiencia. Todas estas destrezas se denominaron artes [...]. Una destreza se basa en el conocimiento de unas reglas” (en Wladislaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* [Madrid: Tecnos, 2016], 45).

de la aguja exterioriza preceptos como los de armonía, complementariedad, interrelación y reciprocidad en patrones de conjunción, comunicación, paralelismo y también disyunción. Todas las facultades de la Maestra *Meraya* perseveran gracias a una alianza entre ella y los amos de la naturaleza: las inteligencias y virtudes vegetales. Chonon borda reteniendo el emplazamiento corporal de su visión, y al mismo tiempo devuelve al espectador la condición táctil del bordado, intencionando el estímulo inmersivo y no solo retiniano, en la recepción. Paulatinamente, en la medida que se mantiene la atención en los bordados, se supera la distancia entre nosotros como observadores y las telas, y se encuentra un reposo en un ser permanente, indiviso, y nos acercamos hasta poseer ese mundo bordado; lo que en ellos aparece se hace presente para todos los sentidos, quiere hacer visible cómo nos afecta: “Nosotros vemos la profundidad, la suavidad, la tersura, la dureza de los objetos [...] al punto de afirmar que vemos su olor”.²⁰

Hay en el procedimiento de construcción de la imagen, en el cómo se borda, la importante participación de aspectos no meramente ópticos: la conciencia mística²¹ naturalista y lo poético literario. El reconocimiento del poder de la ensoñación, de un estado del alma para la producción de obra, “el alma no vive siguiendo la corriente del tiempo y encuentra su reposo en los universos que la ensoñación imagina”.²² En un estado de enlace entre Chonon y el mundo de sus antepasados —ya sea en la vigilia o en el onirismo—, la artista organiza las imágenes que le permiten abrazar, comprender, aceptar el *anima mundi*, la ley universal del todo con la más elevada emoción; en definitiva, desde un horizonte de posesión eterna y extensa ante sus ojos,²³ se adquiere una fuerza de coherencia poética entre la imaginación creadora y la memoria: “la memoria sueña, la ensoñación recuerda [...] la imaginación reanima la memoria, la ilustra”.²⁴ En este sentido, la memoria moviliza todas las raíces de la artista conservando la familiaridad de los primeros objetos, los primeros pasos, entonaciones y sueños

²⁰ Cit. en Martin Jay, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo xx* (Madrid: Akal, 2007), 124.

²¹ Nos referimos aquí a un campo de experiencia en la vida espiritual profunda de Chonon Bensho, quien, desde un sentimiento hondo de autoridad interna y lucidez que no se da cotidianamente, asume la creencia en un orden no visible respecto del cual la vida debe ajustarse en armonía a él, para la serenidad gozosa propia y de los más cercanos.

²² Gaston Bachelard, *La poética de la ensoñación* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2014), 30.

²³ Para profundizar en los estados diversos de la vida religiosa, desde una interpretación casuística de la experiencia personal, revisar a William James, *Variedades de la experiencia religiosa. Un estudio de la naturaleza humana* (Madrid: Trotta, 2017).

²⁴ Bachelard, *La poética*, 29.

trasvasados en la dieta, el trabajo de la tierra o a través de los cantos medicinales, los *bewá*, de su sabio abuelo *Onanya*.²⁵

yo fui criada en el ambiente de las plantas medicinales, porque mi abuelo [Ranim Bima] era el médico tradicional, que curaba a la gente que venía hacia él, a los que realmente querían curarse y lo necesitaban [...]. En las familias shipibas, cada una tiene sus propios conocimientos de las plantas y saben qué planta usar en cada momento, porque es un conocimiento que viene de los abuelos.²⁶

Es innegable el influjo del régimen de las plantas, del canto y la palabra medicinal en la perspectiva vivenciada que la obra de Chonon Bensho exhibe, los trazados en movimiento de los hilos anhelan explicitar un sentido asidero, mostrar, dar a conocer algo que posee su propia energía en acto y que supera lo meramente comunicativo. Este exceso reconoce la importancia de una aproximación a los bordados, “no como sistemas de signos, sino como el lugar de la configuración de energías”²⁷ en las condiciones materiales del *kené*, pero no en físico como tal, sino por medio de su *mostrar algo como*. Siguiendo a Boehm, el proceso de sustracción —en el ojo— del fondo continuo e impenetrable (la tela, las hebras)²⁸ efectúa la visibilidad de un espacio virtual que se presenta por contraste y procesualmente.²⁹ Y en la medida que nos entregamos a las imágenes bordadas, lo que está figurado allí fulgura visualmente opacando el fondo, acompañándose de las potencias del color, forma, textura, longitud, temperatura, aroma y volumen cósmicos. Todos los pespuntos parecen hacer reverberar flujos, masas,

²⁵ “Su abuelo, Ranim Bima, fue un médico *Onanya* que se inició en el saber medicinal y visionario siguiendo los pasos de los antiguos” (Pedro Favaron, “‘Soi Noma’. El arte amazónico de Chonon Bensho”. *Revista Ojoxojo* 3 (2022), en <<https://ojoxojo.xyz>>.

²⁶ Cit. en Favaron, “‘Soi Noma’”.

²⁷ Gottfried Boehm, *Cómo producen sentido las imágenes. La fuerza del mostrar* (Berlín: Berlin University Press, 2010), 70.

²⁸ “La figura niega el lugar donde resulta visible: la ausencia entra veladamente en la imagen” (Boehm, *Cómo producen sentido las imágenes*, 68).

²⁹ El filósofo de la imagen Boehm profundiza acerca del proceso de negación icónica: “Sin embargo, las relaciones de contraste visual, consideradas exclusivamente, no producen ninguna imagen. Encontramos contrastes en todas partes: en cualquier superficie, por ejemplo, en los muros, en la naturaleza, mirando nubes en el cielo, etc. Recién cuando el contraste visual organiza el campo de su aparición de tal modo que este pueda manifestarse como una magnitud *sui generis* abarcable, es decir, cuando el contraste visual se vincula con límite y medida, entonces tenemos una imagen. Para ello se requiere de la distribución artificial que ejecuta la mirada, la cual —*simul et singulariter*— refiere la figuración hacia el campo y hace justicia tanto al individuo como a la simultaneidad de la imagen” (Boehm, *Cómo producen sentido las imágenes*, 69).

descargas, acumulación, entre otros. Las agujas nos ofrecen una vista de lo que se muestra y se presenta ante nosotros de manera activa: el hermoso, resplandeciente y sonoro mundo de las filiaciones suprasensibles de la Maestra *Meraya*. La vista del mundo de los diseños *kené* guía nuestra percepción llevándonos hacia dentro de la imagen mientras estos parecen mirarnos, en ese cruzamiento de ojeadas, la “grandeza soberana”³⁰ de las escenas retratadas por Chonon inaugura el sentido en un constante ir y venir, incidiendo “de manera emergente en la motricidad del espectador que se desplaza hacia, alrededor y dentro de la imagen”.³¹ El gesto del bordado y las imágenes convergen en su potencial “mostrativo”, superando significaciones ya constituidas fuera, los patrones de diseño se abren a una decibilidad originaria: presentan. Ellos hacen aparecer delicadamente el tono vital de la conciencia creadora, de la mano que recorre la materia, de toda acción largamente meditada y rápidamente realizada. Se manifiesta el *tono* que surge de un movimiento expansivo y recibido en la ensoñación celeste.

Los paisajes producidos por Chonon Bensho gozan de su propia organización dadas las intensidades de sus elementos figurativos; potencialmente más variados que el espacio plano (el fondo de unificación) suponen posibles perspectivas a mostrar de manera fragmentada, no solo en virtud de la opacidad de la tela de tocuyo misma, sustrato de la aparición, sino también, respecto del tipo de acceso frontal al espacio visual del *kené*, donde el reverso permanece constitutivamente velado. Si se establece en tanto vista, este último tenderá también a superponerse respecto del dorso del bordado, complejizando en su duplicidad el aparecer especular del gesto primario de hendir. Ahora bien, la importancia contextual del diseño *kené* bordado sobre tela, el *kewé*, radica en que esta es una práctica meditativa que impone a la Maestra *Meraya* dar testimonio de su espacio y tiempo contingente. El *kewé* revela el valor de la enunciación, pensamiento y acción de la bordadora en el entorno, “un diseño mal hecho, puede verse más o menos bien por la parte frontal; pero si la espalda de la tela, que es el lado oculto, está desordenado, esta mala factura da testimonio de la intranquilidad interior de la bordadora, de la inquietud de su pensamiento”.³² Aun cuando la espalda del *kewé* permanezca en su condición de revés, de reflejo obliterado, las figuraciones

³⁰ Gottfried Boehm, “El lugar de las imágenes. Lo que se muestra. De la diferencia icónica”, en *Pensar la imagen*, Emmanuel Alloa (ed.) (Santiago de Chile: Metales Pesados, 2020), 32.

³¹ *Ibidem*: 34.

³² Pedro Favaron y Chonon Bensho, “*Metsá kené*: los diseños y la identidad del pueblo shipibo-konibo”, *Revista Visitas al Patio* 14, núm. 2 (2020): 102.

en negativo promueven sus propias relaciones exhibitivas y presentan a su vez la silenciosa observancia de lo que se muestra preciso y con fineza ante el atisbo rápido, subversivo, conformando una intrainmagen. Algo encuentra visibilidad reforzando el volumen, la estructura del *kewé*. Las vistas del bordado —incluyendo la trasera— espacializan, aumentan, encarnan la motilidad de las puntadas, nutren la actividad de los diseños, dan cuenta de su acontecer en simetrías y secuencias de motivos estrechamente vinculados a los principios estructurantes base del *kené*, como a los de armonía social, escatológica y estética del pueblo shipibo. No obstante, a nuestro juicio, todos estos asuntos reafirman seriamente el *tono* particular de Chonon Bensho, articulando el uso del color, motivos, la morfología del bordado en virtud de la técnica y la configuración escogida, se conforma una pieza textil específica.

Señalábamos que dicho tono incorpora semblantes expresivos no meramente ópticos. Entre ellos, lo poético literario, ligado invariablemente a la fruición de la artista por lo absoluto y lo eterno. Lo literario aquí adhiere a un sofisticado tenor expresivo asociado al mapa mental/emocional de la artista, desde el cual funda su arte centrado en las ideas o conceptos de una filosofía relacional con énfasis en la filiación ancestral. Esta última proporciona densidad a cada objeto de su arte con la determinación de exteriorizar un primer momento original en el que el hombre no estaba esclavizado por el lenguaje ni por la consecuente escisión entre objeto y sujeto. La vida terrena es reconocida a la manera de una huella, de un recuerdo sobre una vida anterior, inmutable, sustraída al tiempo, pero que puede ser recuperada por la creación de un espacio exterior, consignado a mantener la intimidad de la conciencia creante con el todo disperso del mundo. En esta circunstancia, el renunciamiento es parte de la *poiesis*, puesto que la actitud mística impele a la artista a responder solemnemente hacia aquella realidad primaria; ella debe hacerse eco del *ser* que jamás concluye, que *es* solamente y que “aún habla cuando todo ha sido dicho”.³³ La creación de Chonon Bensho emplea el poder del silencio para hacerse sensible, por mediación contemplativa, del “murmullo gigantesco sobre el cual, abriéndose, el lenguaje se hace imagen, se hace imaginario, profundidad hablante, indistinta, plenitud que es vacío”,³⁴ es el recurso del dominio de la *Meraya*, la posibilidad de callar y propiciar que el silencio adquiera integridad y hable sin comienzo ni fin en el bordado, “el infinito de la obra no es sino el infinito del espíritu”.³⁵ La alegría de la palabra e imagen poética

³³ Blanchot, *El espacio*, 20.

³⁴ *Ibidem*: 21.

³⁵ *Ibidem*: 17.

es la alegría de vivir episódicamente, aliento por aliento, y en ello, la valoración de la vibración y sonido de la voz sanadora es clave en el contexto de la sabiduría medicinal de *Onanyas* y *Merayas*. El canto tradicional que los antepasados de Chonon proyectaron en ella fue parte de las acciones medicinales y rituales en las que fue tratada, purificada y engalanada; en la rememoración corporal y afectiva de la artista resuenan los *bewás* que han vigorizado a su progenie, siendo actualmente entonados exclusivamente en ocasiones pertinentes. Toda la sapiencia y poder vegetal reina en el proceso de componenda de los cuerpos y espíritus, imprimiendo en ellos mediante la vocalización poética, una serie de surcos o cauces por los que los principios activos de *las plantas maestras* y *anfibiás*³⁶ ingresan al ámbito físico y suprasensible de los cuerpos. Homólogos a los meandros, a las estrías en la piel y pelaje animal, a los movimientos de traslación, a las ranuras vegetales, los *kené* reproducen los tránsitos y flujos del medio, mas, el canto persevera en el gesto de las puntadas de bordado en cuanto pasión de la imagen, susurro, resplandor que no se apaga y que siguiendo al filósofo Bachelard, efectúa en ese esplendor la comunión de la conciencia creadora con el alma cósmica, el alma solitaria, alma principio de toda soledad; allí la palabra poética cantada “no sirve para designar algo ni para expresar a nadie, [pues] el lenguaje mismo es obra”, añadirá Blanchot. El propio ser del habla expande su poderoso universo de palabras “cuyas relaciones, composición y poderes se afirman por el sonido, la figura, la movilidad rítmica”³⁷ en un espacio que, aunque autónomo a nuestro juicio, complementa desde su esencia la forma y existencia del diseño mótil *kené*. Tanto códices, como petroglifos y geoglifos, estelas, quipus, entre otras formas de arte amerindio, agotan la función puramente comunicativa del lenguaje. Del mismo modo, los bordados *kewé* superan la decodificación semántica y trasuntan fenómenos trascendentes y sensoriales en correspondencia con las dimensiones acústicas, ópticas y significantes de la poesía cantada y del canto medicinal.

Dimensión icónico-verbal del imaginario

En una relación intensa con la selva y los ríos, tras siglos de vida, acción y reflexión común, los pueblos amazónicos han producido, desarrollado y legitima-

³⁶ En la Amazonía occidental las llamadas *plantas maestras* utilizadas por el sabio vidente *Onanya* son el tabaco (*Nicotiana tabacum*), la ayahuasca (*Banisteriopsis caapi*) y el floripondio (*Brugmansia arborea*). No obstante, la Maestra *Meraya* utiliza preferentemente una serie asociada de especies, vinculadas al saber de las aguas.

³⁷ Blanchot, *El espacio*, 35.

do sus creencias, transmitidas por una fuerte tradición oral y material, en imaginarios. Estos imaginarios han observado menesteres, efectos o prácticas de tipo individual y/o colectivo, aparejadas en el último siglo a las formas de dominio y opresión que la modernidad desarrollista y letrada ha hecho pesar sobre la historia cultural de la zona y que, como bien describe Ana Pizarro, ha tenido como consecuencia, entre otros contenidos del imaginario selvático, la propagación de una serie de representaciones acerca de la “milenaria resistencia de la naturaleza a la injerencia del hombre”.³⁸ A su vez, la Amazonía exhibe una amalgama cultural y biológica, propia de los pisos ecológicos que la erigen como el área cultural “de aguas” compartida por nueve países,³⁹ según Pizarro, cuya diversidad de formas de interacción predatoria, cognitiva, comunicativa, estética, espiritual, etc., sitúa estilos de vida antropológica en la trama del medio ambiente. Esta ligazón de la naturaleza, especialmente con el mundo simbólico amerindio, presente en los aspectos religiosos y filosóficos de las comunidades del área, caracteriza especialmente los imaginarios del bosque tropical húmedo.

Continuando el planteamiento anterior, sin encapsularse en conceptualizaciones del pensamiento puramente cartesianas, combinando la formación académica en artes con la herencia de antiguos artistas shipibo, la obra de Chonon Besho expande un *lar* paralelo a la inmediatez percibida como realidad actual de los objetos y los seres. El desenvolvimiento de su imaginario posee estructuras, contenido, y “sobre todo, una perspectiva de la conciencia” que soslaya por medio del arte, lo dado.⁴⁰ He aquí que la intencionalidad de la bordadora presenta como posibles, contenidos concretos inefables/místicos a partir de la profundidad de sentidos auxiliares, de la *poiesis* interna y del *tono* de la artista. La autora inscribe en su obra ciertos mitemas amazónicos y otras representaciones más autónomas, cristalizando dicho imaginario como el punto de realización, fijación y expansión de la subjetividad inspirada por lo divino.⁴¹ Sintetizar este último, dada la heterogeneidad verboicónica en la que se sustenta, es un ejercicio que no se agota en esta aproximación; por ello advertimos ya las diver-

³⁸ Ana Pizarro, *Amazonía. El río tiene voces* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2009), 17.

³⁹ Países situados en torno al río Amazonas y sus afluentes: Brasil, Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, Surinam, Guayana y la Guayana Francesa.

⁴⁰ Wunenburger, *Antropología*, 45.

⁴¹ Aquí utilizamos la comprensión del sentimiento personal con lo religioso-místico del filósofo y psicólogo W. James, es decir, “los sentimientos, los actos y las experiencias de hombres particulares en soledad, en la medida en que se ejercitan en mantener una relación con lo que consideran la divinidad” (James, *Variedades de la experiencia religiosa*, 52).

gencias de sus propiedades y la imposibilidad de equiparar ambos registros o los imaginarios que pudieran reforzar por sí solos. En efecto, ya hemos señalado que la verbalización/canto en la obra de la Maestra *Meraya* difiere en tanto registro de la expresión propiciada por la experiencia escópica; empero, planteamos la correspondencia o incidencia de la primera en la segunda, puesto que ambas son sedimentos, impresiones de una cosmogonía en acto, mediando el ser de lo sensible en la ensoñación poética.

La conciencia imaginativa de Chonon crea y vive la imagen poética activamente, al ponernos en presencia directa de la existencia, proyectando en el registro visual pequeños paraísos, escenificando mundos que parecen cobrar conciencia de su tersura. En ellos, una ataviada colección de seres antropomórficos, expresiva flora y fauna, consienten a la mirada a admirar la unicidad conquistada. Los paisajes coloridos ubican al espectador en una posición de visión extensa y sintética, en la que aparecen los detalles ya sea en circularidad, como en el caso de *Maya Kené (El diseño circular)* o *Jene Nete (El mundo del agua)*; su plenitud redonda conecta con la seguridad y abrigo del vientre, centro de las conversiones de la vida, “laboratorio alquímico”.⁴² La información visual explícita sinópticamente la relación del hombre y el conjunto de la naturaleza, aludiendo con ello al “único aspecto más vital de la vida: su completamiento definitivo”.⁴³ La circularidad es reforzada aún más por la cuádruple disposición espacial de astros y peces en vertical, de árboles y humanos en canoa, en horizontal. *Maya Kené* y *Jene Nete* integran las cuatro orientaciones cardinales, sus elementos y la recíproca —prácticamente especular— relación entre los géneros y las especies que habitan la selva. En el nivel de simbolismo psicológico, ambos *kewé* unen los opuestos desde el centro en tanto núcleo de completamiento; en ellos, los seres espirituales del agua, *Jene Chaikonibo* o las plantas y el árbol en floración marcan el carácter de iluminación, de perfección. En definitiva, proponen desde el aspecto visual del imaginario místico la noción de cohesión, de plenitud en la fusión con el espacio divino; de ahí la fuerza ascensional de ambos bordados, escalando los mundos o, como exhibe *Jene Nete*, ondulando suavemente desde el fondo calmo del agua, materia realzada por la artista en su aptitud vivificante de las formas, elemento puro “capaz de reanimar sin cesar las imágenes tradicionales”⁴⁴ y por

⁴² Gino Testi, “1950”, en *Diccionario de símbolos*, Juan Cirlot (Madrid: Siruela, 2021), 464.

⁴³ Carl G. Jung, *El hombre y sus símbolos* (Barcelona: Paidós, 2017), 240.

⁴⁴ Gaston Bachelard, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2016), 203.

tanto vehículo transparente que encumbra la entidad de *Ronin*, serpiente mítica, en el bordado.

J. Wunenburguer sostiene que la instantaneidad del contenido visual no puede darse en la imagen lingüística sometida a la linealidad discursiva; no obstante, admite que la expresión “se revela susceptible de un uso más dócil y universal que la mera representación analógica”.⁴⁵ Según esta razón, la experiencia de entonar la palabra vegetal, en el caso de la bordadora, aunque difícil de conciliar con la imagen directa que nos ofrece del bosque tropical, complementa nuestra sensación paradisiaca e indisoluble de dicha estética. Gracias a la polivalencia de significados que la imagen poética original del mundo hermoso *Metsa Nete*, madura en la enunciación de Chonon, nos situamos *in illo tempore* suspendidos al borde del espacio terreno: “[Para que conozcas este mundo] / Yo vierto cantando en tus ojos / [la savia de las plantas] / hasta el límite de tu mirada. / Tu pensamiento absorbe / [las hojas del conocimiento] / para que puedas encaminarte en una visión / en la que haré que emerjan tus propios diseños/”. Bordado y verbo, nos transfieren *in situ* la contemplación y lo hablado de la visión que “acaricia los bellos frutos del mundo sin desprenderlos del árbol”.⁴⁶

Estas diferenciaciones entre registros del imaginario fortalecen los valores de comunión interespecífica amazónica, propiciando la permanencia de lo medular del universo fundacional mítico, bajo una forma u otra. La transmisión de las normas, fundamentos e instrucciones puede ser reprimida o puesta en valor por la primacía de la palabra, más aún si estas obedecen a un verbo revelado, afirma Wunenburguer. Aplicando su argumento, es imprescindible señalar que los mitos, narraciones extraordinarias, fábulas, historias de vida, poesía cantada y canto cósmico del Sabio vidente medicinal, pertenecen al conocimiento que los pueblos amazónicos legitiman y transmiten enfatizando un discurso que se produce y rememora gracias al valor comunitario de los ancianos. Citando a Bertrand-Ricoveri, las heterogéneas maneras verbales de los shipibo-konibo expresan especialmente “la totalidad de la vida en sociedad, pues son la manifestación de una cultura verbal”;⁴⁷ no obstante, afirmamos que dicha cultura renueva sus imaginarios multimodalmente. Las representaciones visuales de la bordadora cimentan la oralidad y su realidad creencial mediante una sintaxis,

⁴⁵ Wunenburguer, *Antropología*, 28.

⁴⁶ Gaston Bachelard, *El derecho de soñar* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2017), 20.

⁴⁷ Pierrette Bertrand-Ricoveri, *Mitología shipibo. Un viaje en el imaginario de un pueblo amazónico* (Paris: L'Harmattan, 2010), 30.

una arquitectura óptica y material que tiende a liberar el espacio estético en los *kewé*; no solo abren los paisajes a interpretaciones variadas: aquí el bosque, allá una imagen de estabilidad, de centralidad; sino permiten pensar las piezas de bordado en cuanto artefactos icónicos o mapas auténticos del mundo que imagina el hombre amazónico, alternativos al olvido tecnológico. Los límites de la interpretación de igual modo se expanden: *Jene Noma (La mujer espiritual del agua)* exhibe al gran bajel productor del mundo, legítimo ser del agua que enseñó a los shipibo el valor de la belleza. Y no es el conocimiento de lo real lo que la convierte en preciada fuente nutricia; primero es la afectividad que el paisaje revela: Chonon Bensho nos impele a venerar la naturaleza apenas conociéndola, atrayendo nuestro amor presente en otros objetos, para luego situarlo allí en la tela, en sus detalles, en un bulbo, en una hoja enhiesta, en los abalorios de la mujer tendida, hasta prendarnos de ella por entero, como se abriga y nutre en la madre el niño. La pintura, en palabras de Wunenburger, “posee la ventaja por sobre la literatura de prestarse a ensueños más espontáneos”⁴⁸ y en este orden de cosas, el verso que ya excede el lenguaje referencial mediante un cuasi retruécano:⁴⁹ “Mientras el viento sopla / el río se aleja girando / y se encamina oliendo el perfume de las flores” pugna con la fluida composición de *Inin Paro (El río de los perfumes medicinales)*, bordado que nos sumerge en el agua lustral. La imagen del río perfumado trae a presencia su frescura, semeja el momento de la luz amainada, la lluvia tiende un puente hacia el cenit, muestra en su inmediatez lo que la temporalidad del signo lingüístico demora. Ambas bellezas, aquella que ilustra de súbito y la que se distiende temporalmente, orquestan la fuerza creativa del imaginario místico. Se asiste a una continuidad, a una complementariedad en la reunión de imagen y palabra, adicionando la rítmica del *bewá* y/o de la propia forma musical de los versos.

Este último término, la sustancia adicional de significación del imaginario, es decir, la firma acústica del verbo poético propio de la Maestra *Meraya*, apunta al anhelo de oír y ser oído, pues vivir en la Amazonía habilita el poder de crear sonoridad. El mundo manifiesta su sustancia sonora desde la cual provienen el movimiento, la dilatación, la agitación, como en un juego de espejos que multiplica el canto de la oropéndola, del grillo, del agua. Todo ello intensifica la imaginación poética. Aludiendo a Fenollosa, la poesía “requiere de palabras concretas, cargadas de significación intensa en el centro, como un núcleo que

⁴⁸ Wunenburger, *Antropología*, 29.

⁴⁹ Y que restituye en la *ekphrasis* la vida misma del sueño, fuente original de la escena.

irradia hacia el infinito, como una gran nebulosa”.⁵⁰ Una energía muy alta es solo posible en una poesía orgánica, “donde lo que las palabras se hacen unas a otras y hacen unas junto a otras [...] no puede ser separado de la significación de lo que las palabras dicen cada una por sí misma”.⁵¹ La *poiesis* en la obra de Chonon Bensho urde sus fuerzas para convertir la emoción de lo sagrado en imagen y palabra, en expresión de los niveles profundos de la conciencia, de los sueños y ensueños; a ella se reserva la potestad de síntesis, y con ella verbo, imagen y sonido dinamizan el imaginario. Ya hemos mencionado que el canto tradicional proyectado en la biografía de la artista incide orientando la tendencia musical de su producción poética; de la melodía verbal, una titilación se desprende hacia el montaje vibratorio de los diseños *kené* si observamos el bordado denominado *Koshi Joni* (*Hombre fuerte*), la multiplicidad de patrones trazados con pulcritud exhibe la correlación vital entre las variadas formas y el entorno, saca a la luz conexiones que subyacen a la lengua y a la oralidad shipibo-konibo, por las que sus formas musicales, imagéticas y contextuales⁵² hacen posible la activación del bordado más allá de las condiciones productivas de creación. El *kewé* forja así su propia temporalidad viva. Al revelar nuevamente la fisonomía ética del gesto de afianzar las hebras, retorna a la naturaleza misma, a sus materias, puesto que todo viene de ella y por ella existe. *Koshi Joni* es cómplice del oteo sobre todas las cosas, el que a su vez se ve a sí mismo y a lo que se prolonga de él; “el mundo está hecho con la misma tela del cuerpo”.⁵³ La pureza de la geometría en la indumentaria ritual escenificada no es otra cosa que la visibilidad interna poseyendo el cosmos, restituyéndolo a lo visible por las puntadas de la aguja.

Para finalizar

Para finalizar, diremos que el imaginario y cosmopercepción de Chonon Bensho no encuentran con facilidad un correlato desde las élites letradas; nuestro es-

⁵⁰ Ernest Fenollosa y Ezra Pound. Madrid: Visor, 2001. Cit. en Andrés Claro, *Las vasijas quebradas. Cuatro variaciones sobre la ‘tarea del traductor’* (Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2012), 433.

⁵¹ Claro, *Las vasijas quebradas*, 434.

⁵² El poeta E. Pound definirá estas formas poéticas como “*Melopeya*, en la que las palabras están cargadas por sobre su acepción común con alguna propiedad musical que dirige la orientación o tendencia de este significado; *Phanopoeia*, que es la proyección de imágenes sobre la imaginación visual y *Logopoeia*, ‘la danza del intelecto entre las palabras’” (Ezra Pound, *Ensayos literarios* [Santiago de Chile: Tamar, 2016], 49).

⁵³ Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, 18.

fuerzo constituye una aproximación, humilde tal vez, que ambiciona contribuir al conocimiento de un mundo que discurre en su diferencia por caminos distintos a los que hemos recorrido los habitantes de las ciudades modernas. Nos parece relevante, fundamental, si se quiere, en momentos en que la depredación de la naturaleza, nuestro modo de poseerla —hijos pródigos— nos ha llevado al límite, y con nosotros a los pueblos que han convivido con ella sostenible, amorosa y complementariamente. La vida en armonía y consonancia con la creación toda encuentra su simetría estética en el verbo y el bordado como un regalo de sonidos y miradas al espíritu corpóreo de la selva tropical, a lo animal y vegetal que nos ofrece pertenencia, un retorno, una invitación a encontrar ese fragmento de ser que se nos aleja hace mucho.

Al proponer una aproximación a la obra de Chonon Bensho que observe las correspondencias entre las modalidades poéticas asociadas a la vista, habla y canto, notamos que cada bordado trae las voces de los antepasados, su ensoñación: la lucidez y claridad de la selva entrelazada en los hilos y la tela. Así es como el poder exhibitorio del diseño *kené* presenta la singularidad shipibo del mundo y su imaginario palpitante en el cuerpo de la Maestra *Meraya*. La vibración de la voz y del verso se dibujan pacientes, puntada tras puntada, con afectividad, receptividad y el perfume de los seres espirituales de la naturaleza. Dicho de otro modo, la imaginación poética se hace de un sitio donde dar forma sensible al conocimiento ancestral vegetalista, otorgándole al *kewé* la facultad de traer a presencia, en su lado visible, la perspectiva vivenciada de la visión trascendente como las propiedades sonoras y significantes de la oralidad y la visualidad tradicional shipiba. Por otra parte, el lado oculto del bordado, su reverso, completa la obra con el espacio-tiempo de la bordadora, su contingencia, ratificando los valores y prácticas de vida que tienden a la reintegración al todo y a su orden.

Bordados de Chonon Bensho | Embroidery by Chonon Bensho

Textos de Pedro Favaron

Maya Kene (Diseño circular)

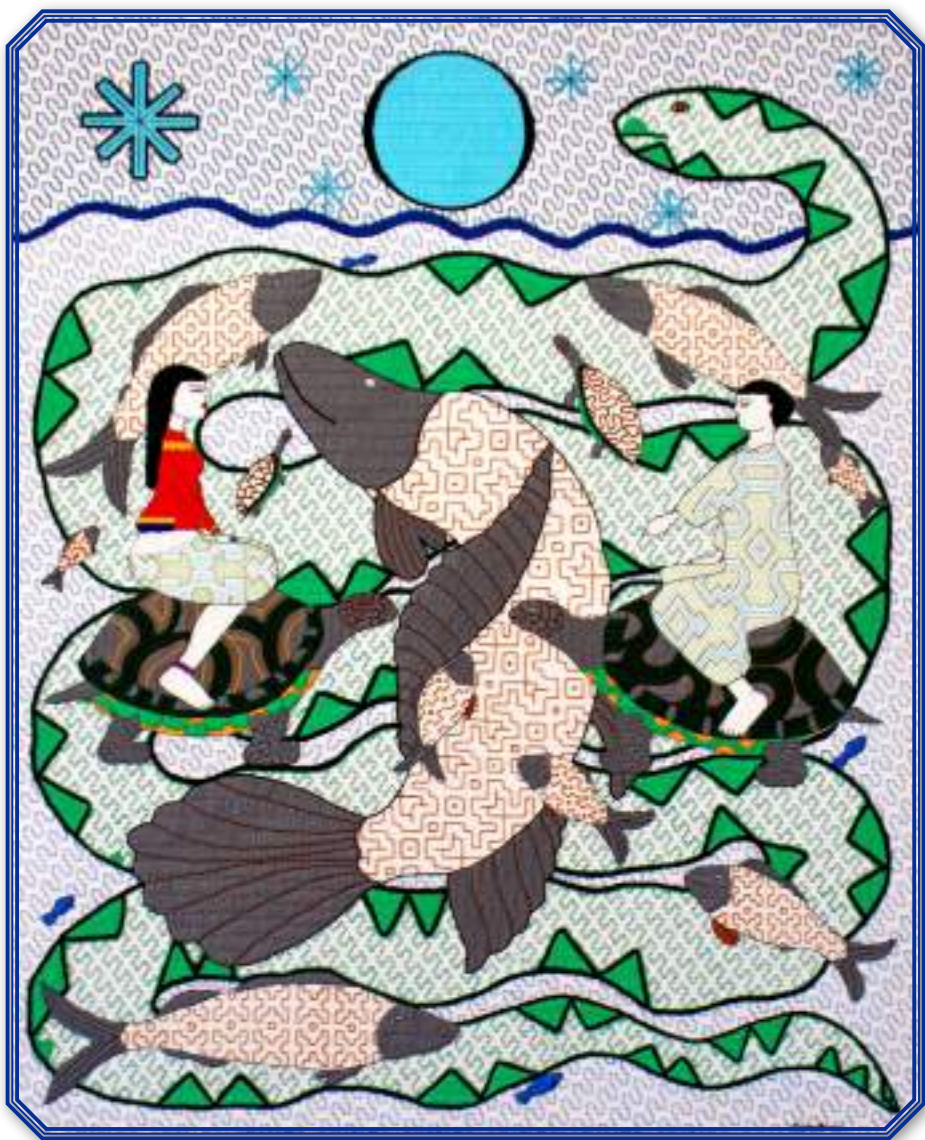
Maya kene significa ‘diseño circular’. El trazado del maya kene se asemeja al movimiento de los ríos amazónicos y sus prolongados meandros. Para los antiguos, los ríos eran sus principales vías de comunicación; en sus canoas navegaban para internarse en el monte a conseguir sus medicinas, para pescar, para visitar a los parientes. El maya kene, al igual que el río, es símbolo de lo que mantiene al pueblo unido entre sí e indesligable del resto de la vida. En el caso de este trabajo, el maya kene sostiene la composición desde el centro del cuadro: el centro es fuente de vida y raíz que permite el equilibrio; el ser humano no puede vivir de forma armónica y evitando los excesos si no conoce su propio centro, si ignora su lugar en el mundo. El equilibrio, según las concepciones ancestrales heredadas por Chonon, nace de la complementación de los diferentes; por eso en este trabajo la simetría se consigue mediante una suerte de tensión armónica entre opuestos complementarios (el hombre y la mujer, el lago y el terreno de altura, entre el movimiento horizontal de los peces y el crecimiento vertical de los árboles, entre el sol y la luna). Al mismo tiempo, este diseño propone una inclinación ascendente, que va desde el mundo del agua (*jene nete*), pasando por nuestro mundo (*non nete*), hasta alcanzar el mundo superior (*nai nete*), el mundo del cielo. En el cielo también se lleva a cabo un diálogo complementario entre el sol y la luna. El diseño principal está rodeado por diseños *beshe kene*, que son “diseños menores”, los que dan cuenta de que toda la existencia tiene una vibración espiritual y anímica.



Técnica: Bordado con hilos de colores sobre tocuyo
Dimensiones: 120 cm × 90 cm
Foto: Marcio Pérez

***Jene Nete* (El mundo del agua)**

Este trabajo bordado da cuenta del mundo del agua, el *Jene Nete*, que es de ineludible importancia para los médicos visionarios. La pareja que vemos en el centro del cuadro no son humanos, sino seres espirituales del agua, *Jene Chaikonibo*. Así como los ríos amazónicos son pródigos en vida, y son morada de diversos peces y mamíferos, también son el hogar de seres extraordinarios. Los ríos y los lagos guardan insondables misterios y conocimientos espirituales bajo su superficie. El *Jene Nete* es como un espejo de nuestro mundo: bajo el agua se puede encontrar todo lo que tenemos los seres humanos, pero siempre un poco diferente. En vez de sillas, los seres del agua se sientan en tortugas; en vez de canoas, viajan en las serpientes ronin. Se puede decir que nuestro mundo entabla una relación simétrica con el del agua; pero esta simetría no pretende generar una igualdad, sino que deja espacio para la diferencia y la particularidad de cada uno de los mundos. Nuestro mundo y el mundo del agua se reflejan y se complementan como ambos lados de un kene. Los espíritus de las aguas son como nosotros, pero con habilidades espirituales y psíquicas extraordinarias. La persona que dieta plantas acuáticas puede soñar con ellos. Nuestros abuelos nos contaban que los antiguos *Meraya*, que habían dietado muchos años en el bosque y alcanzaban los más altos grados de sabiduría, podían hundirse con todo su cuerpo biológico en los ríos y lagos; con el humo de sus pipas formaban remolinos y desaparecían ante la mirada de sus parientes, para pasar horas o incluso días bajo las aguas. Vincularse con los Dueños del mundo del agua es fundamental para alcanzar la maestría medicinal. Las serpientes ronin son dragones amazónicos, más grandes que las anacondas; son dueños de distintos espacios, como cochas o remolinos de río. Tienen la potencia espiritual necesaria para hacer temblar la tierra y para estremecer las aguas y causar olas. Es necesario que el *Meraya* domine a ronin con la fuerza de su pensamiento y lo utilice de manera positiva, para defender a quienes son víctimas de los brujos. Aunque el *Meraya* no es un ser perfecto, si es un humano trascendido con habilidades extraordinarias. Solo las personas de buen pensamiento alcanzan el saber de los Dueños de la medicina; cuando dieta una persona rabiosa, solo aprende brujería, pero no puede ascender a las estancias más elevadas de la sabiduría.



Técnica: Bordado con hilos de colores sobre tocuayo
Dimensiones: 152 cm × 124 cm
Foto: Christian Bendayán

***Jene Noma* (La mujer espiritual del agua)**

Nuestros abuelos contaban que al principio de los tiempos, cuando el mundo era nuevo, los antiguos shipibos se vestían pobremente. Su ropa no tenía nada especial, ninguna belleza, ninguna alegría. Hasta que un día una mujer encontró a una mujer espiritual del agua en la orilla de un lago; era una joven hermosa que tenía todo el cuerpo cubierto con diseños kene. La mujer regresó a su casa y dibujó en la tierra los diseños que había contemplado. Desde entonces, los antiguos shipibos bordaron esos diseños en su ropa, los pintaron en sus telas y en las cerámicas, los tallaron en los horcones de sus casas y en los remos de sus canoas. Para nuestros abuelos, el diseño kene no fue un invento de los seres humanos, sino un regalo de los seres invisibles de las aguas. Este trabajo de Chonon conversa con el agua, reconociéndola como fuente de vida para los seres humanos, para los peces y las aves pescadoras, y para las plantas medicinales; pero el agua también es el hogar de los seres invisibles, que son los legítimos Dueños de ese mundo. Algunos espíritus del mundo del agua son grandes sabios que donan a los médicos *Meraya* sus conocimientos medicinales, sus pensamientos elevados y su fuerza espiritual. Este cuadro se ha inspirado en la fauna que rodea los lagos amazónicos y también en las plantas flotantes; tanto el interior de las plantas, así como las formas geométricas que las vinculan, evidencian que los diseños kene existen en la naturaleza. El kene, entonces, proviene tanto de la contemplación de las formas geométricas en la propia naturaleza, como de una revelación brindada desde el mundo espiritual.



Técnica: Bordado con hilos de colores sobre tocuyo
Dimensiones: 90 cm × 144 cm
Foto: Adrián Portugal (Shipibo Art Center NY)

***Inin Paro* (El río de los perfumes medicinales)**

“El río de los perfumes medicinales” es el bordado con el que Chonon ganó el Concurso Nacional de Pintura del Banco Central de Reservas del Perú, uno de los concursos artísticos más importantes del país, y fue la primera artista indígena y ucayalina en ganar tal distinción. Este cuadro, nacido de los sueños de la artista, nos muestra el río perfumado del *jakon nete* (el mundo sin mal de los espíritus medicinales), en el que los médicos *Onanya* deben bañarse para impregnarse del olor de las plantas aromáticas y, de esa manera, recibir el influjo curativo de la savia medicinal de las plantas. Los antiguos sabios contaban que los Dueños espirituales de la medicina, los Chaikonibo, encontraban desagradable el olor humano; por eso, para poder relacionarse con ellos y aprender de sus conocimientos, era necesario que los médicos se bañaran en estas aguas perfumadas. Solo entonces podían entrar en las comunidades de los seres escondidos en lo más profundo del bosque y ser recibidos en ese mundo. Algunos médicos se casaban con mujeres espirituales para, de esa manera, pasar a formar parte de los vínculos de parentesco de los espíritus; cuando esto llegaba a suceder, los Chaikonibo les transmitían sus saberes y su fuerza, ya que la transmisión de los conocimientos sagrados se da siempre dentro de la familia. El médico, al transformar su olor, impregnarse del bosque, casarse con una mujer espiritual y recibir estos saberes, se volvía un ser semejante a los espíritus y desarrollaba habilidades psíquicas, perceptivas y espirituales extraordinarias. Este cuadro de Chonon, entonces, manifiesta uno de los momentos más importantes de la iniciación visionaria. La técnica empleada por Chonon realiza una flexibilización poco habitual de los diseños kene (sobre todo en la cascada, en las piedras y en el río) para ampliar las posibilidades de la estética ancestral en diálogo con el arte moderno.



Técnica: Bordado con hilos de colores sobre tocuyo

Dimensiones: 170 × 140 cm

Foto: Juan Pablo Murrugara (MUCEN – Banco Central de Reservas del Perú)

Koshi Joni (Hombre fuerte)

Este cuadro se inspira en uno de los momentos más esenciales de las antiguas celebraciones rituales del pueblo shipibo-konibo, la fiesta del *ani sheati*, en la que una familia organizaba la celebración e invitaba a todos sus parientes (que en esa época vivían distantes los unos de los otros). Los parientes tenían la obligación ética de visitarse para cuidar de los vínculos de parentesco; y en las celebraciones *ani sheati* se juntaban todos para recordar su pertenencia a una misma cultura, compartiendo un lenguaje, similares relatos constituyentes, un mismo pasado y una misma esperanza de presente y de futuro. El cuadro muestra los duelos rituales que tenían lugar en el *ani sheati*, cuando los hombres (y algunas veces las mujeres) se enfrentaban para medir fuerzas y probar su coraje en una suerte de danza marcial. Nuestro abuelo Ranin Bima, cuando era joven, participó muchas veces de estos enfrentamientos, y cuando era anciano aún tenía las cicatrices en su cuerpo dejadas por aquellas peleas. Como los shipibo-konibo eran un pueblo sin Estado y sin un aparato legal fijado de antemano, estos duelos también servían para resolver sus diferencias, y atemperar los posibles roces y conflictos provocados por la convivencia. En estas peleas no se buscaba eliminar al rival, sino que la sangre volcada aliviaba las tensiones, alimentaba la vida y permitía seguir viviendo juntos, olvidando las ofensas recibidas a favor de la continuidad del estar-en-común. Como todos se consideraban necesarios y miembros de una misma familia, cuando la pelea se acababa, quienes se habían enfrentado bebían juntos masato fermentado (bebida alcohólica de mandioca) y reafirmaban su amistad y parentesco. El centro del cuadro muestra al hombre vencedor, que es siempre alguien de gran corazón: para tener la fuerza física necesaria para derrotar a sus rivales había dietado plantas maestras y tenía vínculos con el mundo de los espíritus; es un hombre fuerte (*koshi joni*) como sus ancestros y mediante el combate se liga a todos aquellos que lo precedieron. Su grito de victoria es una celebración de la vida, de la fuerza anímica de las plantas, de los espíritus y de su pertenencia a una red de parentesco que se extiende más allá del presente, que proviene de los ancestros y sueña con un futuro digno para sus hijos y para su pueblo.



Técnica: Bordado con hilos de colores sobre tocuyo
Dimensiones: 142 x 200 cm
Foto: Adrián Portugal (Shipibo Art Center NY)

Bibliografía

- ARHEM, Kaj. "The Cosmic Food Web. Human-nature Relatedness in the Northwest Amazon", en *Nature and Society: Anthropological Perspectives*, Phillepe Descola y Gísili Pálsson, 185-204. London: Routledge, 1996.
- BACHELARD, Gaston. *El derecho de soñar*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2017.
- BACHELARD, Gaston. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- BACHELARD, Gaston. *La poética de la ensoñación*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- BELTING, Hans. *Florenia y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*. Madrid: Akal, 2012.
- BELTING, Hans. "Cruce de Miradas con las Imágenes. La pregunta por la imagen como pregunta por el cuerpo", en *Filosofía de la Imagen*, edición de Ana García, 179-210. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.
- BERQUE, Augustin. *Qu'est-ce qu'une logique du milieu, et pourquoi nous en faut-il une aujourd'hui?* Colloque international Mileiu / Mi-lieu. École des hautes études en sciences sociales. Université Pierre et Marie Curie, 2016.
- BERQUE, Augustin. *El pensamiento paisajero*, edición de J. Maderuelo. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009.
- BERTRAND-RICOVERI, Pierrette. *Mitología shipibo. Un viaje en el imaginario de un pueblo amazónico*. Paris: L'Harmattan, 2010.
- BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*. Barcelona: Paidós, 2012.
- BOEHM, Gottfried. "El lugar de las imágenes. Lo que se muestra. De la diferencia icónica", en *Pensar la imagen*, editado por Emmanuel Alloa; traducido por Ninoska Vera y Jorge Cáceres, 29-46. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2020.
- BOEHM, Gottfried. *Cómo producen sentido las imágenes. La fuerza del mostrar*. Berlin: Berlin University Press, 2010. Traducido por Roberto Rubio. Curso "Pensamiento e Imagen", Universidad Alberto Hurtado, Chile.
- CIRLOT, Juan. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 2021.
- CLARO, Andrés. *Las vasijas quebradas. Cuatro variaciones sobre la 'tarea del traductor'*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2012.
- COCCIA, Emanuelle. *La vida de las plantas. Una metafísica de la mixtura*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2017.
- CORBIN, Henry. *Templo y contemplación*. Madrid: Trotta, 2003.
- DELEUZE, Gilles. *Spinoza: Filosofía práctica*. Barcelona: Fábula, Tusquets, 2016.
- DERRIDA, Jacques. *Envío. Discurso inaugural del XVIII Congreso de la Sociedad Francesa de Filosofía sobre la representación*. Traducción de Patricio Peñalver <<https://elarte-depreguntar.files.wordpress.com/2009/08/envio.pdf>>.
- DERRIDA, Jacques. *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Barcelona: Paidós, 1996.
- DESCOLA, Phillippe. *Más allá de naturaleza y cultura*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

- FAVARON, Pedro. “‘Soi Noma’: El arte amazónico de Chonon Bensho”, *Revista ojoxoyo.xyz* 3 (2022).
- FAVARON, Pedro y Chonon BENSHO. “Metsá kené: los diseños y la identidad del pueblo shipibo-konibo”, *Revista Visitas al Patio* 14, núm. 2 (2020): 100-114.
- JAMES, William. *Varietades de la experiencia religiosa. Un estudio de la naturaleza humana*. Madrid: Trotta, 2017.
- JAY, Martin. *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo xx*. Madrid: Akal, 2007.
- JUNG, Carl G. *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Paidós, 2017.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *El ojo y el espíritu*. Barcelona: Paidós, 1986.
- PIZARRO, Ana. *Amazonía. El río tiene voces*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- POUND, Ezra. *Ensayos literarios*. Santiago de Chile: Tajamar, 2016.
- TATARKIEWICZ, Wladislaw. *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos, 2016.
- TOURON, Jacques y Ulises Fernando PÉREZ REÁTEGUI. “Investigaciones sobre las plantas medicinales de los shipibo-conibo del Ucayali”, *Revista Amazonia Peruana* 10, Lima, CAAAP (1984).
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Buenos Aires: Katz, 2010.
- WUNENBURGUER, Jean-Jacques. *Antropología del imaginario*. Buenos Aires: Del Sol, 2008.

Angela Laura Parga-León

Doctorante en Filosofía, Estética y Teoría del Arte, Universidad de Chile (becaria ANID, Chile). Magíster en Literatura Hispanoamericana Contemporánea, UACH. Antropóloga Social, UACH. Investigadora y profesora de la Universidad de Los Lagos, Osorno, Chile. Sus principales líneas de trabajo refieren a las posibilidades metodológicas y estéticas de la Etnografía, el registro/catalogación de los imaginarios y producciones estéticas amerindios y las narrativas etnográficas sobre la experiencia de trasmundo y su vinculación con la naturaleza como medio de lo sensible.

 Diversa | Diverse



Mundo, milagro y ley en *La bicicleta de Sumji* de Amós Oz

Fate, Miracle and Law in Amos Oz's *Soumchi*

Adriana Menassé

Instituto de Filosofía de la Universidad Veracruzana

amenaga93@gmail.com

ORCID: 0000-0003-1468-3300

Resumen: A partir de una lectura de *La bicicleta de Sumji* de Amós Oz, el presente ensayo reflexiona sobre la relación entre dos oposiciones paralelas: por un lado, el mundo entendido como engranaje sujeto a la necesidad, frente a su opuesto, el azar o “milagro”. Por el otro, el milagro mismo, en cuanto se refiere a un azar venturoso, contrapuesto a la ley del padre, orden de la ética que se convierte en espacio de responsabilidad en la creación de un mundo justo. Estas oposiciones no son excluyentes sino a veces, incluso, complementarias; funcionan, más bien, como polos de una ecuación donde ninguno de los términos anula a su contrario. Sugerimos que si el milagro se muestra como interrupción propicia frente al rigor del mundo, es la ética la que permite fincar una confianza básica y una afirmación del mundo más alegre y duradera.

Palabras clave: mundo, milagro, ley, confianza, alegría, justicia, Amós Oz

Abstract: In this reading of Amos Oz's short story *La bicicleta de Sumji* (Sumji's bicycle) we wish to explore the relationship between two parallel and opposing issues: on the one hand, a clock-work world deterministically organized versus the feasibility of miracle and chance reshaping reality. On the other hand, between the miraculous, as something beyond our control, versus the Law of the Father, or ethics, conceived as the human responsibility to bring about love and justice. These contradicting drives are not mutually exclusive, but rather may somehow be complementary. Neither of them cancels the other. We suggest that even if chance and the miraculous emerge as a timely interruption of the world's sternness, it is ethics that allows us to ground our basic trust in the world and our more lasting and joyful acceptance of its mysteries.

Keywords: world, trust, law, miracle, joy, justice, Amos Oz

Recibido: 21 de febrero de 2022

Aceptado: 30 de julio de 2022



De todos los cuentos para niños —o al menos aptos para niños, cuentos cuyo narrador es un niño—, *La bicicleta de Sumji*, de Amós Oz, es uno de los más hermosos y profundos que conozco. Aunque debo decir que, con la proliferación de literatura dirigida a los niños, es muy difícil establecer, hoy por hoy, qué es un cuento infantil, si tiene un estatuto diferente al de la generalidad de la literatura, si cuenta con parámetros propios y toda una serie de interrogantes. No me detendré en esas cuestiones. Digamos que *La bicicleta de Sumji* es, simplemente, un relato cuyo narrador es un niño, el protagonista, y que aborda cuestiones que les interesan a niños no demasiado pequeños. En todo caso, me parece, es un texto igualmente significativo para pequeños y adultos, lo cual lo pone en el campo de la literatura a secas.

Se trata de una historia que narra cómo le regalaron una bicicleta a nuestro amigo, Sumji, y por qué le llaman *Sumji*, en primer lugar; de su imaginación y curiosidad desbordada —como la de tantos niños—. Este iba a irse a Obanguishari, en el corazón del África, él solo con su bicicleta; iba a pelear con los salvajes, además de otras misiones importantes, como derrotar a los ingleses, quienes en ese momento dominaban la tierra de Palestina. Referiré la anécdota a grandes rasgos, aunque la mera historia nunca da cuenta de la riqueza de una obra de ficción, de cómo se desenvuelve y genera una atmósfera, ni de los comentarios y ramificaciones que completan y enriquecen la narración. Lo cuento porque es necesario para poner al lector en la huella de lo que hará el marco y el espíritu de nuestras reflexiones.

Tenía Sumji un par de amigos en la escuela y un puñado de “enemigos”, compañeros más fuertes o menos dados a imaginaciones extraordinarias. Por otro lado, nos enteramos que este niño inquieto y perspicaz está enamorado de una niña de su salón, Esti o Esther, una niña de trenzas bien peinadas y cuadernos muy limpios. Como es propio y natural —al menos según la historia—, Sumji le demuestra su amor jalándole las trenzas, pegándole el suéter con chicle y algunas otras lindezas bien conocidas de la edad. Esti se enfurece y lo desprecia, le llama “piojo” y cosas peores. Pero Sumji también le escribe poemas de amor cuando está solo. Aunque, claro, no se los enseña ni osaría hacerlo.

El tío Zemaj, un tío “loco” o “excéntrico”, “estraperlista” para más datos, al que la familia se refiere siempre con desconfianza y cierta desesperación, le regala a Sumji, para su cumpleaños, una bicicleta usada: una bicicleta completa con faros y frenos, claxon y todo lo que debe tener, salvo el barrote que iba del eje al asiento, ya que pasaba por debajo. Entonces, loco de contento, se va por el barrio a presumirla frente a sus amigos y enemigos, quienes se sorprenden, en efecto,

y con malicia atinan a exclamar: “A Sumji le han reglado una bicicleta de niña”. Sumji no hace caso de esos comentarios envidiosos; bueno, no demasiado. Para él, se dice, es una bicicleta perfecta y con ella irá al corazón del África. Antes de partir, sin embargo, va a mostrarle el regalo a su amigo Aldo, porque sabe que él sí lo sabrá apreciar. Aldo se fascina con el artefacto pues, aunque sus papás le compran de todo y tienen una casa muy grande, no le permiten tener una bicicleta. Aldo no repara o no le aflige que sea una bicicleta sin el barrote en el lugar correcto, y juntos la esconden en el patio de atrás de su casa. Luego le muestra a su amigo un tren nuevo, enorme y a control remoto, que Sumji solo habría visto en los aparadores, y que lo deja hechizado. Entonces, Aldo le propone un trato: le cambiará la bici por su tren. Bueno, no por todo el tren, sino solo por una parte: una sola locomotora y algunas colinas y árboles que Sumji podría escoger. También le dice que debe firmar un contrato. Sumji, imaginando ya toda serie de nuevas aventuras por los caminos donde pasaría su locomotora y todo lo que iba suceder, firma y se lleva la parte del tren acordada a cambio de la bicicleta.

Un poco más adelante, caminando hacia su casa, mientras anota en el cuaderno que le gustaba llevar consigo una consigna mal hecha y mal escrita contra los ingleses, aparece Goel Germansky, del bando contrario, el niño más alto y grande de la clase, el golfo del salón, como se le consideraba en el barrio, que era el que había escrito la frase. Al ver que su compañero anotaba la consigna y que además llevaba una bolsa bajo el brazo, se muestra hosco, lo llama “soplón” e insiste en que le muestre el contenido de su paquete. Sumji se resiste, el otro lo zangolotea un poco y al final, entre amenazas y empujones, se queda con el tren. Pero no lo roba, dice; insiste en que se trata de un “trueque”: le dejará a su perro a cambio. El perro no tiene ninguna intención de quedarse con Sumji, pero Goel le da una orden terminante. Sumji, tanto como el perro, debe aceptar, de modo que, un poco tímidamente, comienza a planear los peligros que podría sortear con su nueva mascota. Sin embargo, después de un rato, cuando Germansky ya se ha alejado, se alcanza a oír un silbido distante y el perro jala tan fuerte que logra zafarse de la cuerda que lo ata para salir corriendo en busca de su verdadero amo. Además, “el golfo” le hace saber que todos conocen los poemas de amor que le escribió a Esti y hasta tienen el cuaderno en su posesión. Derrota total.

Tenemos ahora a Sumji sin su bicicleta, sin la parte del tren que había aceptado canjear y sin el perro que le habían dejado a cambio. Nada. Comenzaba a anoecer, debía estar ya en su casa, pero no se atreve a regresar enteramente desposeído, quién sabe qué diría su padre o qué podría suceder. “Así es la vida”, piensa Sumji. Triste y desanimado, seguro de que a nadie le importaba su suerte,

se sienta en el patio de la Sinagoga de la Fe, lamentando que las cosas se dieran vuelta todo el tiempo. Y así, lamentando y aquilatando puntualmente las distintas opciones que se le ofrecían dadas las circunstancias, observa que frente a él brilla un objeto pequeño y plateado. Se acerca y ve un sacapuntas de metal, no nuevo, pero pesado, que bien servía para afilar lápices, pero podía también fungir como tanque de guerra. De modo que lo toma en su mano, lo siente en su frescura y pesadez y corre de regreso a casa, “pues ya no tenía las manos vacías”.

Su padre no parece ser de la misma idea: ¿¿dónde está la bicicleta?! ¡Y regresar de noche, después de la hora que se le esperaba para cenar! Sumji lo sabe. Por eso mantenía la mano en el bolsillo aferrándose al sacapuntas. El padre lo interroga con una cortesía estudiada y fría; le pregunta quién tiene su bicicleta, lo que Sumji se niega a contestar. Luego el padre le pide que enseñe su tesoro, dado que compensa por la bicicleta original y Sumji también se niega. El padre, enfurecido, le tira una bofetada y luego otra y Sumji sale corriendo de la casa, decidido a no volver jamás, corriendo hasta llegar a las montañas del Himalaya. De pronto, tras subir por la calle Gueulá, siente cómo la tristeza y la humillación le caen encima y se tumba en un escalón frente a la tienda del señor Bialig, ya cerrada porque son las nueve, hora oscura en la que la gente está en casa, preparándose para descansar. Solo le queda el sacapuntas y jura no separarse de él ni cederlo ante nadie.

Sentado allí, o tirado frente a la tienda del señor Bialig, llorando francamente (o, como él dice, “casi”), ve que un señor alto y delgado se acerca a él, como reconociéndolo. Es el padre de Esti, que iba de regreso a su casa caminando. Se acerca y le pregunta, no como a un niño, no como a alguien en falta o en desgracia, sino simplemente como a quien se encontrara en una situación comprometida, si podía hacer algo por él. Sumji se sorprende, se admira de ese trato tan respetuoso y directo; trata de ocultar que está solo y llorando; el ingeniero, padre de Esti, no insiste, solo sugiere caminar juntos, pues supone que se dirige a su casa. Sumji le dice que no tiene casa porque... ha perdido la llave. El ingeniero entonces le comenta que a él le había pasado lo mismo en una ocasión, y le sugiere que esa noche la pase con ellos. ¿En su casa? Aquella era una invitación inconcebible. Sumji se siente confundido: primero por aquel trato tan cortés, y, después, porque nunca, ni en su imaginación más alocada, se le hubiera ocurrido que entraría a aquel lugar, menos que pasaría una noche allí. Pero el padre le asegura que “Esti estará muy contenta de verte”.

De modo que se va con el ingeniero. Su esposa les ofrece a ambos algo de comer, mientras la niña termina su baño. Sumji y el ingeniero hablan como dos

personas de juicio sobre política: negociar o no con el enemigo. Sumji alega la necesidad de defender por la fuerza los espacios que de otra manera les serían arrebatados; el ingeniero, la necesidad de llegar a acuerdos para establecer la paz. El ingeniero le dice que por lo visto “son de opiniones distintas”, pero no parece haber desdén ni burla en esa apreciación. Mientras tanto, Esti se presenta al llamado de su papá, se sorprende, y hasta se alegra de la visita —como había previsto el ingeniero—. El padre le pregunta a su hija si quiere invitarlo a su recámara, o si prefiere que se quede a pasar la noche en el sofá de la sala. Ella lo invita a su recámara.

Lleno de sorpresa y turbación, Sumji se ve en la habitación que nunca pensó conocer, con la niña que tanto ocupaba sus pensamientos. Después de un poco de charla entrecortada, ella le pregunta por los poemas de amor que había escrito, pero él niega que los hubiera escrito alguna vez. Lo niega enfáticamente hasta que por fin su corazón se desborda y cuenta todo: todos sus planes y sus temores, de cómo se pensaba ir en la bicicleta a conocer el Himalaya y a Obangui-Shari en el corazón del África, y de cómo había perdido su bicicleta, el tren, el perro e incluso a su familia. Solo le quedaba un sacapuntas que había encontrado. Entonces Esti lo conmina a que le entregue el sacapuntas y, tras cierta vacilación, él se lo da. Se lo da porque era lo único que tenía y se lo da en prenda de su devoción. Desde ese día hasta el final del verano fueron amigos y se quisieron a pesar de las burlas de los otros niños “y fueron días soleados”. Después terminó su amistad. Sumji no nos dice por qué; tal vez porque todo cambia y las preguntas se multiplican sin respuesta, reflexiona.

Hasta aquí la historia de Sumji y sus pérdidas, y del encuentro con el papá de Esti, y del amor que se desarrolla entre ellos, aunque después termine. Luego viene el Epílogo: “Epílogo. Bien está lo que bien acaba”. Y en el epígrafe que utiliza el narrador en cada capítulo, pone: “Que también puede pasarse por alto. Lo escribí solamente porque es lo que se espera”. En este, el narrador nos informa que, hacia medianoche, sus padres se presentan en casa de la familia Inbar (que así se apellidaba el ingeniero), un poco alterados y pálidos, buscando a su hijo. Que habían ido a preguntar por él en todo el barrio y entre los compañeros, amigos o enemigos de Sumji, hasta que la señora Soskin les dijo que había visto al niño llorando y luego caminar con el padre de Esti por la noche. También nos informa que al día siguiente, el padre de Sumji va a hablar con los padres de Goel y recupera el tren que este había tomado; que va a casa de Aldo a hablar, igualmente, con sus padres, les devuelve la parte del tren que había intercambiado por la bici, y recupera la bicicleta, contrato o no contrato.

En primer lugar, quisiera llamar la atención sobre el papel que juegan los adultos en esta historia. A diferencia de casi toda la literatura dirigida a los niños, donde los adultos representan la pérdida de ingenuidad, la falta de imaginación y el carácter estrecho de la vida sometida a regulaciones absurdas u opresivas, donde la infancia, en cambio, aparece como un orden de posibilidades múltiples y de intuiciones verdaderas —esas que los adultos han perdido—, en *La bicicleta de Sumji* ese no es el caso. El modelo literario de la infancia libre, candorosa y cercana a los valores fundamentales parece cristalizar en *El Principito* de Antoine de Saint-Exupery y repetirse a lo largo y ancho del espectro. En la obra que nos incumbe, en cambio, los adultos constituyen, en primera instancia, un principio de realidad. Los niños pueden tener una imaginación desbordada y eso está muy bien, pero los adultos están para cuidar esas vidas y esa imaginación y no solo para limitarlas. Este es un giro fundamental. No son perfectos, en absoluto; algunos, como el padre de Sumji, pueden ser violentos o amenazantes, pero aun él resulta un padre presente y capaz de hacerse cargo de los excesos perpetrados por la inmadurez. Los niños son niños y los adultos son adultos. No es poco lo que eso significa, como espero mostrar a continuación.

Sí, Sumji tiene una imaginación privilegiada que, como a todos los niños, le permite ganar guerras y hacer viajes extraordinarios sin el fardo que representa el mundo real. En este sentido, el tío Zemaj, un personaje que gana nuestra simpatía desde el principio tiene algo de ese “loco” no muy distinto a un niño capaz de saltar por encima de las reglas. Los adultos conocen las reglas y establecen las condiciones que permiten distinguir (idealmente, al menos) lo posible de lo imposible, los tratos justos de los injustos, lo deseable y lo deshonesto. Cuando eso falla, todavía está la ley, los tribunales, todo el sistema jurídico para intentar alcanzar alguna forma de justicia. En este sentido, los adultos son los guardianes del orden que da sentido al mundo. Y por eso han de ser los representantes de la ley ante los menores que dependen de ellos para sus vidas, así como soporte de esos hombres y mujeres que llegarán a ser.

Sabemos lo ambiguo y complejo de esta postura siempre al borde del colapso o la perversión: la ley ordena el mundo, funda la confianza básica en que dicho mundo es un lugar confiable o básicamente confiable; sostiene, por lo tanto, la amistad, la gratitud, la posibilidad de la enseñanza y el amor. Por otro lado, como también sabemos, como lo sospecha la cábala, el mal hace su entrada al mundo a través de las limitaciones y del rigor, es decir, a través de esa misma ley. El mal puede disfrazarse de legalidad y la ley convertirse en impostura. En esta tensión irreductible se despliega su poder. Pero es una tensión irrenunciable.

El padre de Sumji, decíamos, no es un personaje idílico, más bien lo contrario: un hombre adusto, distante, dado quizá a un ápice de exceso en su disciplina. Sin embargo, cuando el momento apremia, sabe qué debe hacer y lo hace sin dudar. No solo busca a su hijo y lo encuentra, haciéndole saber así que le es entrañable, sino que restablece el orden a partir del cual se constituye la significación: si los niños han enredado los hilos de la justicia con buena o mala conciencia (donde al final ha privado la ley del más hábil, del más rico o del más fuerte); el padre, junto con otros padres y madres de otros niños, regresan las cosas al punto de partida, donde no prevalece el capricho inmediato o la seducción del momento, mucho menos el engaño y el abuso. Un punto de partida donde las cosas vuelven a ese lugar anterior a la espiral donde no solo se perdió una bicicleta, sino un pedazo de tren y un perro ajeno. Donde solo quedó un sacapuntas tirado en la calle, un gran tesoro, es cierto, pero que era regalo del azar. Porque los niños no firman contratos ni pueden recurrir a los tribunales y aparatos de justicia cuando todo falla. Para eso están sus padres. ¿Pues cómo se podría amar si no hubiera ese sustrato preteórico y prerracional de confianza y buena fe? ¿Cómo podríamos hablar si no supiéramos que más allá de las ambigüedades del decir, nuestro interlocutor tomará nuestra palabra y la dará por buena?

Aunque el narrador quiere inducirnos a pensar que el tema recurrente, el tema que preocupa a Sumji es la inconsistencia del mundo, la mutabilidad de todo lo que nos rodea, el hilo que nos impresiona es más bien la prodigalidad del movimiento que oscila entre el milagro y la ley. Por eso la historia se desarrolla en dos planos, incluso como si fueran dos historias. Dice el narrador en el prólogo:

Y en cuanto a mí, que tengo más o menos once años y dos meses, he cambiado por completo, cuatro o cinco veces en el curso de un solo día. Así que ¿por dónde empezar a contar mi historia? ¿Por el tío Zemaj o por Esti? Cualquiera de los dos serviría. Pero creo que empezaré por hablar de Esti.¹

En uno de los planos, Sumji pierde su bicicleta y después pierde todo lo que tiene por tontería o porque “el mundo es así”, como lo expresa en medio de su humillación y de lo que considera un fracaso; en el otro, encuentra un sacapuntas y luego encuentra la confianza del ingeniero Inbar e incluso encuentra la amistad y el amor de la niña que tanto lo enamora. Allí podía terminar la historia; muchos autores allí la habrían terminado. El mismo Sumji la termina allí, y si

¹ Amós Oz, *La bicicleta de Sumji*, traducción de Manuel Martínez Lage (Ciudad de México, 2005: Ediciones Siruela-Fondo de Cultura Económica), 14.

escribe el epílogo es solo para decir que es innecesario. Podría terminar allí, en la paradoja que constituye esa forma casi sublime de la pobreza —pues pertenece a la candidez en sentido radical— y la fuerza compensadora del milagro en la que aquel pequeño objeto brillante y pesado, que es su única posesión y su consuelo, se convierte en el objeto que sellará el pacto de amistad con Esti.

El mundo es como es: los ricos, los hábiles o los fuertes ejercen su poder dejando a los menos aptos inermes y sin recursos. Aunque también está el milagro. No podemos contar con el milagro, solo dar cuenta de él, abrirnos a su fuerza redentora y agradecer. Porque si el mundo es como es, no queda más remedio que someterse a sus reglas. Entender que todo está conectado con todo, que en el fondo no existe el azar, sino que todo sigue un encadenamiento de relojería, misterioso y extraordinario. ¿No es ese el mensaje de todas las búsquedas místicas y de los sistemas religiosos que apuestan por la perfección del universo, por la concisa lógica de su unidad? Como la ley del mundo (esa dura determinación de la ley del más fuerte), el milagro no depende de nosotros. En un caso lo sufrimos; en el otro, nos regocijamos y agradecemos. Alabamos. Pero en ambos quedamos desvalidos, es decir, sin fortaleza propia, sin capacidad para tomar responsabilidad. Ambos nos arrojan, como dirá Rosenzweig, a una condición de “cosas del mundo”, cosas en el mundo, partes de lo que está sujeto a una designación externa, sea feliz o desdichada. Es el mundo de la fatalidad, de las Moiras, el mundo de Elohim, según la visión bíblica. “Elohim”, entendido como nombre de Dios en su carácter de creador; del mundo como universo completo donde “ni una hoja cae del árbol sin Su voluntad”.² Elohim, como cifra de ese mundo acabado del que apenas nos sentimos huéspedes. Sin duda no son lo mismo estas dos caras del Creador, la de la fatalidad y la del milagro: una de ellas nos remite a la severidad de la vida; la otra, a su imprevisible y constante generosidad. Sumji recibe en un solo día el vendaval de estas dos influencias: por un lado, la precisión de un engranaje que parece conducir a la guerra y por lo tanto a la derrota (en cualquier caso, a la lucha por la supervivencia) y, por el otro, el don gratuito de la felicidad y del amor. En este péndulo, en esta oposición, se despliega el esplendor del mundo creado. ¿Y qué más se puede desear?

² En la tradición talmúdica este nombre de Dios, o más precisamente, esta forma de referirse a la trascendencia representa la faceta de Dios como creador y “dueño” del mundo. El mundo como determinación y voluntad de Dios puede darse en función de su libertad soberana, o por las leyes que ha creado para dicho mundo, como en Spinoza. Tomo esta idea de Arthur Jacobson, “The Idolatry of Rules: Writing Law According to Moses, with Reference to Other Jurisprudences”, *Cardozo Law Review* 11, núm. 5-6 (July- August 1990): 1079-1132.

¿Es necesaria otra cosa? Sumji, como digo, parece considerar que es suficiente. “Epílogo. Bien está lo que bien acaba”. Y abajo: “Que también puede pasarse por alto. Lo escribí solamente porque es lo que se espera”. Pero en ese breve epílogo se condensa —y se resuelve— el otro gran tema de la historia. El padre va a casa de Goel Germansky y recupera el tren; luego va a casa de Aldo Castelnuovo y habla con sus padres para aclarar el tema del intercambio y recuperar la bicicleta que le había regalado el tío Zemaj por su cumpleaños. Sumji no hubiera podido arreglar este asunto porque él había convenido (de buena gana o por la fuerza) las reglas que lo habían despojado. Y esas reglas obedecían a la lógica del mundo, ciertamente. Pero no servían para crearlo. Y así, en la escasa hoja y media —no, en solo un párrafo— donde el narrador nos dice cómo todo fue devuelto a su lugar, se cumple, para la lectura que propongo, el sentido de este relato magnífico.

Porque al final no es esta figura de Dios, inapelable como las Parcas, la que tiene la última palabra. No es la determinación puntual ni la dureza del mundo la que prevalece, ni siquiera si es salvada por el milagro, salvada por el amor, tan inconstante. Sabemos desde el principio que, en su hermosa eternidad, dicho amor no logró subsistir más allá del verano. No, la última palabra la tiene el padre. Debía decir tal vez, “la ley del padre”, la ley que trae orden y justicia al mundo, la ley que es acaso divina en sus orígenes, pero ejercida por seres humanos desde la aspiración genuina a la confianza y a la buena fe. Porque, esa confianza, anclada en un cimiento que no es ya tan caprichoso, permite que el amor se sostenga y se renueve siempre, como un retoño permanente del sentido. La ley fundante, la ley fundamental que organiza el universo,³ no es producto de ese regalo inestimable que es el milagro, sino de una vocación de generosidad y apertura continua y pertinaz. “Un corazón de carne”, dice la Biblia.⁴ La ley bien entendida, la ley fundadora de un sentido que va más allá de la lucha por la supervivencia, protege con el poder de la justicia nuestro corazón de carne. Permite que el mun-

³ Es la ley a la que también se refiere Antígona en el célebre enfrentamiento con su tío: CREONTE: ¿Sabías que estaba prohibido hacerlo?/ ANTÍGONA: ¿Y cómo no lo iba a saber? La orden estaba clara./ CREONTE: ¿Y te atreviste, con todo a violar tales leyes?/ ANTÍGONA: No era Zeus quien me imponía tales leyes, ni es la Justicia, que tiene su trono con los dioses de allá abajo, la que ha dictado tales leyes a los hombres, ni creí que tus bandos habían de tener tanta fuerza, que habías, tú, mortal, de prevalecer por encima de las leyes no escritas e inquebrantables de los dioses, que no son de hoy ni de ayer, sino que viven en todos los tiempos y nadie sabe cuándo aparecieron. No iba yo a incurrir en la ira de los dioses violando esas leyes por temor a los caprichos de hombre alguno (Sófocles, *Tragedias* [Ciudad de México: Ediciones Ateneo, 1963], 127).

⁴ Ezequiel 11: 19-20

do no solamente “sea como es”, sino que también haya un orden moral sostenido por los seres humanos, una vida orientada a la dignidad, al respeto, a la caridad y al enaltecimiento vital. Este es el mundo representado por el nombre de Jehová,⁵ el mundo completado por nosotros en diálogo con el horizonte de nuestras mejores posibilidades. Es un diálogo entre seres humanos —diálogo democrático, sin duda— orientado por el deseo de sostener con nuestros actos la confianza fundamental; de ser soporte de una perfectibilidad basada en la amistad, en la frágil e inquebrantable voluntad de afirmar la vida, de darle nuestra venia, nuestra entrega. Y de inscribir nuestros afanes en ese decurso.

Esta otra vertiente de lo divino... o digamos más bien, esta otra vertiente de nuestra condición en el mundo abre el espacio de la libertad, de la responsabilidad. Y nos convierte, según la fórmula cabalística, en “socios de Dios”, en partícipes de la creación. Pues desde este lugar, la creación supone la acción humana que ha de buscar y recrear continuamente su forma más noble y más hermosa. La creación no está terminada; solicita y requiere la acción y la buena voluntad del ser humano, pues solo así es posible preservar el borbollón donde confluye la vida en su potencia, y la palabra que da paso a la cercanía y la generosidad.

Todo esto es lo que no tenía ninguna importancia y, según Sumji, solo lo escribió “porque era lo que se esperaba”. Sumji ignora, o parece ignorar la dimensión humana de la ecuación, la que construye el mundo a base de misericordia y justicia. Prefiere quedarse con la providencia que hace aparecer al ingeniero Inbar justo en el momento en que él está desguarnecido, que habla con él de hombre a hombre, pues él le ha ofrecido su casa por aquella noche. La misma providencia que le entrega un sacapuntas de metal a cambio de todas sus pérdidas y, naturalmente, la noche en el cuarto de Esti, donde ambos se confiesan, sin decirlo, su cándido amor. ¿Reconoce Oz esta dimensión ética, esta modalidad propiamente humana en la sucesión de los hechos? Seguramente, pues en el mismo epílogo parece haber algún indicio:

A medianoche, o quizá justo pasada la medianoche, madre y padre llegaron a casa de la familia Inbar; parecían pálidos y asustados. Padre había estado buscándome desde las nueve y media [...] Pero fue a eso de la medianoche que supo por la señora Soskin que estuve un buen rato sentado en los escalones de la tienda del señor Bialig, lloriquean-

⁵ O *Yahvé* en otras traducciones. Me refiero aquí a la caracterización que plantea Arthur Jacobson en el texto arriba mencionado (A. Jacobson, “The Idolatry of Rules”: 1079-1132).

do casi, y que [...] de repente, el ingeniero Inbar había aparecido y se había llevado consigo al niño con palabras amables y promesas.⁶

La ley, la ética, abre la posibilidad de que no seamos meros objetos de una existencia absurda, sino partícipes en su tarea de construir y sostener un mundo de nobleza y de justicia. Pues la justicia protege nuestro desamparo radical, y permite que, a pesar de la carga de fatalidad y sufrimiento, la vida pueda retornar la confianza elemental en que se asienta la gratitud. Por eso su cuidado es nuestro quehacer irrenunciable.

A las diez y cuarto había llegado a la (casa) de Goel Germansky; habían sacado de la cama a Goel y le habían interrogado a conciencia, pese a lo cual dijo no saber nada. Por lo cual se habían despertado las sospechas de padre; examinó brevemente a Goel por sí mismo, y durante ese examen el agitado Goel juró varias veces que el perro le pertenecía y que tenía incluso el permiso del Ayuntamiento para probarlo. Padre le había despachado diciéndole: “Uno de estos días vamos a tener otra charla tú y yo”, y continuó la búsqueda a través de la vecindad.⁷

Pero estos dos “nombres de Dios” no están del todo separados. La aparición del ingeniero Inbar aquella noche en el lugar donde se encontraba Sumji es una coincidencia feliz, como tantas en la vida; incluso un milagro desde la perspectiva de quien se halla en un apuro. Pero es el gesto de responsabilidad, de apertura y comprensión, ese “saber lo que se pide de nosotros”, lo que le infunde sustancia a tal “milagro”. Como el gesto de la señora Soskin, atenta a lo que pasara con Sumji, y los mismos padres de Aldo y de Goel dispuestos a hacer lo necesario para encontrar al niño y a procurar lo que era recto conforme a un común sentido de la justicia. ¿Pues no es esa, finalmente, la educación más verdadera? La educación que está necesariamente en manos de los adultos, pues son ellos quienes han de convertir a los nuevos miembros de la especie humana en hombres y mujeres que se orientan hacia aquello que afirma la vida, que inscribe su existencia en lo que la enaltece. No es cierto que la felicidad sea la ausencia de sufrimiento, dice Levinas con agudeza; el sufrimiento es el fracaso de la felicidad.⁸ Por supuesto que puede abusarse de dicho poder. Que tal poder y autoridad sean malentendidas y puedan pervertirse es casi demasiado obvio como para insistir

⁶ Oz, *La bicicleta*, 69.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Cf. Emmanuel Levinas, *Totalidad e infinito* (Salamanca: Ediciones Sígueme, 1977).

en ello. Lo novedoso, me parece, lo extraordinario, inclusive, es que los adultos en este cuento realizan —imperfectamente, es cierto— este altísimo servicio: son representantes de la posibilidad de “completar la creación”, de ser partícipes de la encomienda, siempre rota y siempre renovada (¿como Sísifo?), de sostener la dignidad de la vida, su hermosura, su valor. Imperfectamente, porque nadie está exento de las contradicciones que nos constituyen, y porque nadie sabe de manera absoluta y permanente lo que compone ese orden que quisiéramos lograr. Vamos a tientas, en diálogo unos con otros, en diálogo con lo que hemos aprendido y también con lo que rechazamos; en diálogo con un sentido de justicia que, de algún modo, nos resulta incontestable. Día a día, de cara a situaciones concretas, específicas, donde gracias “al paso de Dios”, dice a veces el filósofo lituano, desciframos lo que se requiere para responder a la circunstancia con entereza y sensibilidad.

Pues tal vez el verdadero milagro sea la ética, nuestra capacidad de respuesta. Aunque habremos de reservar un espacio para el azar que, en un momento cualquiera, se abre como espacio venturoso y como salvación. Salvación del momento, pero, sobre todo, restitución de la certeza de que el mundo puede ser un lugar abierto a lo bendito. Un mundo donde además de ignominia hay solidaridad y ternura; un orden que se trenza alrededor de la vocación de generosidad y de sentido, de la rectitud que sostiene la frágil hebra de nuestra humanidad.

A diferencia de *El principito*, donde los adultos son, en el mejor de los casos, bienintencionados pero torpes, y en el peor, avariciosos y estúpidos, en *La bicicleta de Sumji* apuntan a la posibilidad de que el ser humano, representado por un adulto cualquiera, medianamente decente y perceptivo, asuma la parte que le corresponde en la tarea de sostener el asombro y ese espacio de confianza que hace de la vida una aventura digna de nuestro esfuerzo, de nuestra alegría y de nuestro compromiso.

Bibliografía

- JACOBSON, Arthur. “The Idolatry of Rules: Writing Law According to Moses, with Reference to Other Jurisprudences”, *Cardozo Law Review* 11, núm. 5-6 (July-August 1990): 1079-1132.
- LEVINAS, Emmanuel. *Totalidad e infinito*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1977.
- OZ, Amós. *La bicicleta de Sumji*. Traducción de Manuel Martínez Lage. Ciudad de México: Ediciones Siruela-Fondo de Cultura Económica, 2005.
- SÓFOCLES. *Antígona*, en *Tragedias*. México: Ediciones Ateneo, 1963.

Adriana Menassé

Doctora en Filosofía por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y Maestra por la New School for Social Research de Nueva York, se desempeña actualmente como investigadora del Instituto de Filosofía de la Universidad Veracruzana (UV). Interesada en todas las ramas del saber, especialmente el humanístico, explora la estructura ética y relacional de nuestros intercambios, abonando así, a la filosofía de la alteridad inaugurada por autores como Emmanuel Levinas, Martin Buber, Gershom Scholem y Franz Rosenzweig. Ha incursionado, igualmente, en cuestiones de filosofía de la religión y ha desarrollado una rica vertiente de pensamiento alrededor del entramado filosófico que subyace en obras literarias fundamentales. De su producción destacan los libros: *La ley y la fisura* (1999); *Ley, otredad y sentido* (2018); *Perspectivas éticas* (2020) e *Indicios posteológicos*, de próxima aparición.

Redoble por Rancas: el mito desesperado como mimesis heterogénea

Redoble por Rancas: The Desperate Myth as Heterogeneous Mimesis

Alfredo Loera Ramírez

Universidad Veracruzana

Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias

alfredo.loera@gmail.com

ORCID: 0000-0002-8599-9567

Resumen: Este artículo propone el análisis de la novela *Redoble por Rancas*, de Manuel Scorza, desde la perspectiva desarrollada por Rodrigo García de la Sierra a partir de la teoría de Antonio Cornejo Polar sobre el concepto de “mimesis heterogénea”. Tras establecer el marco de estudio, se plantea cómo la novela de Scorza puede ser leída con esta nueva manera de entender la mimesis y su relación con la metáfora del cuerpo y la nación, para así establecer una hermenéutica más acorde a la representación de la sociedad indígena en el contexto de la literatura peruana.

Palabras clave: mimesis heterogénea, representación, literatura indigenista, Manuel Scorza

Abstract: This article proposes the analysis of the novel *Redoble por Rancas*, by Manuel Scorza, under the perspective developed by Rodrigo García de la Sierra, from the theory of Antonio Cornejo Polar on the concept of “heterogeneous mimesis”. After establishing the framework of study, it is suggested how Scorza’s novel can be read with this new way of understanding mimesis, and its relationship with the metaphor of the body and the nation, to establish a hermeneutic more in line with the representation of indigenous society in the context of Peruvian literature.

Keywords: heterogeneous mimesis, representation, indigenous literature, Manuel Scorza

Recibido: 25 de abril de 2022
Aceptado: 27 de octubre de 2022



El cuerpo de representación de las literaturas nacionales y la mimesis heterogénea

La literatura trabaja con imaginarios, con deseos, con búsquedas ideológicas y éticas, con ausencias; es en muchos sentidos el lugar donde las sociedades, mediante el trabajo de los escritores, representan miméticamente o ponen en escena aquello considerado propio. Se hacen selecciones, afirmaciones y negaciones, acertadas o fallidas, en muchos casos también controladas y censuradas.¹ Por lo mismo, a veces la literatura puede ser una elaboración falaz desde el punto de vista simbólico del ser social. Eso precisamente es lo que autores como Manuel Scorza buscan sortear en sus novelas.

Según Rodrigo García de la Sienra, el ser social o nacional, aludido en las diferentes literaturas, a lo largo de las múltiples historiografías literarias hispanoamericanas, ha sido abordado desde la imagen de un cuerpo: “la lengua y la literatura han sido consideradas por las historiografías nacionales como un ámbito privilegiado para la expresión del cuerpo de la nación”.² No es extraño el símil, pues el cuerpo sería el último reducto de la identidad subjetiva, una de las incógnitas más acometidas por la literatura hispanoamericana; en otras palabras, desde la imagen del cuerpo se hace visible la simetría o asimetría de los miembros que se organizan en la nación a través del espejo simbólico de la literatura. Es ahí donde el imaginario del cuerpo se descubre homogéneo o heterogéneo; se advierten sus contradicciones, sus problemáticas, sus inoperancias, sus mutilaciones e incluso —usando una palabra de Antonio Cornejo Polar— sus esquizofrenias, situación que, a su vez, pone de manifiesto el síntoma del malestar de ese mismo cuerpo nacional.³

El carácter heterogéneo de un gran sector de las sociedades y literaturas hispanoamericanas es evidente. Cornejo Polar, al hablar de la literatura y la sociedad en el Perú, recuerda las palabras de Mariátegui:

Quando José Carlos Mariátegui distinguió literatura indígena de literatura indigenista puso de relieve lo que definitivamente marca la naturaleza más profunda del movimiento indigenista en su conjunto: la heterogeneidad de los elementos y fuerzas que

¹ Luiz Costa Lima, “De la mimesis y el control del imaginario”, *Institutional Repository of the Ibero-American Institute*. Berlin (2018), 67.

² Rodrigo García de la Sienra, “La figura y el espejo. Mimesis, cuerpo, nación”, *Interpretatio. Revista de Hermenéutica* 7, núm. 1 (2022): 17.

³ Antonio Cornejo Polar, “Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno”, *Revista Iberoamericana* LXII, núm. 176-177 (julio-diciembre 1996): 837-844.

lo constituyen. Esta comprobación sencilla pero extensamente enriquecedora está en relación con otro criterio de Mariátegui, aquel que señala el carácter *no orgánicamente nacional* de la literatura peruana y propone la creación de un sistema crítico que pueda dar razón de tal peculiaridad.⁴

García de la Sienna acumula esta observación de Cornejo sobre el pensamiento de Mariátegui para concentrarse en “el carácter no orgánicamente nacional de representación simbólica de dicho cuerpo nacional. Pero no solo en eso, sino también en la recepción de dichos productos culturales, en este caso la novela catalogada como indigenista. “Así, más allá de las circunscripciones nacionales y continentales, la poética histórica debería ser pensada como una totalidad en la que un complejo entramado de fuerzas en tensión se vincula contradictoria o dialécticamente. Pues es a partir de ese vínculo que la literatura extrae su capacidad productiva, su *potencia mimética*”.⁵ Las siguientes palabras de Mariátegui apoyan lo anterior: “El dualismo quechua-español no resuelto aún hace de la literatura nacional un caso de excepción que *no es posible estudiar con el método válido para las literaturas orgánicamente nacionales*, nacidas y crecidas sin la intervención de una conquista”⁶ (las cursivas son mías). En este sentido, una vez asumida la asimetría del cuerpo de la nación, visible a pesar de su fragmentariedad y contingencia, en la novela indigenista, a su vez, también se requiere de la aceptación de la asimetría de la representación para un análisis más profundo; de lo contrario, al llevar a cabo una hermenéutica homogenizadora o desde posturas que presuponen preceptivamente el equilibrio orgánico de los elementos literarios de cierta obra, se corre el riesgo de ser reduccionista.

Desde luego, el concepto de “literatura heterogénea” de Cornejo ya señala este punto; sin embargo, García de la Sienna va más allá al plantear la idea de “mimesis heterogénea”, la cual se fundamenta en la representación asimétrica de un cuerpo nacional asimétrico —o yo diría, de la mano de Manuel Scorza, francamente de dos cuerpos empalmados asimétricamente— mediante una subjetividad con cualidades semejantes.

⁴ Antonio Cornejo Polar, *Literatura y sociedad en el Perú: La novela indigenista* (Lima: Latinoamericana Editores, 2005), 21 (las cursivas son mías).

⁵ García de la Sienna, “La figura y el espejo”, 19.

⁶ José Carlos Mariátegui, “Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana y otros escritos”, en *Mariátegui: Política revolucionaria. Contribución a la crítica socialista* (Caracas: Fundación Editorial El Perro y la Rana, 2010), 243.

Esa realidad positivamente indeterminable y *no idéntica*, que sin embargo incide mediante “mitos” y “alegorías” en la *creación* de múltiples y heterogéneas representaciones, constituye la esfera de lo que aquí se habrá de entender por *mimesis heterogénea*. En ese sentido, se puede pensar que, en el caso de las literaturas (y de las culturas) orgánicas, la mimesis implicó un proceso histórico de creación conforme a una imagen unificadora, y, en buena medida, unificada: una que parecería responder íntimamente al mandato de armonizarse, de hacerse orgánica, al grado de que su codificación misma (su “genética creativa”) llegaría por momentos a *mimetizarse* con organismos vivos —o mejor aún, con mónadas productoras de belleza—. Sin embargo, como lo demuestran las diversas reacciones e intentos de control que ha concitado desde muy antiguo (Platón a la cabeza), *la mimesis es la figura, pero también es el espejo*: imagen refractada, es decir, escindida, que exhibe su escisión como el umbral de una inteligibilidad *otra*. La mimesis es el ámbito de la *alteración icónica*: de la imagen ambigua que impone al filósofo —y también al historiador— una senda de cruceros y alternativas paradójicas, en la que la verdad no solo no es unívoca, sino que además continuamente se revela como el *reverso de la identidad*.⁷

Bajo estos supuestos, el problema de la crítica sería tener la capacidad de descubrir dicha subjetividad en la literatura. Hacer el descubrimiento de dicha subjetividad sería equivalente a poner de manifiesto la mimesis literaria, pues contrario a lo que de común se considera, una mimesis literaria no únicamente se sustenta en las semejanzas y diferencias perceptibles, digamos, en la materialidad y la forma del enlace entre realidad y literatura, sino casi siempre se fundamenta en las semejanzas no perceptibles —que desde las ideas de Costa Lima se entienden como inconscientes—,⁸ más relacionadas con una cosmovisión particular.⁹ Este hecho, como el mismo García lo dice, está en estrecha concordancia con el concepto del sujeto heterogéneo (un cuerpo) de Cornejo Polar, pues al ser este sujeto —por las condiciones sociales e históricas coloniales— fragmentado, desplazado y subyugado en todas sus facetas —históricas, políticas, simbólicas y físicas—, proyecta una cosmovisión *otra*, y por lo mismo una mimesis *otra* en la representación del cuerpo nacional que difiere de los distintos estadios, con sus verosimilitudes propias, de la mimesis literaria de Occidente, pues sus semejanzas y diferencias inconscientes se enmarcan en otras consideraciones.

7 García de la Sienra, “La figura y el espejo”, 19-20.

8 *Ibidem*: 32-33.

9 Walter Benjamin, “Doctrina de lo semejante” y “Sobre la facultad mimética”, en *Obras completas*. Libro II. Vol. 1 (Madrid: Abada Editores, 2007), 208-216.

Para Cornejo, la abigarrada índole de este sujeto excepcionalmente cambiante y fluido es inseparable de una realidad que está hecha de fisuras y superposiciones y de una acumulación de varios tiempos en un tiempo; una realidad que, además de su compleja estratificación, “no se deja decir más que asumiendo el riesgo de la fragmentación del discurso que la representa y a la vez la constituye” (Cornejo, 2003: 12). Como se verá, el hecho de que para enunciar la realidad a la que pertenece el sujeto heterogéneo sea necesario asumir el riesgo de la fragmentación del discurso *que a un tiempo, indiscerniblemente, la representa y la constituye*, significa que, además de estar dotado de profundidad histórica y de ser intrínsecamente político, el problema de la subjetividad heterogénea es de corte *eminentemente mimético*.¹⁰

Ahora bien, el dominio del estilo y la forma de cierta mimesis literaria dentro de la sociedad no solo implica un halo formal, verosímil o estilístico, sino uno político o ideológico, incluso mitológico, lo cual da lugar a una retórica en el sentido de una especie de norma o “ley del género” en palabras de Derrida;¹¹ mejor dicho, el estilo, la verosimilitud y la forma de la mimesis, a lo largo de la historia de Occidente, según la referencia crítica de Luiz Costa Lima,¹² ha sido delimitado por la esfera política o el control del imaginario (mitologías). Si a partir del racionalismo y la aparición de la burguesía la mimesis literaria de Occidente fue más apegada a una retórica “objetiva”, o se pensó así —lo cual también se intuye en los estudios de Auerbach—,¹³ se debe a que las artes y la literatura fueron influidas o de plano controladas por la élite racionalista (el mito de la razón); lo mismo podemos decir del periodo del romanticismo, donde al caer el sustrato político (la monarquía absolutista), la mimesis buscó su semejanza en

“imitar la vida”, es decir el desplazamiento de la imitación por la expresión como principio mimético dominante. Y aun cuando Costa Lima ve en el primer romanticismo una ruptura que habría abierto para la creatividad mimética una vía de liberación asociada con la construcción poético-crítica del sujeto —idea central para su propuesta—, lo que privó en realidad fue una reorganización del secular dispositivo de control del imaginario, cifrada en la subordinación de este a las vicisitudes de la mimesis histórica.¹⁴

¹⁰ García de la Sienra, “La figura y el espejo”, 23.

¹¹ Jacques Derrida, “La loi du genre”, en *Parages* (Paris: Galilée, 1986).

¹² Costa Lima, “De la mimesis”, 66.

¹³ Erich Auerbach, *Mimesis. La realidad en la literatura* (México: Fondo de Cultura Económica, 1975).

¹⁴ García de la Sienra, “La figura y el espejo”, 30.

Después del “quiebre romántico la mimesis habrá de comparecer frente al tribunal de la razón ilustrada, ratificando la negación de su carga imaginaria.”¹⁵ Y así sucesivamente.

Por lo tanto, sin importar la época, ni la secuencia detallada de este hecho, pues sobrepasa los objetivos del presente texto, lo que deseo poner como base del análisis de la novela *Redoble por Rancas* de Manuel Scorza es que su relación entre realidad y literatura no obedece a una lógica de la tradición mimética de Occidente, pues en dicha lógica el miembro indígena del cuerpo nacional peruano carece de una mimesis acorde al sujeto de representación. Lo anterior se sustenta en el concepto de *mimesis heterogénea*, que “sería el fenómeno especular en el que un sujeto —un cuerpo hecho imagen— se produce como totalidad, *en virtud de su propia desarticulación y de su densa retícula de contradicciones*”.¹⁶ De esta manera, considero que una de las búsquedas de Scorza —con la cual quiso generar la representación de un nuevo cuerpo nacional, pues el miembro indígena de ese mismo cuerpo fue cercenado simbólicamente y físicamente— es recuperar un sustrato de la cosmovisión originalmente indígena, que permanece inconsciente o de forma latente en vista de la organización de semejanzas y diferencias no perceptibles: el mito desesperado.

La tradición moderna, indigenista y cronista en *Redoble por Rancas*

Desde su publicación en 1970, la novela ha mantenido estrechos lazos con la realidad extratextual; por ejemplo, las consecuencias políticas de su recepción en el mismo Perú, a saber, “la liberación por intervención directa del presidente, de Héctor Chacón, el ‘Nictálope’ en *Redoble por Rancas*, que estaba cumpliendo condena en prisión, el 28 de julio de 1971, después de una carta de Scorza aparecida en la revista *Caretas* y la respuesta del propio ‘Nictálope’ desde el penal del Sepa en la selva peruana”,¹⁷ con lo cual el texto dio una mayor “resonancia a la obra de Scorza, como él mismo contó incansablemente en los años posteriores, puesto que la ficción había alterado la realidad, algo infrecuente en la historia de la literatura”.¹⁸ Quizá a partir de este hecho, el mismo autor se sintió con la segu-

¹⁵ *Ibidem*: 30.

¹⁶ *Ibidem*: 20.

¹⁷ Dunia Gras Miravet. “Apunte biobibliográfico”. *Biblioteca Virtual Cervantes*. Consultado en mayo 26, 2021, <https://www.cervantesvirtual.com/portales/manuel_scorza/autor_apunte/>.

¹⁸ *Ibidem*.

ridad de afirmar en múltiples entrevistas —la más famosa de ellas tal vez sea del programa *A Fondo*, de Joaquín Soler Serrano—¹⁹ dos puntos problemáticos: el primero de ellos aseverar que él mismo se consideraba descendiente de indígenas y que por lo tanto al momento de escribir la obra lo estaba haciendo desde la posición del referente, es decir, desde la mirada indígena y la legitimidad para representarlos y ser su voz; el segundo punto, aseverar que la novela es realista.

Aunque no se trata de refutar al escritor por el mero hecho de refutarlo, resulta más interesante verificar cómo la obra puede albergar concordancia con sus palabras. ¿A qué se refiere con que la novela es realista si evidentemente desde las primeras páginas es notoria una mimesis muy distinta a aquella del realismo decimonónico europeo? Y, por otro lado, ¿en verdad Scorza puede ser considerado un indígena como agente productor del texto?

En la “Noticia” publicada como prefacio en la versión definitiva de *Redoble por Rancas*, Scorza señala: “Este libro es la crónica exasperantemente real de una lucha solitaria”.²⁰ Dos párrafos posteriores agrega: “Más que novelista, el autor es un testigo. Las fotografías que se publicaron en un volumen aparte y las grabaciones magnetofónicas donde constan estas atrocidades demuestran que los excesos de este libro son desvaídas descripciones de la realidad”.²¹ Desde la observación de las fotos es posible distinguir una semiótica ambivalente entre el cuerpo de Scorza y el cuerpo de Chacón. Las mismas fotografías ya dejan ver lo mencionado en la primera sección de este análisis: la heterogeneidad de los productos culturales en el contexto andino. La recepción crítica de la novela, desde sus primeros momentos distinguió estas circunstancias:

[...] se vislumbró una división de los críticos en dos campos: por un lado, los que apoyaban las afirmaciones scorzianas expresadas en diversas entrevistas, que él describía los acontecimientos históricos minuciosamente desde el punto de vista y con la voz de los protagonistas indígenas; y, por otro lado, los que, ante todo siguiendo el camino abierto por los trabajos de Antonio Cornejo Polar sobre el carácter heterogéneo de la literatura indigenista, asumían una posición más crítica frente a las declaraciones de Scorza. Algunos de estos autores afirman que Scorza escribe desde la posición de un intelectual, usando los códigos de la cultura occidental, que ve el mundo indígena des-

¹⁹ Joaquín Soler Serrano. “Manuel Scorza”, video de YouTube, 45:54 *A fondo*, Madrid: Radiotelevisión Española 1977, publicado por Editrama, sin fecha, <<https://youtu.be/tsomKvljDo>>.

²⁰ Manuel Scorza, *Redoble por Rancas* (Barcelona: Planeta, 1976), 11.

²¹ *Ibidem*: 12.

de afuera y que sus novelas son ejemplos de la literatura heterogénea, como lo define Cornejo Polar.²²

Según Cornejo, las literaturas heterogéneas son aquellas “en las que uno o más de sus elementos constitutivos corresponden a un sistema sociocultural que no es el que preside la composición de los otros elementos puestos en acción en un proceso concreto de producción literaria”.²³ Del mismo modo argumenta que la novela indigenista se encuadra en esta categoría. Scorza de continuo negó que su novelística fuera indigenista o neoindigenista:

¿Cómo puede hablarse de un neoindigenismo, cuando existe *La Tumba del Relámpago*, que muestra que los libros anteriores son tejidos en el manto maravilloso de Doña Añada? Y que por lo tanto la realidad desde *Redoble por Rancas*, el *Cantar de Agapito Robles* y el *Jinete Insomne* han sido libros reales y al mismo tiempo soñados e imaginados y tejidos por Añada. Y ese tejido mágico es un tejido que va a despertar en el que se llama la *Torre del Futuro*.²⁴

Independientemente de la etiqueta “indigenista” o “neoindigenista”, y las declaraciones de Scorza, *Redoble por Rancas* sin duda es un ejemplo de literatura heterogénea, sin que esto en sí sea algo negativo, pues el referente es un elemento que no preside la composición de los otros elementos, a saber, por ejemplo, el género novelístico para desarrollar como tema literario la lucha de las comunidades indígenas contra los procesos imperialistas homogenizadores. A este respecto, Cornejo apunta cuatro elementos cardinales para comprender la estructura semántico-formal productora de la literatura heterogénea: el discurso, el referente, la instancia productora y el sistema de recepción, de los cuales en la novela indigenista “el referente —claro está— sí corresponde al universo indio. Este es precisamente el elemento que, al escapar al orden occidentalizado que preside a los otros, crea la heterogeneidad de la novela indigenista”.²⁵

El discurso de *Redoble por Rancas* está estructurado en dos líneas argumentales principales, donde aparecen tres tipos de narradores conformando un entramado abigarrado, poniendo sobre la mesa la dificultad afrontada por la na-

²² Friedhelm Schmidt. “*Redoble por Rancas* de Manuel Scorza: Una novela neoindigenista”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 17, núm. 35 (1991): 236.

²³ Cornejo Polar, *Literatura y sociedad*, 52.

²⁴ Jean-Marie Lassus. “Une ‘Noticia’ inédite de Manuel Scorza, premier élément de réflexion théorique sur le cycle ‘La Guerre Silencieuse’”, *Caravelle* (1988), núm. 56 (1991): 56. DOI: <<https://doi.org/10.3406/carav.1991.2455>>.

²⁵ Cornejo Polar, *Literatura y sociedad*, 55.

rración novelística en lengua castellana, con un código de recepción occidental, para hacer una representación de la cosmovisión y conflicto de los indígenas de Yanahuanca contra el despojo de sus tierras por parte de la Cerro de Pasco Corporation.

Esta narración, por lo tanto, según el mismo Schmidt señala, se divide en tres elementos principales: una narración en primera persona a partir de dos personajes; un narrador omnisciente figural, y un tercer narrador, igualmente omnisciente autoral.

En las secciones de la narración en primera persona, la novela cede la voz a dos de los personajes principales: Héctor Chacón (el Nictálope) y Fortunato. Llama la atención que dentro del mundo narrado los personajes indígenas hablan en español y no en quechua, como lo harían en la realidad extratextual, siguiendo una sintaxis completamente legible, en la que el discurso de los personajes no se presenta distorsionado, ortográficamente empobrecido o modificado como en otras novelas indigenistas (*Huasipungo*), pues, como el mismo Scorza comentó, para él los indígenas extratextuales poseían un lenguaje sumamente poético y profundo; por este motivo, en la representación literaria únicamente se podía hacer honor a esta circunstancia en tanto los personajes se presentaran a través de un discurso claro y conciso. El único trastrocamiento perceptible en el lenguaje de los indígenas a lo largo de la novela es la subversión del sentido de algunas palabras, pues en ocasiones significan o dan a entender semánticamente lo contrario a lo que hacen referencia en el contexto lingüístico castizo, por decirlo de cierto modo. Por ejemplo, el apodo *Nictálope*, dentro del mundo de la novela, se le da al personaje porque es capaz de ver en la noche con una capacidad casi sobrenatural; mientras que, según la RAE, el término *nictálope* en función adjetiva para una persona sería: “Que tiene dificultad para ver de noche o con luz escasa”.

El segundo narrador es el de la narración figurada (omnisciente), donde el mito y la “fantasía”, según el mismo Scorza, se apropian de los acontecimientos contados. Se rompe con la causalidad racionalista, los tiempos se adelantan o se retrasan según las acciones lo requieren; también los objetos inertes alcanzan una simbología animista, como aquel pasaje donde el cerro Huancacala rumiaba encerrado en el Cerco, como si se tratara de una vaca. Es aquí donde críticos como Schmidt han subrayado la presencia de la tradición de la novela moderna en *Redoble por Rancas*; sin embargo, quizá este tipo de juicios sean apresurados una vez hecha una revisión de otros elementos constitutivos de la poética de Scorza, comentados más adelante.

Por último, existe otro elemento importante en el entramado de la novela. Se trata de la narración autoral. Esta sección se caracteriza por el punto de vista irónico, la mirada histórica y totalizadora occidental, el énfasis en describir grotescamente a los personajes represores, como el juez Francisco Montenegro. Cuando la narración da paso a este tercer tono, frases como esta son continuas: “¿De dónde sacó el Personero la idea de que la profesión de un juez es ejercer la justicia?”²⁶

Sobre este último narrador, Schmidt profundiza: “La función de la ironía consiste en denunciar la arbitrariedad de los poderosos y en poner en ridículo el oportunismo de los pequeños burgueses. Se tiene que considerar en ese contexto que los párrafos irónicos son sin excepción anotaciones de un punto de vista superior al de los protagonistas indígenas, y que los últimos nunca se expresan de forma irónica”.²⁷ Sobre las voces en primera persona de Chacón y Fortunato, señala: “Scorza, utilizando el punto de vista de los oprimidos campesinos, da la impresión de relatar los acontecimientos con mayor autenticidad y de entregar una versión interna del mundo andino”.²⁸ En este sentido, las narraciones figural y autoral nunca comentan las narraciones en primera persona de los personajes Chacón y Fortunato, apuntalando de esta manera una mirada que más bien los acompaña a lo largo del libro; son estas voces en primera persona las que legitiman a las otras dentro de la narración. No obstante, no puede negarse que la voz autoral siempre alberga un conocimiento superior de los acontecimientos dentro del mundo narrado, así como de la Historia extratextual de Occidente; incluso, por ejemplo, sabe de antemano el desenlace de los conflictos y los compara con momentos históricos nacionales del Perú, como las batallas independentistas de Bolívar. Solo al final de la novela, en la escena de los muertos, los personajes indígenas adquieren una visión igualmente amplia. Schmidt comenta que el hecho de que esta escena sea narrada con diálogos directos hace ver esta cuestión.

Este narrador atribuye a los comuneros una visión ideológica del mundo (es decir una conciencia falsa), una posición no realista frente a los conflictos en el sector rural de la sociedad peruana. Los comuneros se orientan exclusivamente a través de sus experiencias inmediatas, sin ser capaces de lograr una visión abstracta: ven el cerco, pero no a su dueño. Todo conocimiento que sobrepase esta forma estrecha de pensar es introducido desde afuera (Ledesma, Pis-Pis).²⁹

²⁶ Scorza, *Redoble*, 171.

²⁷ Schmidt, “*Redoble por Rancas*”, 242.

²⁸ *Ibidem*: 239.

²⁹ *Ibidem*: 242.

Schmidt concluye: “El análisis de las perspectivas narrativas de *Redoble por Rancas* ha probado que Manuel Scorza no relata los acontecimientos —como él mismo afirmó en la noticia introductoria de la novela y en varias entrevistas— desde el punto de vista de los protagonistas indígenas”.³⁰

No se puede decir que la novela sea una novela indígena, pues ya desde el uso del español como vehículo lingüístico demuestra lo contrario, pero considero que Schmidt se precipita al declarar tajantemente que Scorza “no relata los acontecimientos desde el punto de vista de los protagonistas indígenas”. El carácter heterogéneo del entramado también demuestra lo contrario a este respecto. Schmidt considera que solamente emplea “las técnicas de la narrativa moderna y especialmente las de la cinematografía (retrospección, anticipación) para desordenar el curso histórico de los hechos narrados”.³¹ Pero, de nueva cuenta, como veremos, esta organización no causal se sustenta más bien en la recuperación del mito desesperado, producto de la tradición letrada indígena surgida a partir de la crónica de Guamán Poma de Ayala, referida por Scorza en otra “Noticia” analizada a continuación. Schmidt no pudo detectar la subjetividad heterogénea de la novela, y por lo mismo la mimesis heterogénea no fue advertida. Desde luego, no contaba con la información necesaria para llegar a esta conclusión.

Dicha información pudo cotejarse con la publicación de la ya mencionada tercera “Noticia”, presentada por Jean-Marie Lassus, y posteriormente incluida en la versión definitiva de la novela *El jinete insomne* en forma de epílogo. Como Lassus lo desarrolla en su artículo “Une ‘Noticia’ inédite...”, a raíz de la “Noticia” redactada por Scorza, es posible plantear un sistema de interpretación scorziano de la realidad peruana desde las novelas, donde, a su vez, se entrama una relación más sólida entre el mito y la Historia, revelando así la cosmovisión de la que parte el novelista. Y aunque la posición de Lassus busca desligar a Scorza de la tradición indigenista, para más bien anclarlo en aquella de la tradición de la crónica colonial y los poetas indios precolombinos, si seguimos los postulados teóricos de Cornejo, el argumento, contrario a sus intenciones, confirma lo que el mismo autor negaba: su herencia indigenista. Lassus comenta: “Nous voyons aussi s’élaborer un système d’interprétation de la réalité, à la fois historique et littéraire, et qui semble trouver ses racines dans la tradition des chroniqueurs et dans celle des poètes précolombiens indiens”.³² Sobre el origen del sustra-

³⁰ *Ibidem*: 243.

³¹ *Ibidem*: 237.

³² Lassus, “Une ‘Noticia’”, 58. “También vemos allí desarrollarse un sistema de interpretación de la realidad, tanto histórica como literaria, y que parece tener sus raíces en

to heterogéneo de la novela indigenista, Cornejo apunta: “Histórica y estructuralmente, la heterogeneidad socio-cultural que es la base del indigenismo se encuentra prefigurada en las crónicas del Nuevo Mundo. Aquí se percibe por primera vez ese complejo proceso a través del cual un universo se dispone a dar razón de otro distinto y ajeno”.³³ Desde luego, el hecho de que Scorza pueda ser incluido en el indigenismo no es en sí un defecto. En todo caso es su naturaleza literaria. Sin embargo, conforme se analizan sus elementos cada vez se vuelve innegable dar este énfasis. De esta manera, podemos constatar también el apego a otra de las facetas implícitas en la novela indigenista, según Cornejo: el de historificar el mito.³⁴

Lassus concentra su análisis en el hecho de que la tercera “Noticia” es la base mítica de la novela *El jinete insomne*, pero, de nueva cuenta, considero que —quizá demasiado influido por las afirmaciones scorzianas—, al insistir que Scorza no es indigenista, por eso mismo no distingue de fondo el procedimiento mimético de la novela, esto es, su heterogeneidad. La clave mimética de toda la novelística del autor de *Redoble por Rancas* se sustenta en la subjetividad heterogénea de la crónica de Guamán Poma de Ayala.

Mimesis heterogénea en *Redoble por Rancas*

Para hacer justicia a los trabajos de Schmidt y Lassus, es pertinente señalar sus dos conjeturas principales, de las cuales se parte en este análisis. La primera de ellas es la de advertir la heterogeneidad de la obra de Scorza, y su consecuente parentesco con el indigenismo o el neoindigenismo; la segunda es aquella que posiciona la obra de Scorza como un puente entre el mito y la Historia. Considero que el autor, al menos, estaría completamente de acuerdo con el último juicio, no así con el primero, pues al parecer en la época de la publicación de la novela la etiqueta de indigenismo o neoindigenismo poseía una connotación negativa, como si ser indigenista redujera el valor político y estético de la obra. Sin embargo, ya Cornejo Polar³⁵ comentó que no podemos simplemente denegar la búsqueda por contar la realidad de los indios por escritores ajenos a dicho mundo, pues al hacerlo estaríamos borrando la “totalidad contradictoria”, origen, según

la tradición de los cronistas y en la de los poetas indios precolombinos” (la traducción es mía).

³³ Cornejo Polar, *Literatura y sociedad*, 37.

³⁴ *Ibidem*: 62.

³⁵ *Ibidem*: 24.

García de la Sienra, de “la potencia mimética” de esta literatura. Al mismo tiempo, al “cancelar” estas voces —para usar un término de moda— se corre el riesgo de no descubrir la enfermedad del cuerpo nacional, la problemática de fondo. La literatura heterogénea en su vertiente indigenista es el síntoma de una problemática social extraliteraria, a saber: la desincorporación de los pueblos indígenas de la Historia de Occidente.

Esa precisamente es la raíz ético-estética de la novela de Scorza a lo largo del ciclo *La guerra silenciosa*, iniciada en *Redoble por Rancas*. Para el novelista la problemática del Perú es que el cuerpo de la nación ha mutilado a uno de sus miembros más importantes: el indígena. Pero no solo lo ha mutilado, sino que carga con el miembro muerto, causando un sinnúmero de esquizofrenias y contradicciones. Para Scorza —y es ahí donde se diferencia del indigenismo tradicional por el cual se le dio la etiqueta de neoindigenista— ya no es posible reincorporar a los indios al cuerpo de la nación, pues el proceso de expulsión-mutilación ha sido consumado sin remedio. El indio únicamente puede encontrar su lugar en el mundo, en tanto es capaz de generar un nuevo cuerpo de representación autónomo. Es por eso que, como afirma García de la Sienra, el problema del sujeto heterogéneo es un problema “ eminentemente mimético”. En la entrevista con Soler Serrano, el escritor peruano declaró:

Nosotros en el Perú hemos tenido un horrible problema, que es el problema de haber aceptado vivir junto a un pueblo esclavo, hemos esclavizado a los indios. Hay un suplicio chino terrible que consiste en atar a un hombre a un muerto. Entonces a medida que se pudre el muerto el hombre que está vivo enloquece de asco y horror; es una de las cosas más terribles que se registra en la historia de la tortura. Históricamente yo creo que el pueblo que admite vivir, reducir a la esclavitud a una parte de su población, acepta ese terrible destino, porque nadie puede vivir rodeado de esclavos sin convertirse en esclavo. Los indios han vivido además expulsados de la Historia, los han eliminado de la Historia, se les ha sacado de toda estancia humana.³⁶

Nótese cómo Scorza continúa con la metáfora del cuerpo, del cadáver, de lo *orgánicamente nacional*; metáfora que ha sido empleada desde el pensamiento de Mariátegui. Ahora bien, el autor de *Redoble*, después de medio siglo de indigenismo, ya no podía continuar con las mismas propuestas; para él, como se dijo, ya resultaba infructuoso buscar reincorporar al indio. Más bien, se trataba de revivir al muerto para desatarlo del cuerpo nacional y de esta manera liberarlo.

³⁶ Soler Serrano, “Manuel Scorza”, video de YouTube.

Al menos ese es el deseo, el *nostos* de su novelística. La obra de Scorza pretende regresar al origen no idealizado ni armónico de la mirada indígena, lo que podría también definirse como el *mito historificado*; es decir, lo que está latente en la Historia de los indios, para crear una representación propia de orden mítica, esto es, fundacional, haciendo un procedimiento realizado en la Historia misma de Occidente, donde se han *mitificado sus elementos históricos* para representarse a sí misma y a sus sujetos en diferentes mimesis, y para expulsar y cercenar aquello dentro de la misma Historia que la deniega, en este caso el genocidio indio. En *Redoble* se hace referencia a este hecho:

Ocho guerras perdidas con el extranjero; pero, en cambio, cuántas ganadas contra los propios peruanos. La no declarada guerra contra el indio Atusparia la ganamos: mil muertos. No figura en los textos. Constan, en cambio, los setenta muertos del conflicto de 1866 con España. El 3° de Infantería ganó solito, en 1924, la guerra contra los indios Huancané: cuatro mil muertos. Esos esqueletos fundaron la riqueza de Huancané: la isla de Taquile y la isla del Sol se sumergieron medio metro bajo el peso de los cadáveres. En esa pampa donde al hombre lo consuelan tan pocas horas de sol, Fortunato había crecido, amado, trabajado, vivido. Corría y corría. En 1924 el Capitán Salazar encerró y quemó vivos a los trescientos habitantes de Chaulán. En la lejanía fulguraron los techos de Rancas. En 1932, el Año de la Barbarie, cinco oficiales fueron masacrados en Trujillo: mil fusilados pagaron la cuenta. Los combates del sexenio de Manuel Prado también los ganamos: 1956, combate de Yanacoto, tres muertos; 1957, combates de Chin-Chin y Toquepala, doce muertos; 1958, combates de Chepén, Atacocha y Cuzco, nueve muertos; 1959, combates de Casagrande, Calipuy y Chimbote, siete muertes. Y en los pocos meses de 1960, combates de Paramonga, Pillao, Tingo María, dieciséis muertos.³⁷

Desde estos supuestos, se comprende lo que Schmidt subrayó tangencialmente como diferencia con el indigenismo tradicional.

Es notable la diferencia en este aspecto entre Scorza y otros escritores indigenistas. Mientras estos últimos tratan de esclarecer el mundo indígena a un lector que no tiene ningún conocimiento del referente, Scorza trata —al menos en *Redoble por Rancas*— de “integrar” al lector al mundo de los campesinos quechuas, de producir una situación de identificación total con la vida de los indígenas y con sus reivindicaciones políticas.³⁸

³⁷ Scorza, *Redoble*, 219-220.

³⁸ Schmidt, “*Redoble por Rancas*”, 240.

Sucede así porque la mimesis en *Redoble por Rancas* está buscando crear un nuevo cuerpo de representación y ya no busca dialogar con la recepción occidental, con sus verosimilitudes ni causalidades; con la lógica aristotélica de su mimesis, que estudió por ejemplo Paul Ricoeur en *Tiempo y narración*. Esto se da de un modo contradictorio, pues Scorza, al ser un escritor occidental de lengua española, en un contexto de recepción igualmente occidental, es incapaz de borrar la heterogeneidad del procedimiento ético-estético, donde a veces se ha dicho que la novela alberga rasgos fantásticos y rasgos de la novela moderna. No obstante, considero imprescindible para comprender su obra no dejar de observar la totalidad contradictoria de sus componentes —visible por demás en el fragmento citado párrafos arriba, donde el conteo de cadáveres salta desde la mirada indígena y la mirada gubernamental sin mayor indicación—. Esos mismos rasgos estéticos y literarios (lo fantástico o lo mágico) desde la cosmovisión indígena poseen otras connotaciones.

Por lo tanto, Scorza, un hombre de izquierda, al seguir las ideas de Mariátegui: “Nuestro socialismo no sería, pues, peruano —ni sería socialismo si no se solidarizase, primeramente, con las reivindicaciones indígenas—”,³⁹ y al confrontarse con la realidad de los indios de Yanahuanca, se vio en la necesidad de descubrir, dentro de la mimesis literaria heterogénea, las semejanzas y diferencias no perceptibles: aquellas de la cosmovisión del referente. En la misma entrevista de Soler Serrano, Scorza agrega: “Siempre que hablamos de novela a veces yo recuerdo una frase de Hegel, que él dice que la Historia ideal de un pueblo sería la historia que se contara en los sueños que ese pueblo tiene en una noche. Es una frase que siempre me ha preocupado mucho. Por eso yo siempre he tratado de mezclar con la Historia política la Historia onírica”.⁴⁰

Según Luiz Costa Lima, esas semejanzas y diferencias no perceptibles de cierta mimesis están en lo inconsciente; en lo que Scorza definiría como lo onírico. Y es aquí donde la tercera “Noticia” publicada por Lassus revela el procedimiento. En ella, Scorza escribe:

[Guamán Poma de Ayala] Enfebrecido por la convicción de que esa pesadilla [del despojo de la Conquista] no es la historia, el desgraciado príncipe proclama “el primero que descubrió este reino fue el apóstol de Jesucristo, San Bartolomé, quien saliendo de Jerusalén llegó a estas tierras en la época en que reinaba el Inca Sinchi Roca regre-

³⁹ Cornejo Polar, *Literatura y sociedad*, 32.

⁴⁰ “Manuel Scorza”, video de YouTube.

sándose después de haber visitado el Cuzco y el Collao. Más tarde, siendo pontífice Bonifacio IX, el Napolitano, los hombres de raza a la cual pertenecieron los españoles lograron descubrir el camino que se podía seguir a través del mar para conquistar este reino”.

Así comienza la segunda parte de la *Nueva Coronica y Buen Gobierno* compuesta por Guamán Poma de Ayala hacia 1600. ¿Por qué así? ¿Por qué Guamán Poma escribe que “Cuando Sinchi Roca alcanzó la edad de ochenta años, nació Nuestro Señor Jesucristo, Salvador de este mundo, que en vida subió a los cielos y envió el Espíritu Santo a sus apóstoles para que pudiesen predicar en el mundo habiendo correspondido hacerlo al apóstol Bartolomé en estas Indias por espacio de ciento quince años?”

¡Porque únicamente este desesperado mito le permite soportar la atrocidad de la historia! Si San Bartolomé estuvo en el Perú antes que Colón entonces Colón es un impostor; la conquista, un fraude, y la realidad no es la realidad. ¡Pero únicamente si su mito es más real que la historia! Porque en condiciones extremas un pueblo expulsado de la historia *solo puede retornar a la historia a través del mito. Quiero decir que en ciertas sociedades solo se puede llegar a la realidad a través de la fantasía y que este libro fantástico es meramente realista*⁴¹ (las cursivas son mías).

Por lo común se tiene la idea de que el mito es algo armónico en un tiempo detenido. Esta idea, quizá de un modo excesivamente prejuiciado, se ha relacionado inherentemente a los pueblos indígenas. La idea de que el pueblo indígena vive en otro tiempo es una forma de representarlo de manera desincorporada. Muchas novelas indigenistas, como *Raza de bronce* o *El mundo es ancho y ajeno*, elaboran o añoran la imagen de un tiempo mítico arcaico y armónico, idealizado, donde el indígena está detenido, como si esto fuera algo inherente a su condición. Scorza en la “Noticia” hace referencia a esta circunstancia: “¿El tiempo está detenido? ¡En el Perú el tiempo está detenido! Quien recorra los Andes con las crónicas de la conquista en la mano se encontrará con una realidad en poco o nada cambiada desde Pizarro, el afortunado porquerizo que se apoderó del Perú detuvo el tiempo precolombino. Desde entonces no ha vuelto a correr”.⁴² Lo inamovible desde luego permanece así porque está muerto. Esa representación del indio es el equivalente del cadáver atado al hombre mencionado por Scorza en la entrevista. Dentro de la mimesis homogenizadora de Occidente, el único mito al que tiene derecho el indígena es aquel del tiempo primigenio, pero, por otro lado, con un carácter reprimido, censurado, se evita observar que la Historia de Occidente a su vez está mitificada, para así hacerla inamovible. Se trata de una

⁴¹ Lassus, “Une ‘Noticia’, 54.

⁴² *Ibidem*: 54.

Historia mitificada inamovible donde el indio ha sido expulsado del tiempo. En dicha Historia el indio solo puede ocupar un tiempo sin tiempo, un mito detenido. La mimesis heterogénea de Scorza en *Redoble por Rancas* alberga el deseo “desesperado” de que el tiempo vuelva a correr para el indio, pero dentro de otra Historia, que se fundamentará en un mito original, pero ya no será el mito acorde con la Historia de Occidente —donde, por ejemplo, Cristóbal Colón, *Christopher Columbus*, ya no es la *Paloma de Cristo*—, sino uno que genera otra secuencia y otras causalidades en los acontecimientos, y por lo tanto otros sentidos, visibles en el fragmento de Guamán Poma, donde san Bartolomé ya había evangelizado al pueblo indio antes de que llegaran los españoles, lo cual legitima a los mismos indios ante su propia realidad y los libera de la mitología de los conquistadores, de los colonizadores, de los republicanos, de los imperialistas, y así sucesivamente. Esto es lo que el novelista denominó “el mito desesperado”; por lo demás, agrega: “Los conquistadores difunden que un navegante apellidado Colón ha protagonizado ese imaginario episodio un cierto 12 de octubre de 1492. Con tal falacioso pretexto se han apoderado del Perú, han destruido sus dioses, han provocado la locura del tiempo ‘El tiempo se ha vuelto loco’ cantan con desesperación los últimos poetas precolombinos”.⁴³ Scorza recupera dicha cosmogonía en su novelística.

Y, sin embargo, el hecho de que lo denomine “mito desesperado” no deja, por otra parte, de evidenciar la heterogeneidad del procedimiento, pues si es “desesperado” lo es por la interlocución con Occidente, pero de igual modo el deseo de hacer correr el tiempo desde una nueva base mítica surge desde la misma cosmovisión indígena, de la tradición mítico-letrada surgida a partir de la crónica de Guamán Poma de Ayala.

Desde el inicio de la novela las acciones se suceden para mostrar la extirpación del indio dentro del cuerpo de la nación. Por la mirada autoral se entiende que para los personajes represores el indio es un cáncer necesario de extirpar. Así lo manifiesta, por ejemplo, el prefecto Figueroa, cuando los residentes de Yanahuanca liderados por Fortunato van a quejarse con las autoridades porque el Cerco no permite a las ovejas alcanzar su alimento: “Yo no sé nada. Hace años que soy autoridad. Yo he servido en casi todos los departamentos. Nunca he conocido un indio recto. Ustedes solo saben quejarse: mienten, engañan, disimulan. Ustedes son el cáncer que está pudriendo al Perú”.⁴⁴ Los indios a lo largo de

⁴³ *Ibidem*: 55.

⁴⁴ Scorza, *Redoble*, 124.

la narración, como Schmidt lo dice, no son conscientes de estas circunstancias; solo hasta el final, en la escena de los muertos, descubren que han sido cerce-
nados: “Se enfurecieron y me molieron a culatazos. Me rajaron la boca. ‘Suél-
tala’. ‘No la suelto’. ‘Suéltala, concha de tu madre’. ‘No la suelto’. Me zamparon
un bayonetazo y me cortaron la mano. ‘Suéltala’. Otro sablazo me descolgó la
muñeca”.⁴⁵ Se consideran a sí mismos parte “orgánica” del cuerpo de la nación
peruana, y creen que sus símbolos los representan a ellos: “‘Cantemos el himno’.
No me salía la voz, don Fortunato. Finalmente comenzamos: ‘Somos libres, seá-
moslo siempre’. Yo pensaba ‘van a cuadrarse y saludar’ [los soldados asesinos].
Pero el alférez se calentó. ‘¿Por qué cantan el himno, imbéciles?’ ‘¡Suelta eso!’, me
ordenó. Pero no solté la bandera. La bandera no se suelta”.⁴⁶ Esto genera un con-
flicto interno en la misma estructura de la novela, una especie de abigarramien-
to, pues los narradores figural y autoral, por diferentes alusiones y elucidaciones,
hacen referencia permanente a que todo acabará con la mutilación y la masacre.
Sin embargo, al mismo tiempo las narraciones omniscientes, tanto figural como
autoral, buscan desquiciar las causalidades y los sentidos de los acontecimientos
identificables históricamente para cubrirlos de una resonancia mítica, como en
una desesperación que tiene su origen en el hecho de conocer el desenlace fatal.
Estas voces narrativas admiran a los personajes indígenas, pues en palabras del
mismo Scorza “ellos no lo saben, pero nosotros sabemos que están condenados a
morir, y mueren puros; no tienen tiempo de corromperse, nunca llegan al poder;
no pueden transformarse de oprimidos en opresores”.⁴⁷ Y por ello la voz autoral
los reviste, los representa en sus acciones con características sobrenaturales, la
más importante de todas es la escena de los muertos, de donde se citaron los
diálogos pasados, pero así en *Redoble por Rancas* hay múltiples momentos don-
de lo mítico y lo histórico se entrelaza, como la existencia del *Nictálope*, Héctor
Chacón, encarcelado en la realidad extratextual en la prisión del Sepa, pero,
dentro del mundo narrado, revestido de lo sobrenatural con su capacidad de
ver en la noche; o por la manipulación simbólica de elementos de la naturaleza,
como los caballos que forman una conspiración para apoyar a los indios; o el traje
con el que es aludido continuamente el juez Montenegro, esbozo sutil de lo que
significa para el indio dicha vestimenta. No se trata de que se esté configurando
una estética de la magia o de lo fantástico desde las mimesis de la literatura de
Occidente, sino más bien de recuperar una semejanza no perceptible provenien-

⁴⁵ *Ibidem*: 205.

⁴⁶ *Ibidem*: 205.

⁴⁷ “Manuel Scorza”, video de YouTube.

te de los mismos indígenas, descubierta por el autor, el cual se entremezcla con la voz narrativa a partir del prefacio presentado como “Noticia”. En la realidad extratextual apenas son atisbos, pero en la representación literaria, por medio del lenguaje, la novelística logra desarrollarlos, hacerlos perceptibles. De Agapito Robles, Scorza manifestó la admiración que le causó ver que “un hombre desesperado se ponga a bailar cuando ve la fuerza de represión”.⁴⁸ En *Cantar de Agapito Robles*, el personaje se convierte en un trompo de fuego que baila y lo arrasa todo. De esta manera, es como la fundación mítico-histórica de Guamán Poma de Ayala es el recurso mimético de las novelas de Scorza, no lo es tanto la fantasía, o la magia entendida como un artificio literario moderno, sino más bien una mimesis que rompe con la representación de Occidente, para fundar un mito, pero ya no armónico ni estático, sino integrado a una Historia nueva, para revivir el cadáver.

Bibliografía

- AUERBACH, Erich. *Mimesis. La realidad en la literatura*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- BENJAMIN, Walter. “Doctrina de lo semejante”, en *Obras completas*. Libro II. Vol. 1, 208-213. Madrid: Abada Editores, 2007.
- BENJAMIN, Walter. “Sobre la facultad mimética”, en *Obras completas*. Libro II. Vol. 1, 213-216. Madrid: Abada Editores, 2007.
- CORNEJO POLAR, Antonio. *Literatura y sociedad en el Perú: La novela indigenista*. Lima: Latinoamericana Editores, 2005.
- CORNEJO POLAR, Antonio. “Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno”, *Revista Iberoamericana* LXII, núm. 176-177 (julio-diciembre, 1996): 837-844.
- COSTA LIMA, Luiz. “De la mimesis y el control del imaginario”. Traducción de Vicente Bernaschina Schürmann. *Institutional Repository of the Ibero-American Institute. Berlin*. (Berlin: 2018): 57-84, <<https://core.ac.uk/download/pdf/304707245.pdf>>.
- DERRIDA, Jacques. “La loi du genre”, en *Parages*. Paris: Galilée, 1986.
- GARCÍA DE LA SIENRA, Rodrigo. “La figura y el espejo. Mimesis, cuerpo, nación”, *Interpretatio Revista de Hermenéutica* 7, núm. 1 (2022): 15-39, <<https://revistas-filologicas.unam.mx/interpretatio/index.php/in/article/view/309>>.
- GRAS MIRAVET, Dunia. “Apunte biobibliográfico”, Biblioteca Virtual Cervantes (España), <http://www.cervantesvirtual.com/portales/manuel_scorza/autor_apunte/>.
- LASSUS, Jean-Marie. “Une ‘Noticia’ inédite de Manuel Scorza, premier élément de réflexion théorique sur le cycle ‘La Guerre Silencieuse’”, *Caravelle* (1988-), núm. 56 (1991) *Presses Universitaires du Midi*: 53-74, <<https://doi.org/10.3406/carav.1991.2455>>.

⁴⁸ *Ibidem*.

- MARIÁTEGUI, José Carlos. “Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana y otros escritos”, en *Mariátegui: Política revolucionaria. Contribución a la crítica socialista*. Caracas: Fundación Editorial El Perro y la Rana, 2010.
- SCHMIDT, Friedhelm. “Redoble por Rancas de Manuel Scorza: Una novela neo-indigenista”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 17, núm. 35 (1991): 235-247, <<https://doi.org/10.2307/4530573>>.
- SCORZA, Manuel. *Cantar de Agapito Robles*. México: Siglo XXI Editores, 1991.
- SCORZA, Manuel. *Redoble por Rancas*. Barcelona: Planeta, 1976.
- SOLER SERRANO, Joaquín. “Manuel Scorza”, *A fondo*, Madrid: Radiotelevisión Española, publicado por Editrama, sin fecha, <<https://youtu.be/stsomKvljD0>>.

Alfredo Loera

Maestro en Literatura Mexicana por la Universidad Veracruzana. Inició sus estudios de literatura en la Escuela de Escritores de La Laguna. De 2009 a 2011 fue becario de la Fundación para las Letras Mexicanas. Publicaciones suyas han aparecido en revistas como *Texto Crítico*, *La Revista de El Colegio de San Luis*, *Casa del Tiempo*, *Círculo de Poesía*, *Fundación*, *Pliego 16*, *Ad Libitum*, *Este País*, *Siglo Nuevo*, *Tierra Adentro*, *Red es Poder* y *Registros de Voz*. Otros títulos de su autoría son *Aquella luz púrpura*, *Wish you were here* y *Guerra de intervención*. Actualmente estudia un doctorado en literatura hispanoamericana en la misma Universidad Veracruzana.

 Reseñas | Reviews



Blanca Solares (editora). *Imaginarios de la naturaleza. Hermenéutica simbólica y crisis ecológica*. Cuadernos de Hermenéutica. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2021.

Luis Garagalza

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

luis.garagalza@ehu.eus

ORCID: 0000-0002-3991-9298

Bajo el título *Imaginarios de la naturaleza. Hermenéutica simbólica y crisis ecológica*, la profesora Blanca Solares ha reunido una serie de estudios de profesoras, investigadoras y profesionales de campos muy diferentes de la cultura que convergen en la reflexión sobre los múltiples modos en que se concibe (e interpreta) la naturaleza en diferentes actividades, experiencias, culturas y épocas históricas. Se plantea así la relación de los seres humanos entre ellos y con el lugar en que habitan, en que están, en que son; pues (la cuestión de) la naturaleza incluye también al ser humano. La pregunta por la naturaleza viene a interrogar también al ser humano sobre su propio modo de ser (y de no ser).

El factor común en todos estos trabajos es que la naturaleza, aunque puede ser tratada y manipulada como un instrumento, como un objeto separado del ser humano —que sirve para incrementar el beneficio de las empresas y la acumulación del capital—, no se reduce a ser un instrumento

del ser humano. Esta interpretación instrumental se ha impuesto completamente en la modernidad, sin apenas cuestionamiento, ocultando que la naturaleza es al mismo tiempo el *Médium* que envuelve y hace posible la vida —y las interpretaciones— del ser humano y el surgimiento de las diversas modalidades de la conciencia. Lo que pretenden todos estos estudios es asomarse, más allá y más acá de esta visión instrumental, a otras maneras de imaginar la naturaleza, y de imaginarnos en ella. Se engarzan así en este hilo, a modo de cuentas reunidas en un collar, una serie muy potente e interesante de consideraciones que pasan por culturas mesoamericanas, como la maya, la zapoteca, la nahua, la yaqui y la olmeca, entre otras; la Edad Media europea, poniendo en escena a Francisco de Asís, Hildegarda y *El libro de la rosa*; el mazdeísmo; la tragedia griega; distintos aspectos de la tradición judeocristiana; por obras de arte, como las de Cesare Pavese, Jacob Taubes, o Leonora Carrington, que



abordan cuestiones teóricas sobre la historia de las religiones, el arte, la música, la imaginación de la materia, etcétera.

El estudio de los imaginarios de la naturaleza nos remite al trasfondo mitológico en el que se plantea la tensión y la polaridad entre las concepciones que se articulan en torno a una figuración matricial-femenina del cosmos como fuerza divina creadora que habita en cada una de sus partes y las visiones en las que un dios lo gobierna patriarcalmente de un modo más o menos trascendente. Este libro da buena cuenta de esa tensión y viene a constatar que la historia de la humanidad no se limita a ser un proceso lineal que va superando fases, condenadas por ello a perder su eficacia y a desaparecer, sino que, para bien y para mal, hay una pervivencia y coexistencia de los diversos estadios por los que atraviesa el desarrollo de la conciencia. La pujanza que en nuestro presente —marcado por la agudización y aceleración de la crisis de nuestra cultura patriarcal— están adquiriendo las figuraciones matriciales de la naturaleza parece ser indicio de un reencantamiento del mundo que podría apuntar hacia la articulación de nuevas figuraciones mediadoras, de signo fraterno o patriarcal, con las que repoblar esa “tierra

baldía” (T. S. Eliot) en que se ha ido convirtiendo la mayor parte de nuestra cultura oficial. Las investigaciones que se reúnen en este importante libro pueden ser vistas como apuntando y trabajando sinérgicamente en esa dirección.

Luis Garagalza

Realizó la licenciatura en Filosofía en la Universidad Deusto (Bilbao, España) entre los años 1976-1981, donde se doctoró en 1987 con una tesis dirigida por el catedrático Andrés Ortiz-Osés sobre “La hermenéutica del lenguaje en E. Cassirer, H. G. Gadamer y G. Durand (Círculo de Eranos)”. Es profesor titular del Departamento de Filosofía en la Universidad del País Vasco e imparte su docencia en la Facultad de Letras de Vitoria-Gasteiz. Su trabajo de investigación se centra en las conexiones entre la hermenéutica filosófica, el lenguaje, el simbolismo y la cultura, en un intento de explicitar las bases de una Hermenéutica del lenguaje simbólico.

Mariana Iglesias Arellano. *El amor y la transformación en Poeta en Nueva York*. Granada, Universidad de Granada, 2021.

Tatiana Aguilar-Álvarez Bay

Universidad Nacional Autónoma de México

Instituto de Investigaciones Filológicas

tatiana.bay@gmail.com

ORCID: 0000-0002-1449-8351

Desde el inicio del libro, una original aportación a los estudios lorquianos, Mariana Iglesias señala con firmeza y audacia la decisión de ceñirse a la *lógica lírica* que estructura *Poeta en Nueva York*, y deja así de lado otras hipótesis de interpretación, señaladamente la biográfica y la surrealista. De igual modo, *El amor y la transformación en Poeta en Nueva York*, se rige por una lógica poética, pues reúne de manera notable la sensibilidad y la exigencia de exactitud.

En el capítulo introductorio, Mariana Iglesias establece un marco preciso de investigación, un área despejada para desarrollar la cuestión central del trabajo. Esta tarea se vuelve indispensable en el caso de García Lorca, cuya obra, como se sabe, ha dado lugar a incontables estudios, publicaciones y lecturas. En primer lugar, se presenta la historia de *Poeta en Nueva York*, escrito entre 1929 y 1930, pero publicado diez años más tarde en México. En este contexto, se hace un primer señalamiento sobre la tardanza de la publicación que no se debe exclusivamente a los azares de

la guerra civil y el exilio, sino a una práctica de Lorca, quien solía dejar que pasara tiempo antes de publicar. Esta aclaración es importante porque disminuye la impresión de anomalía debida a las peripecias por las que atraviesa el original. Se constata entonces que *Poeta en Nueva York* es un libro completo y con un orden decidido por el autor. Tras este señalamiento, prosiguen otras decisiones de mayor dificultad: de un lado, poner en segundo plano la explicación biográfica, sugerida en las conferencias que Lorca imparte para dar a conocer el libro, y, de otro, el cuestionamiento de la extendida “hipótesis surrealista” como criterio interpretativo del poemario. Así, se descarta como hilo conductor la línea biográfica porque no considera el libro como un “universo creado” ni entiende la operación poética como “transformación de la experiencia original”; igualmente, se desestima el residuo mecanicista del surrealismo que no ajusta con la aguda conciencia poética de Lorca. Más adelante, en el análisis de las conferencias que contienen la poética lorquiana, se remite a la figura



del duende, contrapuesta a la musa y el ángel, para mostrar el nexo necesario entre muerte y creación, tal y como se propone en el estudio. Desde este primer capítulo se establece un diálogo incisivo con la crítica, pues se incorporan las contribuciones pertinentes para la interpretación propuesta y se marcan las discrepancias con objeto de dar precisión a la propia lectura.

Una vez definido el campo de estudio y revisadas las visiones críticas previas, en el segundo capítulo, Iglesias establece que el amor es el eje que articula *Poeta en Nueva York*. Para evitar una idea difusa de este elemento decisivo, expone las ideas sobre el amor de más peso en Occidente: de un lado, el amor cristiano, asociado al sacrificio y la muerte, del que procede el amor-pasión, que implica sufrimiento; de otro, el eros griego del Banquete platónico que, por ser insaciable, desencadena una búsqueda sin término. Con base en estos conceptos, y como previamente se había advertido, la vida y la muerte, en lugar de entenderse como polos positivo y negativo, aparecen como principios complementarios de un movimiento dialéctico. Desde esta perspectiva, la sucesión de vida y muerte en la dinámica amorosa da lugar a un movimiento cíclico en el que se superponen presente, pasado y futuro. En consecuencia, la primacía del amor en *Poeta en Nueva York* refiere al orden del mito, donde, precisamente, y de acuerdo con Eliade, se revive una y otra vez un acontecimiento primordial. De este modo, el ciclo vital supone un contacto con la sacralidad que, sin embargo, no culmina con el éxtasis, sino que apunta a una constante desintegración y reintegración que envuelve a todos los se-

res. El amor, como principio cósmico, escapa al control y origina un ritual cruento del que depende la renovación universal.

Con estas coordenadas, nuestra autora completa el segundo capítulo con el análisis de la poesía de Lorca, en particular del complejo “Nocturno del hueco”, del que realiza una emocionante lectura que ratifica lo expuesto acerca de la correspondencia entre amor y muerte. En este análisis tiene particular importancia el término *desembocadura*, central en *Poeta en Nueva York*, que se entiende como un estrechamiento que, paradójicamente, propulsa la marcha de los seres. Además, en el análisis de “Nocturno del hueco” distingue con acierto entre la mera nada y el hueco, ya que este último da cabida a la sucesión de formas y, además, opera como un vestigio, pues llega a mostrar la ausencia. Sin embargo, la reiteración cíclica no consigue restituir la unidad. De ahí la voz adolorida que recorre el libro y que alcanza a los distintos reinos de la naturaleza, en particular a los numerosos animales que pueblan el poemario. Mientras que Cristo —figura central de *Poeta en Nueva York*— después del sacrificio en la cruz resucita en un cuerpo glorioso, en la lucha poética lorquiana el cuerpo no se restituye, sino que permanece dividido en el ciclo vital de amor y muerte, al modo trágico de Dioniso.

En el tercer y último capítulo, explica la poética de transformación como principio complementario del ciclo amoroso de vida y muerte, y gracias a la cual se resuelve, en el plano creativo, la carencia de fecundidad que aflige a Lorca. De ahí la explosión de sentidos que, en virtud de la imagen y la metáfora, y rompiendo toda fijeza, ocurre

en el poemario. La relación entre la infertilidad y la poética de la transformación se basa principalmente en el análisis de “Oda a Walt Whitman”, poema desconcertante donde se distinguen dos estilos de homosexualidad: por una parte, el grupo caracterizado por el intercambio venal al que se ataca, y que se mimetiza con la ciudad, con la que comparte la podredumbre y decadencia derivadas de la sujeción al intercambio económico. Por otro lado, el grupo que se integra a la naturaleza y evita el espectáculo de la ciudad, en el sentido literal de exposición degradante, cuyo modelo vendría a ser Walt Whitman. De mano de Valente, en la lectura de este difícil poema se muestra que el deseo de un hijo impregna de angustia *Poeta en Nueva York*, no con el propósito de realizar una lectura biográfica, inicialmente rechazada, sino para explicar que el significado último de la transformación se relaciona directamente con el tema de la fecundidad.

Al término del tercer capítulo, examina Iglesias las distintas versiones de algunos poemas, un elemento más de transformación, para dar cuenta de las inusitadas relaciones lorquianas, más allá de la arbitrariedad surrealista. Las dudas sobre las correcciones lorquianas son resueltas con pericia, por ejemplo, en el análisis de la evolución de “Norma y paraíso de los negros”, donde se muestra la coherencia imaginativa de un verso en apariencia carente de significado: “la mentirosa luna de los polos” (152-154). Quizá por el ánimo de alejarse de la hipótesis surrealista, en el estudio de los manuscritos, Mariana Iglesias enfatiza la plena conciencia de Lorca al realizar las correcciones. Se da a entender

entonces que el poeta procede con gran rigor en la elaboración de un universo que, como también se señala, rebasa todos los límites. De acuerdo con la distinción lorquiana entre imaginación e inspiración, *Poeta en Nueva York* se sitúa en un terreno que excede incluso la lógica imaginativa. Es difícil de definir este estado de conciencia, en el que se acierta de modo infalible, pero sin saber cómo, en la línea de san Juan de la Cruz cuando afirma: “toda ciencia trascendiendo”, es decir, sin participación alguna del entendimiento. En efecto, no se trata de un automatismo; sin embargo, tampoco corresponde a la total lucidez que el raptó o inspiración tiende a anular. Sea como sea, como bien se concluye, estamos ante un universo cuya estructura obedece a la lógica poética y, por tanto, excede a la racionalidad, lo que no significa incoherencia, sino el ajuste a las reglas de la creación, al punto que, como también se señala, a través de la escritura del libro el poeta consigue engendrar y supera así, de alguna manera, la angustia de la infertilidad.

En las conclusiones, cierra el tema abierto al inicio sobre el surrealismo, al retomar el intercambio entre Lorca y Dalí, tal y como aparece en “Corazón *bleu* y *coeur* azul”, un poema en prosa de la misma etapa de *Poeta en Nueva York*, donde dos amigos discuten sobre poesía. Mientras que el primero aspira a descubrir el hilo que une las cosas; el segundo, con mayor audacia, defiende la poética de la transformación. Como se explica, con apoyo en Monegal, esta estética lleva hasta las últimas consecuencias la libertad expresiva y se reconoce también en el último teatro de Lorca, en particular en *El público*. En las frases finales

del libro, Mariana Iglesias aclara que no se buscó descifrar un código, ya que cualquier esquema de este tipo será necesariamente rebasado por no ajustarse al dinamismo de la lógica poética que es objeto del estudio. Por su elocuencia y agudeza, cito aquí estas palabras concluyentes: “en este ensayo no he querido perder el tiempo buscando la clave que revele el código secreto del lenguaje simbólico de Lorca. Este lenguaje no tiene ningún código fijo y por lo mismo carece de clave” (163).

El amor y la transformación en *Poeta en Nueva York* de Mariana Iglesias se caracteriza por una incisiva y delicada atención a las palabras, ya que en todo momento se muestra la correspondencia entre los poemas y las líneas generales de interpretación: el ciclo de amor y muerte, y la poética de la transformación que detona conexiones inéditas. Además, el libro se lee con placer e interés crecientes y despierta el deseo de regresar otra vez a Lorca que, tras una lectura exhaustiva, conserva su extra-

ñeza e intensidad. Se trata de un estudio ejemplar que descubre nuevas vetas en la poesía de ese “maestro de la voz gimiente” que, al decir de Lezama Lima, fue García Lorca.

Tatiana Aguilar-Álvarez Bay

Es investigadora del Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM y docente en la misma universidad. Especialista en el pensamiento y la poesía española del siglo xx y en el exilio republicano en México. Coordina el Seminario de Literatura y Filosofía españolas del siglo xx. Asimismo, dirige el proyecto “Lectura, experiencia y espacio poético”, orientado a la profesionalización de personas responsables de proyectos de formación lectora en espacios educativos formales e informales.

Normas editoriales de *Interpretatio*

Interpretatio es una publicación semestral del Seminario de Hermenéutica del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México. La revista recibe colaboraciones inéditas, originales y que no hayan sido presentadas para su publicación en otra revista. Los textos deberán entregarse preferentemente en español, y en menor medida en inglés o francés.

Interpretatio publica *artículos* y *notas* de investigación referentes a la hermenéutica teórica y aplicada en los campos de la filología, la filosofía, la literatura, la historia, la religión, la antropología, la política, el arte, el derecho, la educación, la lingüística y el análisis del discurso. También publica *documentos*, *reseñas* y *noticias* relativas a dichos campos de estudio.

Secciones de la revista

La revista incorpora a su contenido un *DOSSIER* en el que se agrupan *artículos*, *notas* y *documentos* que tienen en común un tema o problemática. Esta sección estará coordinada por un editor invitado.

Otras colaboraciones recibidas para su posible publicación a través de los canales de comunicación de la revista, después de ser evaluadas, integran la sección titulada *DIVERSA*.

ARTÍCULOS Y NOTAS. Son trabajos de investigación hermenéutica con una tesis original o un examen profundo de algún aspecto teórico o de aplicación de esta disciplina.

ARTÍCULOS. Son reflexiones amplias, sistemáticas y exhaustivas. Su extensión es de 15 a 25 cuartillas.

NOTAS. Se caracterizan por ser breves y enfocarse en un asunto específico. Su extensión es de siete a 12 cuartillas.

DOCUMENTOS. Son ediciones de obras o fragmentos de obras cuyo contenido ofrece un punto de partida pertinente y relevante para la reflexión metodológica de las humanidades contemporáneas. Los documentos propuestos deben ser inéditos o de difícil acceso y tener una extensión máxima de 15 cuartillas. Además, deberán incluir una nota filológica preliminar de entre cinco y ocho cuartillas. Se valorarán especialmente las ediciones críticas.

RESEÑAS. Son presentaciones críticas de una obra particular en las que se expone su relevancia para la investigación del tema tratado. Las obras reseñadas deben ser de edición reciente. La extensión de cada reseña es de tres a cinco cuartillas.

NOTICIAS. Son crónicas breves sobre eventos académicos relevantes para el estudio de las humanidades (congresos, coloquios, conferencias, cursos, talleres, etcétera). Su extensión deberá limitarse a dos cuartillas.

La revista incorpora una sección adicional titulada *VARIA*. En ella el comité editorial elige publicar materiales en formatos no convencionales (como entrevistas, conversaciones y testimonios, entre otros), cuya relevancia en el debate contemporáneo de la hermenéutica y las ciencias humanas los hace merecedores de ser publicados.

Datos del autor

Al momento de enviar su contribución, el autor debe incluir los siguientes datos para fines editoriales:

Adscripción institucional

Dirección postal

Teléfono

Correo electrónico

Síntesis curricular en que se mencione el más alto grado académico obtenido y la institución donde se obtuvo, además de las principales publicaciones del autor (extensión máxima: 100 palabras).

Lineamientos editoriales

Los trabajos deberán presentarse en formato **.doc** o **.docx**, en un documento tamaño carta con márgenes de 3 cm, a doble espacio, con fuente Times New Roman, a 12 puntos para el texto y 10 puntos para las notas al pie de página.

Cada contribución deberá acompañarse de un resumen en español de no más de 150 palabras y su traducción al inglés, además de cinco palabras clave en ambos idiomas.

Todo el material gráfico de las contribuciones deberá enviarse junto con el texto (documentos originales, gráficas, imágenes, figuras, láminas, etc.). Cada archivo deberá enviarse de forma independiente en formato **.tiff** o **.jpg** con una resolución mínima de 300 dpi. Las imágenes deberán estar numeradas y sus números deberán coincidir con la numeración de los pies de grabado insertos en el texto principal. Cada pie de grabado deberá incluir un título para cada imagen y señalar la fuente y el crédito correspondientes.

Todas las citas textuales irán incluidas en el texto principal entre comillas dobles, incluyendo la referencia en una nota a pie de página y con nota abreviada después de la primera mención, conforme a las normas del Manual de Chicago. Las citas mayores a cinco líneas aparecerán en otro párrafo con mayor sangría, en espacio sencillo y sin comillas. Si la cita aparece en un idioma diferente al del texto principal, la traducción del texto citado se presentará al pie de página indicando quién es el autor de dicha traducción.

La bibliografía deberá incluirse al final del texto, con sangría francesa, y deberá estar organizada por orden alfabético según el apellido paterno del primer autor. En caso de más de una entrada de un mismo autor, estas seguirán un orden cronológico. En caso de que haya dos o más entradas con el mismo autor y la misma fecha, se ordenarán por orden alfabético según la primera letra del título; después del año de cada uno de estos textos se incluirá una letra del abecedario (2005a, 2005b, etc.). Solo se incluirán en la bibliografía las obras citadas en el texto.

Las referencias bibliográficas y la bibliografía deberán realizarse conforme a las normas del Manual de Chicago (el cual puede consultarse en https://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-1.html), de acuerdo con los siguientes criterios:

LIBRO

Notas:

Nombre(s) y apellido(s) del (de los) autor(es) [coma] título del libro en cursivas [paréntesis de apertura] ciudad [dos puntos] editorial [coma] año [paréntesis de cierre] [coma] página(s) [punto]

Gianni Vattimo, *Ética de la interpretación* (Barcelona: Paidós, 1991), 115-16.

Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Anti-Edipo: Capitalismo y esquizofrenia* (Barcelona: Paidós, 1985), 350.

Notas abreviadas:

Apellido del (de los) autor(es) [coma] título del libro en cursivas, recortado en caso de ser muy extenso [coma] página(s) [punto]

Vattimo, *Ética de la interpretación*, 115-16.

Deleuze y Guattari, *Anti-Edipo*, 350.

Bibliografía:

Apellido [coma] nombre del autor (colocar “y” seguido de nombre y apellido del segundo autor si es el caso) [punto] título del libro en cursivas [punto] ciudad [dos puntos] editorial [coma] año [punto].

DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI. *Anti-Edipo: Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 1985.

VATTIMO, Gianni. *Ética de la interpretación*. Barcelona: Paidós, 1991.

ARTÍCULO EN OBRA COLECTIVA

Notas:

Nombre(s) y apellido(s) del autor [coma] título del artículo entre comillas [coma] colocar “en” seguido del título de la obra en cursivas [coma] colocar “coord.” o “edit.” según el caso, seguido de nombre(s) y apellido(s) del coordinador o editor [paréntesis de apertura] ciudad [dos puntos] editorial [coma] año [paréntesis de cierre] [coma] páginas [punto].

José Nemesio Colmenares, “Delincuencia y poder punitivo, Una teoría foucaultiana de los ilegalismos”, en *Michel Foucault: de la arqueología a la biopolítica*, coord. Luis E. Gómez (Ciudad de México: Ediciones Del Lirio, 2015), 193-233.

Notas abreviadas:

Apellido del (de los) autor(es) [coma] título del artículo entre comillas, recortado en caso de ser muy extenso [coma] página(s) [punto]

Colmenares, “Delincuencia y poder punitivo”, 193-233.

Bibliografía:

Apellido(s) [coma] nombre del autor [punto] título del artículo entre comillas [coma] colocar “en” seguido del título de la obra en cursivas [coma] colocar “coord.” o “edit.” según el caso seguido de nombre(s) y apellido(s) del coordinador o editor [coma] páginas [punto] ciudad [dos puntos] editorial [coma] año.

NEMESIO COLMENARES, José. “Delincuencia y poder punitivo, Una teoría foucaultiana de los ilegalismos”, en *Michel Foucault: de la arqueología a la biopolítica*, coord. Luis E. Gómez, 193-233. Ciudad de México: Ediciones Del Lirio, 2015.

ARTÍCULO EN PUBLICACIÓN PERIÓDICA

REVISTA

Notas:

Nombre(s) y apellido(s) del autor [coma] título del artículo entre comillas [coma] nombre de la revista en cursivas seguido de volumen [coma] número [paréntesis de apertura] mes y año [paréntesis de cierre] [dos puntos] páginas [punto].

Samuel Rodríguez, “Espido Freire y la renovación del cuento literario español: aspectos teóricos y estético-formales”, *Revista Internacional de los Estudios Vascos* 59, núm. 2 (octubre 2014): 402.

Notas abreviadas:

Apellido del (de los) autor(es) [coma] título del artículo entre comillas, recortado en caso de ser muy extenso [coma] página(s) [punto]

Rodríguez, “Espido Freire y la renovación”, 402.

Bibliografía:

Apellido(s) [coma] nombre(s) del autor [punto] título del artículo entre comillas [coma] nombre de la revista en cursivas seguido de volumen [coma] número [paréntesis de apertura] mes y año [paréntesis de cierre] [dos puntos] páginas [punto].

RODRÍGUEZ, Samuel. “Espido Freire y la renovación del cuento literario español: aspectos teóricos y estéticos-formales”, *Revista Internacional de los Estudios Vascos* 59, núm. 2 (octubre 2014): 398-422.

PERIÓDICO

Notas:

Nombre(s) y apellido(s) del autor [coma] título del artículo entre comillas [coma] nombre del periódico en cursivas [coma] mes y día [coma] año [coma] página [punto].

Javier Aranda Luna, “La literatura siempre es un plagio: García Ponce”, *La Jornada*, mayo 21, 1989, 25.

Notas abreviadas:

Apellido del (de los) autor(es) [coma] título del artículo entre comillas, recortado en caso de ser muy extenso [coma] página(s) [punto]

Aranda, “La literatura siempre es un plagio”, 25.

Bibliografía

Apellido(s) [coma] nombre(s) del autor [coma] título del artículo entre comillas [punto] nombre del periódico en cursivas [coma] mes y día [coma] año [punto].

ARANDA LUNA, Javier, “La literatura siempre es un plagio: García Ponce”. *La Jornada*, mayo 21, 1989.

PERIÓDICO ONLINE

Notas:

Nombre(s) y apellido(s) del autor [coma] título del artículo entre comillas [coma] nombre del periódico en cursivas [coma] mes y día [coma] año [coma] enlace electrónico.

Rafael Conte, “La música de Quignard”, *El País*, noviembre 2, 2005, https://elpais.com/diario/2005/11/05/babelia/1131151814_850215.html

Notas abreviadas:

Apellido del (de los) autor(es) [coma] título del artículo entre comillas, recortado en caso de ser muy extenso [punto]

Conte, “La música de Quignard”.

Bibliografía:

Apellido(s) [coma] nombre (s) del autor [punto] título del artículo entre comillas [punto] nombre del periódico en cursivas [coma] mes y día [coma] año [punto]. Enlace electrónico.

CONTE, Rafael. “La música de Quignard”. *El País*, noviembre 2, 2005. https://elpais.com/diario/2005/11/05/babelia/1131151814_850215.html

CONTENIDO DE INTERNET

Notas:

Nombre(s) y apellido(s) del autor [coma] título del artículo entre comillas [entre paréntesis el año de publicación original de ser el caso] [coma] nombre del sitio [coma] colocar leyenda “consultado en” seguido de mes y día de consulta en internet [coma] año [coma] enlace electrónico [punto].

Guillermo Sheridan y Gustavo Jiménez Aguirre, “Octavio Paz por él mismo. 1914-1924” (1994), *Horizonte*, consultado en febrero 28, 2021, <http://www.horizonte.unam.mx/cuadernos/paz/pazz.html>.

Notas abreviadas:

Apellido del (de los) autor(es) [coma] título del artículo entre comillas, recortado en caso de ser muy extenso [coma] página(s) [punto]

Sheridan y Jiménez, “Octavio Paz por él mismo”.

Bibliografía:

Apellido(s) [coma] nombre(s) del autor [coma] título del artículo entre comillas [coma] nombre del sitio [coma] colocar la leyenda “consultado en” seguido del mes y día de consulta [coma] año [punto] enlace electrónico [punto]

SHERIDAN, Guillermo y Gustavo JIMÉNEZ, “Octavio Paz por él mismo. 1914-1924”, *Horizonte*, consultado en febrero 28, 2021. <http://www.horizonte.unam.mx/cuadernos/paz/pazz.html>.

VIDEO

Título del video entre comillas [coma] colocar la leyenda “video de” y el nombre de la página o plataforma [coma] duración exacta [coma] de ser el caso, colocar la información de su emisión original (programa de televisión de que fue extraído, por ejemplo) con día, fecha y año [coma] colocar la leyenda “publicado por” seguido del nombre entre comillas de usuario [coma] mes, día [coma] y año de publicación [coma] dirección electrónica.

“Entrevista completa a Julio Cortázar realizada por Joaquín Soler en su programa ‘A fondo’”, video de YouTube, 2:02:08, de programa televisado por Radiotelevisión Española el 20 de marzo de 1977, publicado por “biorges 1”, diciembre 29, 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=ConW-OTzvlw>

TESIS O DISERTACIÓN

Notas:

Nombre(s) y apellido(s) del autor [coma] título de la tesis entre comillas [paréntesis de apertura] colocar la leyenda “tesis de licenciatura (maestría, doctorado, etc.)” [coma] nombre de la universidad [coma] año [paréntesis de cierre] [coma] páginas [coma] enlace electrónico.

Fernando Bruno, “Experiencia y mito en la teoría estética de Walter Benjamin” (tesis de licenciatura, Universidad de Buenos Aires, 2013), 60-63, <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1060>

Notas abreviadas:

Apellido del (de los) autor(es) [coma] título del trabajo entre comillas, recortado en caso de ser muy extenso [coma] página(s) [punto]

Bruno, “Experiencia y mito”, 60-63.

Bibliografía:

Apellido(s) [coma] nombre del autor [punto] título de la tesis entre comillas [punto] colocar la leyenda “Tesis de licenciatura (maestría, doctorado, etc.)” [coma] nombre de la universidad [coma] año [coma] enlace electrónico [punto].

BRUNO, Fernando. “Experiencia y mito en la teoría estética de Walter Benjamin”. Tesis de licenciatura, Universidad de Buenos Aires, 2013, <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1060>.

RESEÑAS

Notas:

Nombre(s) y apellido(s) del autor de la reseña [coma] título de la reseña entre comillas [coma] colocar la leyenda “reseña de” seguida del título de la obra reseñada en cursivas [coma] colocar “de” seguido del autor de la obra reseñada [coma] nombre de la revista en que fue publicada en cursivas [coma] mes y día [coma] año [punto].

Antonio Gómez Ramos, “Bendita obsesión”, reseña de “*Viaje de invierno*” de Schubert, de Ian Bostridge, *Revista de Libros*, julio 22, 2019.

Notas abreviadas:

Apellido del (de los) autor(es) [coma] título de la reseña entre comillas, recortado en caso de ser muy extenso [punto]
Gómez, “Bendita obsesión”.

Bibliografía:

Apellido(s) [coma] nombre(s) del autor de la reseña [punto] título de la reseña entre comillas [punto] colocar la leyenda “Reseña de” seguido del título de la obra reseñada en cursivas [coma] colocar “de” seguido del autor de la obra reseñada [punto] nombre de la revista en que fue publicada en cursivas [coma] mes y día [coma] año [punto].
GÓMEZ RAMOS, Antonio. “Bendita obsesión”. Reseña de “*Viaje de invierno*” de Schubert, de Ian Bostridge. *Revista de Libros*, julio 22, 2019.

NOTA: Las contribuciones que no se atengan a los lineamientos aquí expuestos serán devueltas a sus autores, quienes podrán reenviarlas a la revista una vez hechas las modificaciones correspondientes para ajustar sus textos a estas normas editoriales.

Arbitraje

Los textos propuestos a *Interpretatio. Revista de Hermenéutica* serán sometidos a un proceso de revisión y selección por parte del comité editorial. Este último revisa la adecuación de los textos a los lineamientos editoriales y su pertenencia a los campos del conocimiento que son de interés para la revista.

Los artículos, notas y documentos admitidos se someten a un proceso de dictaminación de acuerdo con la modalidad “doble ciego”, en la que los autores y dictaminadores permanecen anónimos a lo largo de todo el proceso. Para cada texto se solicitarán dos dictámenes, uno realizado por un investigador interno de la Universidad Nacional Autónoma de México y otro por uno externo. En caso de que exista una discrepancia mayor sobre la recomendación de publicar el texto, el comité editorial pedirá un tercer dictamen.

En un plazo no mayor a tres meses luego de la fecha de recepción de su trabajo, el autor recibirá una carta formal con la notificación de los resultados de la evaluación y copias de los dictámenes correspondientes. Los resultados de un dictamen pueden ser los siguientes:

- *Publicable sin modificaciones*: el texto será inmediatamente incorporado al proceso editorial de la revista.
- *Publicable con modificaciones*: al menos un dictaminador ha presentado sugerencias para la modificación del artículo, o bien ha condicionado la aceptación del artículo hasta que no se solventen problemáticas específicas. El texto será reenviado a su autor para que incorpore las adecuaciones y sugerencias del dictaminador y prepare una versión final. Una vez recibida la notificación de dictamen condicionado, el autor tendrá un plazo máximo de 15 días para entregar la versión final de su texto. La nueva versión deberá incluir las adecuaciones señaladas por los

dictaminadores. Recibida la versión corregida del texto, no se aceptará ninguna otra modificación.

- *No publicable*: el texto será reenviado a su autor con la respuesta negativa de su aceptación. Esta decisión será irrevocable.

Cesión de derechos

El contenido de los trabajos publicados por *Interpretatio* será responsabilidad exclusiva de los autores.

El autor firmará una declaración autorizando la publicación de su contribución en los distintos soportes utilizados por la revista y cederá los derechos patrimoniales sobre su obra en forma total y exclusiva a la Universidad Nacional Autónoma de México, conforme lo establecido en el artículo 84 de la Ley Federal del Derecho de Autor, en el entendido de que serán respetados sus derechos de autor sobre la obra y se le otorgará el crédito correspondiente.

Interpretatio permite la reproducción parcial o total de los textos publicados, siempre y cuando sea sin fines de lucro, se mencione al autor y se haga explícito que dicho artículo fue originalmente publicado por la revista.

Una vez publicado el texto, la revista entregará al autor dos ejemplares del número de la revista en la que aparece su contribución.

Envío de colaboraciones

Todas las propuestas de contribución deberán ser enviadas a través del Open Journal System (OJS) de la revista en la siguiente URL: <https://revistas-filologicas.unam.mx/interpretatio/index.php/in/user/register>. Se puede enviar además una copia a la dirección electrónica de la revista: interpretatio@unam.mx.

Interpretatio Editorial Guidelines

Interpretatio is the semestral peer-reviewed journal of the Seminario de Hermenéutica at the Instituto de Investigaciones Filológicas of the Universidad Nacional Autónoma de México. The journal receives unpublished and original contributions which have not been approved for another publication. The journal receives papers submitted in Spanish and, in lesser extent, in English or French.

Interpretatio publishes *Articles* and *Notes*, covering theoretical and applied research on Hermeneutics in the fields such as Philology, Philosophy, Literature, History, Religion, Anthropology, Politics, Art, Law, Education, Linguistics and Discourse Analysis. It also publishes *Documents*, *Reviews* and *Reports* regarding those topics.

Journal Sections

The journal incorporates *dossiers* that gathers *Articles* and *Notes* on a common subject or problematic. This section is coordinated by a guest editor.

Once reviewed, other contributions received for possible publication through the journal's communication channels, make up the section titled *Diverse*.

ARTICLES AND NOTES: It includes research on Hermeneutics with an original proposition or a deep examination of either an applied or a theoretical aspect of this discipline.

ARTICLES: Papers that bring out a systematic and thorough reflection. Their average length varies from 15 to 25 pages.

NOTES: Papers that are mostly brief and focused on a specific topic. Their average length is from seven to 12 pages.

DOCUMENTS: It includes edited works or fragments of edited works whose content provides a relevant and pertinent standpoint for methodologic reflection on contemporary Humanities. The proposed works must be unpublished or hard to find, they will have a maximum length of 15 pages. Additionally, they must include a preliminary philological note with a length from five to eight pages. Critical editions will be specially appreciated.

REVIEWS: It refers to a critical overview of a certain work which points out the relevance of the research on the concerning subject. The reviewed works must have been recently published. The length of each review is three to five pages.

REPORTS: It refers to short chronicles on academic events which are relevant for the study of Humanities (congresses, *colloquia*, lectures, keynote speeches, courses, workshops and so on). The length must not exceed two pages.

Contributor's personal information

On submitting their contribution, the author must provide the following information for publishing purposes:

Institutional affiliation

Address

Phone number

E-mail

CV summary including their highest scholar degree and the granting institution. The summary must also indicate the author's main publications (maximum length: 100 words).

Guidelines for authors

1. Submissions must be sent in **doc.** or **docx.** formats. The page layout must be letter size with margins of three centimeters, double-spaced, typeface Times New Roman, font size 12 points for the body text and 10 points for footnotes.
2. Each contribution must be submitted along with an abstract in Spanish/English and its corresponding translation not exceeding 150 words, besides five keywords in both languages.
3. All the supplementary graphic material must be submitted along with the contribution (original documents, graphics, tables, images, figures, etc.). Supplementary files must be sent in **.tiff** or **.jpg** formats with a resolution no less than 300 dpi. Images must be numbered according to the numbering of the caption inserted in the body text. Each caption must include a heading for every image with the corresponding credits.
4. All the quotes shorter than five lines must be inserted in the body text using quotation marks, and include their reference in a footnote, with abbreviated note after the first mention according to Chicago Manual Standards. The quotes exceeding five lines will appear indented on a different paragraph, single-spaced, without quotation marks. If the quote is in a language other than the language of the contribution, its translation must be rendered in a footnote, pointing out who the person responsible for the translation is.
5. The list of bibliographic references must be arranged alphabetically according to author's surname (or surnames). In the case of more than one entry for the same author the references must be sorted by date. If there are two or more identical entries for both author and date, the references must be arranged alphabetically according to the first letter of the title; an alphabet letter must be added next to the year of publication (2005a, 2005b, and so on). Only the works quoted in the text will be included in the bibliography. The bibliographic list must be presented at the end of the text with French sangria.
6. Bibliographic references and bibliography must be arranged in accordance with the Chicago Manual (which can be consulted at https://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-1.html), according to the following criteria:

Books

SURNAME OR SURNAMES, Name (year of publication). *Book title*. Place of publication, Publisher.

Example:

LEÓN-PORTILLA, Miguel (1996). *El destino de la palabra. De la oralidad y los glifos mesoamericanos a la escritura alfabética*. México, El Colegio Nacional/Fondo de Cultura Económica.

Example with more than one author:

HOUSEMAN, Michael and Carlo SEVERI (2009). *Naven ou le donner à voir*. Paris, CNRS Éditions/Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.

Book chapters

SURNAME OR SURNAMES, Name (year of publication). "Chapter title", in Name and Surname of the person in charge of the book (role), *Book title*. Place of publication, Publisher: chapter pages.

Example:

ÁLVAREZ COLÍN, Luis (2015). "La ontología de Paul Ricoeur. Aproximaciones poético-hermenéuticas", in Gabriela Hernández García y Jaime Ruiz Noé (eds.), *Ser, entre la identidad y la diferencia: perspectivas desde la hermenéutica analógica*. México, Universidad Nacional Autónoma de México: 85-116.

Example with more than one author:

GOODWIN, Charles and Marjorie Harness GOODWIN (1992). "Assessments and the construction of context", in Alessandro Duranti and Charles Goodwin (eds.), *Rethinking context. Language as an interactive phenomenon*. Cambridge, Cambridge University Press: 147-189.

Journal articles

SURNAME OR SURNAMES, Name (year of publication). "Article title", *Journal Title*, year or volume, issue, season: article pages.

Example:

QUIJANO VELASCO, Mónica (2015). "José María Vigil y la recuperación del pasado colonial en la primera historia de la literatura mexicana", *Literatura Mexicana*, vol. XXVI, num. 1: 65-82.

Example with more than one author:

SIMA LOZANO, Eyder Gabriel, Moisés Damián PERALES ESCUDERO y Pedro Antonio BE RAMÍREZ (2014). "Actitudes de yucatecos bilingües de maya y español hacia la lengua maya y sus hablantes en Mérida, Yucatán", *Estudios de Cultura Maya*, vol. XLIII, Spring-Fall: 157-179.

Articles in periodical publications

SURNAME OR SURNAMES, Name (year of publication). "Article title", *Periodical Title*, specific publication date: article pages.

Example:

BARTRA, Armando (2009). “La Gran crisis. V y última”, *La Jornada*, 18 de abril: 30.

Website articles

SURNAME OR SURNAMES, Name (year of uploaded or date of query). “Website name”, web site URL, specific date of last Internet query with year included.

Example:

BARTRA, Roger (2014). “Una existencia doliente”, <http://www.lettraslibres.com/revista/columnas/una-existenciadoliente>, last query on September 22nd, 2015.

NOTE: The contributions that do not comply with the present guidelines will be sent back to the authors, who may submit them again once they meet the publishing requirements.

Peer-review process

Papers submitted to *Interpretatio* will be subject to an initial reviewing process by the editorial board, who will examine if the paper meets guidelines for authors and if it is suitable for the topics promoted by the journal.

Papers deemed to qualify for possible publication will be subject to a double-blind peer-review process. Both authors and reviewers will remain anonymous throughout the whole process. Each paper will be reviewed by an investigator from the Universidad Nacional Autónoma de México and an external reviewer. In the event of a major disagreement on the decision of publication, the editorial board will appoint a third review.

Within no more than three months after the manuscript’s submission date, the author will receive a notifying letter with the results of the evaluation and copies of the recommendations. Decisions can be categorized as follows:

- *Submission Accepted*: the paper will be immediately assigned to the journal editorial process.
- *Accepted with revisions*: the paper will be re-submitted to the author so they can decide if they take the recommendation notes into account. Upon receiving the notifying letter, the author will have a maximum of fifteen days for submitting the final version of the paper. This version must include the necessary changes indicated by the reviewers. Once the final version is received no other changes will be accepted.
- *Submission Declined*: the text will be sent back to the author with a rejection letter. This decision is irrevocable.

Copyright notice

The content of the papers published by *Interpretatio* will be the sole responsibility of the authors.

The author is committed to sign a declaration authorizing the publication of their contribution in the different media used by the journal. By this agreement the author understands that the property rights upon their work will be transferred exclusively and

completely to the Universidad Nacional Autónoma de México according to the Article 84 of the Mexican Ley Federal del Derecho de Autor (Copyright Federal Law) under the condition that all the author's rights will be respected, and they will receive the corresponding credits.

Interpretatio allows the partial or total reproduction of its contents for under non-profitable purposes provided that an explicit mention to the author is made along with the mention of the paper's original publication.

Upon the paper publication, the journal will provide the author with two copies of the journal issue that hosts their contribution.

Submission address

All text must be submitted through *Interpretatio's* Open Journal System (OJS), after completing the registration process: <https://revistas-filologicas.unam.mx/interpretatio/index.php/in/user/register>. A copy of the contribution may also be sent to the journal e-mail address: interpretatio@unam.mx

Interpretatio

Revista de Hermenéutica, vol. 8, núm. 1, es editada por el Instituto de Investigaciones Filológicas, siendo jefa del Departamento de Publicaciones MARÍA DEL REFUGIO CAMPOS GUARDADO, se terminó de imprimir en los talleres de Litográfica Ingramex, S. A. de C. V., ubicados en Centeno 162-1, col. Granjas Esmeralda, alcaldía Iztapalapa C.P. 09810, Ciudad de México, el 31 de marzo de 2023. Consta de un tiraje de 100 ejemplares impresos en papel Cultural de 90 gramos mediante el sistema de impresión digital.

La composición tipográfica fue realizada en tipos Constantia de 10/14.3, 9/14.3 y 8/9.6 puntos.