

«I SE HAN SAJADO LAS CARNES»: sexualidad femenina y enunciación cosmista en *Ande* de Alejandro Peralta

“I SE HAN SAJADO LAS CARNES”: feminine sexuality and cosmist enunciation in *Ande* by Alejandro Peralta

“I SE HAN SAJADO LAS CARNES”: sexualité féminine et énonciation cosmiste dans *Ande* d’Alejandro Peralta

Mondoñedo Murillo, Marcos



 Marcos Mondoñedo Murillo
mmondonedom@unmsm.edu.pe
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

Boletín de la Academia Peruana de la Lengua
Academia Peruana de la Lengua, Perú
ISSN: 0567-6002
ISSN-e: 2708-2644
Periodicidad: Semestral
vol. 69, núm. 69, 2021
boletin@apl.org.pe

Recepción: 03 Noviembre 2020
Aprobación: 27 Febrero 2021
Publicación: 30 Junio 2021

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/497/4973490003/>

DOI: <https://doi.org/10.46744/bapl.202101.003>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

Resumen: Esta investigación pretende demostrar que la significación textual del poemario *Ande* (1926) de Alejandro Peralta contiene una configuración que es homóloga a la estrategia poética y política del vanguardismo indigenista del grupo Orkopata. Para tal efecto, utilizamos las categorías de la semiótica de las prácticas elaborada por Jacques Fontanille y el concepto de cosmismo. Estas categorías permiten delimitar una tensión, propia de la instancia de la enunciación del poemario, entre el respeto de los lineamientos estratégicos del grupo y su cuestionamiento. Esto es así porque, si bien existe una correspondencia entre poética y proyecto político, la temática de la sexualidad femenina en el poemario rompe con esa armonización utópica y permite visibilizar una subjetividad enunciativa dividida que, por un lado, se solidariza con la propuesta grupal, pero que, por el otro, no puede tramitar lo que para él resulta una anomalía ingobernable, la del goce femenino.

Palabras clave: cosmismo, escritura, sexualidad femenina, vanguardismo indigenista, cosmisme, écriture, sexualité féminine, avant-gardisme indigéniste.

Abstract: This paper aims at demonstrating that the textual significance of Alejandro Peralta’s collection of poems *Ande* (1926) includes a poetic configuration that is homologous to the poetic and political strategy of the indigenist avantgardism of the Orkopata group. For this purpose, we use the categories of the «semiotics of practices» developed by Jacques Fontanille and the concept of «cosmism». These categories allow us to outline a tension, proper to the instance of the enunciation of the poetry book, between the respect for the strategic guidelines of the group and its critical questioning. This is so because, although there is a correspondence between poetics and political project, the theme of female sexuality in the collection breaks with this utopian harmonization and makes visible a divided enunciative subjectivity that, on the one hand, is in solidarity with the group’s proposal, but on the other hand, cannot deal with what for him is an ungovernable anomaly, that of female jouissance.

Keywords: cosmism, writing, feminine sexuality, indigenist avant-gardism.

Résumé: Cette recherche entend démontrer que la signification textuelle du recueil *Ande* (1926) d'Alejandro Peralta contient une configuration homologue à la stratégie poétique et politique de l'avant-gardisme indigéniste du groupe Orkopata. Pour cela, nous utilisons les catégories des pratiques sémiotiques de Jacques Fontanille et le concept de cosmisme. Ces catégories permettent de délimiter une tension, propre à l'instance de l'énonciation du recueil, entre le respect des lignes stratégiques du groupe et leur mise en cause. Ceci parce que, bien qu'il existe un rapport entre poétique et projet politique, la thématique de la sexualité féminine dans le recueil rompt avec cette harmonisation utopique et permet de visibiliser une subjectivité énonciative divisée qui, d'un côté, se solidarise avec la position du groupe, mais, d'un autre côté, ne peut pas assimiler ce qui est pour lui une anomalie indomptable, le plaisir féminin.

1. INTRODUCCIÓN

La investigación de los discursos como procesos dinámicos de significación implica considerar la instancia desde la cual son producidos los enunciados que componen dichos discursos. Esta instancia es la enunciación. En ella podemos ubicar la agencia que toma decisiones y manipula las magnitudes que, finalmente, tendrán lugar en el campo discursivo; es decir, en ella podemos ubicar una subjetividad. Así, la significación específica de un discurso dependerá de esta enunciación, la cual será entendida, además, como lugar de un sujeto.

En esta ocasión, el sujeto que nos interesa describir es aquel que se actualiza en la práctica de la significación del discurso de *Ande*, poemario fundamental de Alejandro Peralta de 1926. Este libro publicado en Puno resulta esencial a nuestros intereses porque mantiene una relación de parangón con la posición enunciativa que le dio lugar. Como mencionan los especialistas (Mударра, 2016; Osorio, 1981; Wise, 1984), *Ande* ocupa un lugar privilegiado dentro del llamado «vanguardismo indigenista» (Vich, 1998, 2000) puneño, propuesta estética y política del grupo Orkopata, aunque no solamente de él. Este grupo puede ser descrito como un conglomerado de intelectuales del sur del país que, según algunos estudiosos como Luis Chueca, apostaban por «la reivindicación de los indígenas a partir de una representación del indio que modernizara las concepciones sobre estos y sobre el país, a la vez que renovarían los lenguajes estéticos» (Chueca, 2006, p. 9).

Debido a la complejidad de un proceso que, no obstante, tiene muy precisas coordenadas históricas ocurridas en relación con el «proyecto modernizador impulsado por la 'Patria Nueva' leguista en los años 20» (García-Bedoya, 2002, p. 286), reducir todas las variables que son visibles en el proyecto puneño a una sola significación es un objetivo sin asidero. Por definición, las significaciones son múltiples en tanto que cada discurso posee la suya propia y concurre, con sus peculiaridades, al coro de los discursos que dentro de las coordenadas del indigenismo vanguardista se produjeron. Sin embargo, es posible encontrar una guía para la comprensión de todo el proceso si salimos del nivel de los textos y nos ubicamos en el nivel de la enunciación. Nuestro intento, así, no se mueve por un interés clasificatorio a partir de categorías descriptivas de fenómenos, tales como «indigenismo», «indianismo», «neo-indigenismo», «andinismo» y otras más que se discuten, sino que se orienta por el afán de localizar y describir una lógica que permita discernir la subjetividad de base dentro de esa gama de discursos inscritos en varias clasificaciones. En este sentido, pensamos que la propuesta intelectual, política y estética —de muchas aristas y de «carácter polifónico» (Espezúa, 2007, p. 237)— tiene, en la enunciación de *Ande*, una recreación o escenificación ficcional que le da visibilidad.

Lo que se configura en el poemario de Peralta es un universo de sentido en el que la naturaleza andina y la tecnología moderna, sobre todo la tecnología de escritura vanguardista, conviven en armonía. Esta articulación enunciativa es homóloga estructuralmente al interés del grupo Orkopata por incorporar el problema indígena en la idea de nación moderna en el Perú. Como es conocido, sus integrantes — pertenecientes a una clase media intelectual del altiplano— asumieron el rol de mediadores entre los intereses indígenas y los proyectos de nación de los grupos de poder y la academia hegemónica (Wise, 1984; Zevallos, 2002). Por ello, es posible postular un afán articulador en su enunciación, aunque con distintos énfasis y aristas. Esta enunciación mediadora de Orkopata se halla en conexión con la esperanza, en el campo literario, de que las fuerzas creacionistas de la poesía puedan causar las modificaciones en el mundo que permitan esa articulación (Vich, 2000). Así, el universo que llamamos «cosmista», construido con la metáfora y que suspende toda subcategorización, permite la creación integradora e imaginaria de lo andino tradicional y lo occidental moderno a través de este tratamiento de la significación, en la cual la escritura de estirpe vanguardista se avoca a propósitos de representación indígena o indigenista.

Nosotros pensamos que el cosmismo es lo que configura la clave enunciativa que estamos buscando y que se ubica con claridad en Ande, poemario de Alejandro Peralta. Para entenderlo mejor, necesitamos dos conjuntos categoriales: por un lado, debemos definir el cosmismo como una perspectiva surgida por muy específicas coordenadas de la historia contemporánea y, por otro lado, debemos de armarnos de un conjunto de categorías semióticas, específicamente la semiótica de las prácticas elaborada por el semiotista francés Jacques Fontanille, que nos lleve a discernir el engarce entre la significación de nivel textual y la de otros niveles. Todo esto permitirá, a su vez, demostrar la existencia de una continuidad problemática, de una tensión entre dicha significación y el proyecto estético y político de Orkopata.

2. COSMISMO

El concepto puede rastrearse a partir de una discusión que Jacques Lacan entabló con Levi-Strauss a la altura del seminario 10 de su enseñanza llamado *La angustia*. Por oposición a lo que planteaba Lacan, el etnólogo habría postulado, en *El pensamiento salvaje*, que en realidad no existiría gran diferencia entre el universo de sentido tradicional, pre-moderno y aquel que deviene con la modernidad cognoscitiva. En contraposición, lo que pretende Lacan es distinguir tres tipos de objetos diferentes: el objeto cosmológico, el objeto epistemológico y el objeto psicoanalítico (Mondoñedo et al., 2014). Dicho muy brevemente, esta distinción permite establecer modos de conocimiento: el primero es propio de una «episteme renacentista» (Foucault, 1981) o premoderna, el segundo cae dentro del campo científico moderno y, el último, es, claro está, propio del campo freudiano. Para realizar estas distinciones, es necesario postular un corte fundamental entre la episteme antigua y la ciencia moderna. Y *El pensamiento salvaje* es, aparentemente, la demostración de que no existiría sino una gran semejanza entre estos dos horizontes de sentido.

En la sesión del 28 de noviembre de 1962, el psicoanalista sostendrá: «Por admirablemente instructivo que sea el esfuerzo de Claude Lévi-Strauss por homogeneizar el discurso que él llama de la magia con el discurso de la ciencia ni por un instante podría dar lugar a la ilusión de creer que no hay ahí, una diferencia incluso un corte» (Lacan, 2007, p. 43). Así, pese a la verosimilitud con la que el etnólogo argumenta dicha homogeneidad, Lacan requiere distinguir los universos ligados, verlos como dimensiones que son el resultado de una escisión. Solo gracias a ella es posible distinguir entre una relación mágica con los objetos del mundo y una relación científica con ellos.

Efectivamente, mientras que la relación mágica permite una concepción en la que resulta factible operar sobre los nombres de las cosas para modificar dichas cosas —una especie de magia simpática—, la concepción científica renuncia a esta continuidad indicial e impone en su lugar una relación correlativa de lo que Saussure llama la arbitrariedad del signo. De este modo, la ciencia moderna deja atrás las sistematizaciones cosmistas de un pensamiento mágico —aquella que ve continuidades, incluso causalidades eficientes entre

las palabras y las cosas— y se empeña en una verificación constante de sus teorizaciones. Estas no están garantizadas por ninguna homologación mágica, sino por la experimentación que solo es posible sobre la base de la constante posibilidad de que los hechos contingentes y su devenir refuten las representaciones y formalizaciones científicas. El objeto cosmológico es, así, analógico e indicial, alojado dentro de una episteme antigua o mágica; el objeto científico es arbitrario y contingente soporte de la verificación moderna; y el objeto psicoanalítico es —aunque esto no será desarrollado— una suerte de intersticio entre ambos.

Hay que añadir que el rechazo de la postulada continuidad entre el mundo tradicional y el moderno deriva no solo de necesidades argumentales y de enseñanzas propiamente lacanianas, sino que tiene su base en un aspecto inamovible y central de la doctrina freudiana. Según esta, no habría una naturalidad sino, antes bien, un corte radical entre los seres sin un sistema lingüístico para la construcción de su comunicación y los seres humanos. Dicho de otro modo, para la explicación de los hallazgos psicoanalíticos, es necesario postular que el sistema simbólico y su intervención en los individuos de soma humano genera una radical separación entre aquellos que devienen seres de palabra, los parole#tres, y la naturaleza; incluso cuando esta es la de su propio cuerpo.

Para entender esto, podemos recordar que el medio por el cual se produce la significación entre los humanos requiere, necesariamente, un gran nivel de generalización para los significados. Solo con ello es posible un sistema convencional de comunicación y simbolización. Debido a esta característica estructural, es casi imposible o demasiado esporádico realizar una satisfacción plena de las necesidades y de los deseos de los individuos que se organizan a partir del lazo social que se produce gracias a la lengua. La permanente insatisfacción o malestar en la cultura que puntualiza y desarrolla Sigmund Freud se explica, de modo global, por esta falta de correspondencia precisa. En este sentido, desde los hallazgos más fundamentales del psicoanálisis, es imposible una continuidad armónica y homeostática entre el universo simbólico, sus sistemas de codificación y producción de valor, por un lado, y, por el otro, la naturaleza orgánica del soma humano.

Podría cuestionárenos que este hecho no es discutido en el presente, que la postulada equivalencia entre el «pensamiento salvaje» y el pensamiento moderno no implica necesariamente creer en la continuidad mágica entre las palabras y las cosas. No obstante, es posible postular que dicha continuidad, relegada por el pensamiento moderno, recobra su legitimidad dentro del campo de la literatura y bajo la forma de una postulación poética creacionista. Nadie cree en realidad que con las palabras se manipulen los objetos directamente y sin mediación del lazo social, pero aun así alguna literatura hace como si lo creyera. A partir de este aval institucional —ya que la literatura puede entenderse como una fuente de institucionalidad social— es posible, a su vez, por lo menos postular o incluso defender con bravura un programa político de complementariedad armónica entre un modo tradicional de establecer lazos sociales y otro moderno gobernado por el modo de producción capitalista[1].

En todo caso, lo que hay —lo que los psicoanalistas atestiguan todos los días en su práctica— son disimetrías, tanto entre el pensamiento mágico y el pensamiento moderno como entre el mundo natural y el universo simbólico, y estas son la base del rechazo que Lacan muestra por las postulaciones utópicas de lo que él llamó «cosmismo tranquilizador» (Lacan, 2007, p. 43). Según ellas, es pertinente imaginar un camino para la recuperación de un vínculo más verdadero entre el hombre y la naturaleza, es factible desear que las actividades del hombre se dirijan por ese derrotero. Detrás del lazo social falso del hombre civilizado occidental existiría, según esta orientación cosmista, un lazo social más armónico que permitiría recuperar un sentido más auténtico para los hombres. Es posible demostrar que el pensamiento utópico andino de la segunda década del siglo XX puede describirse como una manifestación de este cosmismo. A esto volveremos más adelante, en el análisis del poemario que hoy nos convoca.

3. SEMIÓTICA DE LAS PRÁCTICAS

Los conceptos de práctica y estrategia que asumimos para nuestro análisis pertenecen a la semiótica de la expresión desarrollada por Jacques Fontanille (2014). Tanto la práctica como la estrategia son entendidas en los términos de niveles de pertinencia diferentes dentro de un recorrido generativo e integrador que comprende, además de los ya mencionados, a los signos, los textos, los objetos y las formas de vida. Con este modelo de integraciones sucesivas, ascendentes y descendentes, se pretende describir el modo en que resulta determinante, por ejemplo, la significación de nivel textual en el nivel de las formas de vida, o la significación del nivel sígnico en el plano de pertinencia de los objetos. De este modo, se supera la textualización como procedimiento de análisis de los fenómenos de la cultura y se dispone

Importar imagen

peruana constituyendo núcleos de relaciones capitalistas de producción, en los principales sectores productivos de la economía cuya matriz previa era casi enteramente precapitalista» (Quijano, 2014, p. 339). Lo específico es que este capital se organiza «para no entrar en conflicto con las relaciones precapitalistas de producción que predominan en el resto de la economía» (p. 340). El cosmismo indigenista podría entenderse, así, como una expresión amable y literaria que permite sublimar el modo específico de explotación capitalista en el Perú.

una integración formalmente demostrable del sentido de la vida de los seres simbólicos en todos sus aspectos.

Según Fontanille, puede establecerse una relación entre niveles de experiencia y los niveles de pertinencia. Dicho de otro modo, los hechos que son experimentados pueden convertirse en objetos de investigación semiótica si pueden ser transformados en diversos planos de inmanencia, los que serán entendidos como criterios de análisis teórico y factible de ser esquematizados. Por eso, el análisis siempre será inmanente, es decir, respetuoso de campos de pertinencia que serán delimitados en la propuesta del investigador francés y que nosotros asumiremos. Esto no quiere decir que entre dichos planos no pueda haber articulaciones, todo lo contrario: una vez reconocidos dichos planos, es necesario establecer los procedimientos de integración entre ellos.

Esta articulación puede ser descrita como un recorrido generativo del plano de la expresión, cuyos niveles son, como hemos mencionado, los siguientes: signo, texto-enunciado, objeto, práctica, estrategia y forma de vida.

3.1. De los signos a los textos

Para establecer esa vinculación, lo primero es diferenciar ambos niveles. Con este objetivo, se debe reconocer que las unidades constitutivas del nivel de los signos son los formantes y los rasgos distintivos; mientras que las unidades del nivel de los textos son las figuras y las configuraciones. Además, debemos observar que, respectivamente, estas unidades se corresponden con distintas experiencias subyacentes: en el nivel de los signos, de lo que se trata es de seleccionar, identificar, reconocer figuras pertinentes, formantes y rasgos. Mientras que, en el nivel del texto-enunciado, las experiencias correlativas son la de captar una totalidad, como conjunto compuesto de figuras y la de interpretar. También, en este nivel, se buscará construir isotopías del plano de la expresión. Estas, a su vez, suscitan la presunción de que también existen isotopías del plano del contenido.

3.2. Del texto al objeto

En este recorrido debemos reconocer que el texto-enunciado es un conjunto homogéneo de figura sobre un mismo soporte o vehículo. Fontanille sostiene que será captado como una red de isotopía y como un dispositivo de inscripción, en él se inscribirán los signos del nivel anterior. En general, podemos ubicar en el nivel textual dos caras: la cara formal, la que acoge los signos figuras del nivel inferior; y la cara substancial, que hará con las figuras y signos un aporte sobre un soporte objeto que se constituye como su dispositivo de inscripción. Se ve entonces que es esta faz, la substancial, es la que permite el engarce con el nivel siguiente, el objeto.

Este objeto tiene, por su parte, dos dimensiones: la forma sintagmática local, descrito como el soporte de los textos enunciados, y también como la instancia que restringe el sistema de inscripciones. Por su parte, la faz de substancia material tendrá determinadas cualidades que modalizan las prácticas que son factibles con el objeto: se trata de su maleabilidad, dureza, rispidez, suavidad, liviandad, pesantez, etc. Estas cualidades determinan el modo de ser usados o, en general, inscritos en diversas prácticas: un libro liviano podrá llevarse a cualquier parte para ser leído, mientras que un libro muy pesado no abandonará muy fácilmente la biblioteca en la que se encuentra para su consulta.

Hasta aquí, puede hacerse una primera generalización que luego se proyectará a los siguientes niveles: cada «semiótica-objeto» —es decir, cada conjunto signifiante al que pueda atribuírsele expresión y contenido— será reconocido como compuesto por dos caras o faces: una faz formal y de acogida del nivel inferior y otra faz substancial, destinada a la integración del nivel superior.

3.3. Del objeto a la práctica

En este nuevo tránsito o engarce resulta sencillo reconocer que todo objeto está dado a prácticas. En tal sentido, podemos de inmediato observar que el objeto recibe las trazas de las prácticas en las que se inscribe como huellas enunciativas; por ejemplo, marcas de desgaste y pátinas. No obstante, la dimensión fundamental del objeto visto en este engarce es que, pese a lo anterior, «su ‘enunciación-uso’ de la práctica permanece, en lo esencial y globalmente, virtual y presupuesta» (Fontanille, 2014, p. 36). Es decir, el objeto convoca, pero no realiza la práctica correspondiente: el mango de un martillo virtualiza una mano que lo coja para martillar, pero no realiza la mano que queda allí presupuesta por las formas más o menos ergonómicas del mango.

Por su parte, las prácticas son en sí mismas un proceso abierto, pero que debe ser circunscrito o conformado en una escena. Esta posee tres elementos: un objeto, un utensilio configurado para cierto uso, el que juega un rol en el interior de una práctica técnica (cuyo uso es la actualización enunciativa); un operador, que actualiza un uso de ese objeto y así realiza una acción práctica; y un segmento del mundo natural, que recibe la acción del operador.

Como todos los planos de inmanencia, las prácticas tienen dos fases:

la forma-escena o forma sintagmática asociada al núcleo predicativo (pintar dibujar, actuar, etc.) y que acoge los niveles inferiores; y la acomodación, la sustancia de la expresión, «la materia sobre la cual se apoyan las estrategias» (Fontanille, 2014, p. 40).

3.4. De las prácticas a las estrategias

En este punto, debemos reconocer que las prácticas hallan en las estrategias su principio de composición sintagmática. Por un lado, cada una de ellas debe acomodarse en el espacio, en el tiempo y en su relación con otras prácticas y escenas concomitantes o no dentro de la estrategia. Por otro lado, las prácticas convierten en dispositivo expresivo la experiencia de la coyuntura en un ajuste entre escenas prácticas. Como es de suponer,

las estrategias también tienen dos caras: la cara formal relativa a la gestión y control de procesos prácticos y una cara substancial relativa a una esquematización estilística de comportamientos o formas de vida.

3.5. Finalmente, las formas de vida

Estos dos planos dan lugar a una nueva semiótica-objeto: la forma de vida: «Deformación coherente obtenida por la repetición y por la regularidad del conjunto de las soluciones estratégicas adoptadas para articular las escenas prácticas entre sí» (Fontanille, 2014, p. 45). La experiencia subyacente a la forma de vida será el sentimiento de identidad del comportamiento, la regularidad de un conjunto de procedimientos: un ETHOS.

Tanto el concepto de cosmismo, como los de práctica y estrategia nos permitirán describir las tensiones que se realizan en el poemario *Ande*. Dicho de modo general, plantearemos que el proyecto político y estético de Orkopata articula prácticas y estrategias de un modo respetuoso con una posición cosmista. Este será nuestro marco de inscripción para la verificación de una crisis en dicho proyecto, el cual tendrá lugar por la presencia de la sexualidad femenina experimentada como anómala.

4. EL COSMISMO COMO ESTRATEGIA PROPIA DEL GRUPO ORKOPATA

Según Cynthia Vich, el Boletín *Titikaka*, medio principal de expresión del grupo Orkopata, es una de las múltiples manifestaciones que pueden observarse de la utopía andina, aquella que imaginaba la reivindicación de la cultura autóctona a través de una inversión del mundo. Esta transformación traería como consecuencia el «resurgimiento triunfal de la cultura andina autóctona, que dará por terminada su situación de opresión y se ubicará por encima de la cultura occidental para dominarla» (Vich, 2000, p. 71). Lo interesante de esta empresa editorial, que funcionó desde 1926 hasta 1930 en Puno, es que en ella se puede observar, como parte fundamental de la propuesta estética y política del grupo Orkopata, una armonización o convivencia entre las formas artísticas del vanguardismo, heredadas o asumidas de la vanguardia histórica (Bürger, 2010), y las reivindicaciones del indigenismo. Según esta autora, ambas convivieron en el Perú, más precisamente, se cruzaron de manera constante.

En consecuencia, creemos que resulta fundado decir que el vanguardismo indigenista, tal y como lo nombra Vich, es un intento cosmista de armonizar los productos culturales de la modernidad y el universo de sentido tradicional andino. Estaríamos hablando, así, de un cosmismo andino visible en la praxis enunciativa que tiene como propósito una modernización del universo tradicional peruano a través de la normalización e instrumentalización de los recursos estéticos radicales de la vanguardia con los cuales se pretende representar el universo natural del ande, pero también las relaciones sociales de los hombres y mujeres del altiplano. Sobre este punto, concordamos con Elizabeth Monasterios, quien recuerda el uso mediador que anhelaba Gamaliel Churata —seudónimo Arturo Peralta— del andinismo estético del grupo Orkopata, ubicado entre una apariencia de ultraísmo y una herencia indígena (Monasterios, 2015). Este propósito, claro está, se enmarca en aquel otro más general de un pensamiento que se esforzaba por una modernización de la nación peruana que no significara la obligatoria aculturación del hombre andino, sino, antes bien, su inscripción en la modernidad.

Lo que queremos descifrar en esta ocasión es con qué procedimientos se intenta elaborar un discurso que permita, con los medios asimilados de la tradición vanguardista europea, inscribir el universo de sentido andino, subalternizado por la intelectualidad hegemónica costeña, como parte de lo peruano. En este sentido, resulta interesante observar los procesos retóricos y enunciativos del emblemático poemario del indigenismo vanguardista. El autor, Alejandro Peralta, y su hermano fueron, como se sabe, dos de los varios intelectuales del grupo Orkopata que promovieron la causa de la reivindicación andina y son los responsables de la

edición del Boletín Titikaka que les servía de medio. Así, el cosmismo andino en la escritura de Ande podría entenderse como una práctica desplegada desde una estrategia, la del grupo Orkopata, aquella que puede entenderse como una poética, es decir, como un conjunto de definiciones esenciales que orientan la lectura y la escritura, y que pretenden constituir un corpus de textos valiosos para la nación.

A continuación, con ayuda de la teoría semiótica de Fontanille, postularemos que las prácticas específicas e integradas en una poética entendida como estrategia son la escritura y la lectura. En el caso que hoy nos convoca, la estrategia poética y política del grupo Orkopata tiene como propósito específico, dentro del poemario Ande, acomodar la práctica de la escritura poética, manifiesta en los poemas de Peralta, y la lectura propia del sector intelectual al que iba dirigido el proyecto de los Peralta. Efectivamente, como sostiene Vich, lo que hacía el Boletín Titikaka «era presentar lo indígena contemporáneo ante un público urbano (nacional y extranjero), ajeno a su vida y su cultura» (Vich, 2000, p. 78). Esta afirmación, acorde con las ideas de Antonio Cornejo Polar (para quien el indigenismo, en un primer momento, es un fenómeno literario que no está dirigido al auto-reconocimiento del mundo andino, sino que busca una validación en el espacio de lo urbano), nos interesa en el sentido según el cual la lectura como práctica forma parte de la intencionalidad discursiva y poética del aquí llamado cosmismo indigenista. En consecuencia, es posible describir la articulación sucesiva o alternante de la escritura y la lectura como una especie de sustancia que se inscribe y se conforma en la estructura de la estrategia del grupo Orkopata entendida como un plano de inmanencia superior que los acoge.

5. LAS PRÁCTICAS TEXTUALES INSCRITAS EN ANDE

Como sostiene Fontanille, la experiencia pertinente al nivel de inmanencia de las prácticas es el acto. El semiótico destaca de ellas «su carácter de proceso abierto, circunscrito en una escena: se trata, pues, de un dominio de expresión captado en el movimiento mismo de su transformación, pero que adquiere forma como escena» (2014, p. 38).

Desde esta afirmación, podemos pensar en la práctica de la escritura y de la lectura como dos procesos formalizados dentro de sus respectivos marcos escenográficos. Por una parte, la práctica de la escritura en Ande puede describirse dentro de una escena en la cual, un objeto soporte de inscripción, la página en blanco, recibe la acción de un agente, el poeta, con el instrumento del estilo vanguardista. Este último no solo se refiere al uso plástico del blanco de la página, sino también al recurso retórico de la metáfora excepcional o de la imagen múltiple, recursos que son propios de vanguardia latinoamericana (Vich, 1998). Por otra parte, la escena propia de la práctica de lectura es delimitada por un lector intelectual o meramente instruido y habitante de la urbe; además, tenemos un objeto libro cuya función, como veremos, será la de soportar dos significaciones textuales distintas pero alternantes (la escritura poética y la xilografía) y un referente andino que es representado a partir de la confluencia que pretende ser armónica de dos universos de sentido: uno tradicional y andino, y otro que alude a la modernidad tecnológica.

Estas dos prácticas se suceden lógicamente y se acomodan en la faz formal del siguiente nivel de pertinencia, el de las estrategias. En este nivel, y como afirma Fontanille, «cada escena práctica debe acomodarse, en el espacio y en el tiempo, a las otras escenas y prácticas, concomitantes o no» (2014, p. 41). En este sentido, el semiótico francés dirá que la estrategia es «un principio de composición sintagmática de las prácticas entre sí» (ibídem). Lo que queremos plantear es que el cosmismo indigenista del grupo Orkopata es una estrategia que rige, principalmente, estas dos prácticas descritas de un modo tal que adquieren el valor de una poética, es decir, el de una definición esencial. En ella, se describe para la poesía una función relacionada con el proyecto modernizador propio de la época y que implicaba el deseo de inscribir el universo de sentido tradicional y andino dentro de la configuración revisada de la nación peruana.

Esta descripción es, no obstante, parcial. En realidad, y gracias a la observación de otro plano de inmanencia, el del objeto, debemos completar este cuadro descriptivo con la inclusión de otras tres prácticas:

en confluencia con la de la escritura vanguardista, es necesario reconocer a la práctica de la xilografía. En alternancia con los poemas de Peralta, se pueden apreciar los grabados del artista Domingo Pantigoso que, con los medios plásticos que le corresponden, parece hacerse eco o comentar los poemas que acompañan. Así, tenemos dos prácticas de producción textual, la de los dos artistas cuyas obras se suceden en el libro como soporte de inscripción.

Como es evidente, a continuación, deberíamos agregar sus dos prácticas correspondientes: la lectura alfabética y la contemplación plástica. De este modo, sobre la base de convertir al libro en un actante, cuyo rol es el de permitir la cohabitación, la alternancia y la sucesividad, debemos observar plasmadas cuatro prácticas regidas por la estrategia general de la poética cosmista e indigenista. Este sería, por fin, el cuadro general: dos escrituras y dos lecturas. Nosotros, sin embargo y para esta ocasión, nos dedicaremos exclusivamente a las prácticas de la producción textual: la escritura vanguardista y la xilografía. Ambas se corresponden a lo que se denomina en semiótica la aserción enunciativa; es decir, grosso modo, la instancia de la producción de los enunciados.

6. LA TEXTUALIZACIÓN ESCRITURAL Y SU VÍNCULO CON LA VANGUARDIA

Como se puede apreciar en una revisión superficial, la disposición espacial en la página en blanco de los poemas de Ande asume aquella otra de las prácticas vanguardistas que se orientan desde el proyecto de Mallarmé. Desde el punto de vista de Jacques Rancière (2009), esta escritura proviene del intento mallarmeano de recuperar o construir una nueva articulación o incluso una identificación entre escritura y pensamiento. Para explicar esto, el filósofo distingue entre dos fábulas o dos escenas: la imaginaria y propia de la lógica de la representación, en la que los personajes realizan acciones verosímiles; y la fábula o escena del propio acto de leer, la experiencia literaria. En contraste con la estirpe aristotélica de la literatura, es la escena de la lectura, la que, según Rancière, se transformaría en la fábula protagónica de la poesía mallarmeana.

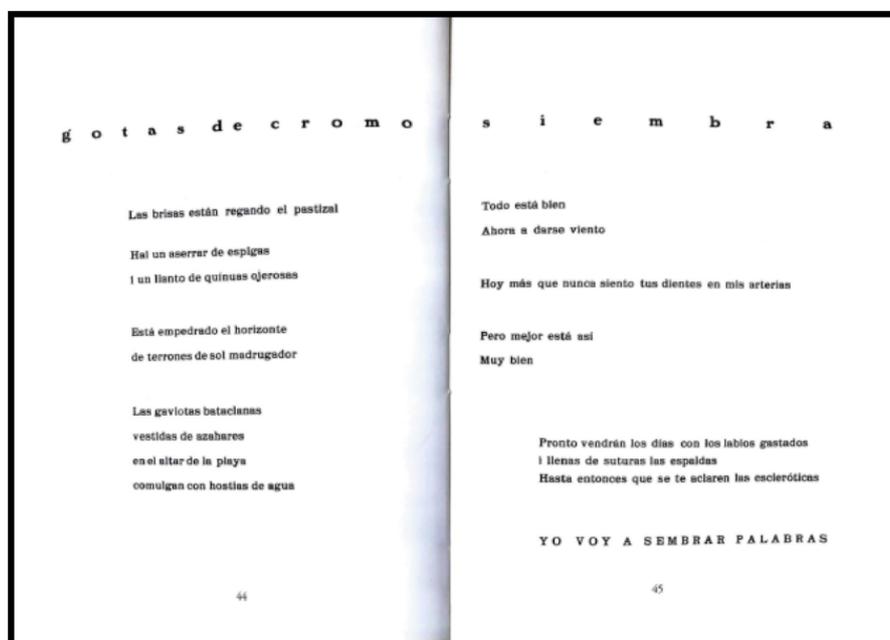


FIGURA 1

Poemas «Gotas de cromo» y «Siembra»

Nota. Tomado de Ande [y] Kollao, por A. Peralta, 2006, Universidad Católica del Perú, pp. 44 y 45.

Como puede notarse, el proyecto así descrito es una configuración de orden sustractivo: se destituye la escena enunciativa para poner en evidencia, negativamente, la escena de la enunciación literaria. Este

procedimiento es, claro está, de naturaleza crítica y radical. Es algo semejante a lo que realiza la vanguardia europea, aquella que asume toda la tradición artística previa como un medio para su propia expresión. La transformación en materia prima de los estilos históricos hace de la vanguardia artística, a decir de Peter Bürger (2010), una crítica radical, aquella que cuestiona la institución artística como tal.

En este caso, la escritura de Peralta integra como materia prima a la escritura vanguardista. No es imposible decir, en tal sentido, que la incorporación de estos procedimientos radicales en la significación textual de la poesía de Ande opera bajo el principio de una transformación: la radicalidad vanguardista cuyas marcas destacadas son, aquí, las de una disposición espacial lúdica, se convierten dentro del poemario en las marcas de un género textual. Como sostiene Fontanille, «un género consiste en el conjunto de las propiedades, observables en una semiótica-objeto dada, que corresponden a las posibles incorporaciones que la semiótica objeto considerada, ha tomado a su cargo en un plano de inmanencia de nivel superior. [Y] Se supone que esas propiedades han sido obtenidas por ‘proyección’ descendente a partir de planos de inmanencia e nivel superior» (2014, p. 83).

En otras palabras, para incorporar esta escritura mallarmeana o vanguardista dentro del proyecto cosmista de Ande —aquel en el que se aboga por la convivencia de la naturaleza andina y la modernidad tecnológica sin problemas y en armonía—, el enunciador debe neutralizar el carácter anómalo de dicha escritura y normalizarla. Al convertirse en un género por su adopción es despojada de su carácter crítico y se transforma en un recurso formal.

En todo caso, lo que le interesa al proyecto cosmista de esta escritura es que añada, no solo el aspecto visualmente vanguardista, y en ese sentido modernizador, sino también una plasticidad que no posee la escritura tabular estándar. Gracias al uso lúdico de la página en blanco, gracias a los cambios en los espacios entre los caracteres y las líneas, y a los cambios en los tamaños de los tipos, esta escritura se aproxima a la maleabilidad de las artes plásticas. Podría decirse que, en cierto modo, imita o se amolda a la otra práctica textual, aquella que cohabita de modo alternante con la escritura vanguardista.



FIGURA 2

Rostro de mujer andina (Xilografía de Domingo Pantigoso)

Nota. Tomado de Ande [y] Kollao, por A. Peralta, 2006, Universidad Católica del Perú, p. 30.

7. LA TEXTUALIZACIÓN XILOGRÁFICA COMO UNA APLANACIÓN DE LA PROFUNDIDAD

Ahora bien, por su naturaleza, el grabado es una técnica que esboza la profundidad figurativa (la diferencia entre la figura de primer plano intensa y concentrada, por un lado, y el fondo extenso y difuso, por el otro) con un procedimiento de inscripción de figuras planas en una plancha en la que se ha dejado en relieve solo las líneas que serán entintadas para luego realizar la impresión. En estos grabados, se representan diversos motivos de temática andina, tales como un paisaje lacustre del altiplano o una mujer campesina. Es en la interpretación donde se actualiza la profundidad figurativa, la diferencia entre protagonista y entorno, la cual es solo potencializada en la impresión xilográfica, porque ella es una representación.

En todo caso, y en pocas palabras, la manifestación xilográficotextual aplanla la profundidad, transforma las tres dimensiones de lo representado en dos con la expectativa de una asunción interpretativa, una convencional conversión en una semiótica-objeto, es decir, que el lector le atribuya una significación figurativa. No obstante, lo que se encuentra en el grabado con un modo de existencia realizado es un conjunto de trazos que, sin ayuda de otros elementos plásticos como el color o la figuración realista de la profundidad, dan el aspecto de lo plano. Así, la xilografía se aproxima a la escritura al imitar o acomodarse a su carácter bidimensional y tabular.

Podríamos decir, entonces, que ambas prácticas se aproximan la una a la otra: la escritura pretende inscribir en su despliegue en extensión una tercera dimensión plástica, mientras que la xilografía es, por su naturaleza, una textura bidimensional que solo en el nivel de la asunción enunciativa podría recuperar alguna verosimilitud realista, aquella que en la imagen incorpora la tercera dimensión de la profundidad.

Desde este punto de vista, la escritura poética de Ande realiza dos operaciones:

- a) a. En su incorporación al poemario, convierte la escritura vanguardista de raigambre mallarmeana en un género neutralizado o normalizado, diluyendo su carácter de crítica radical.
 - b. Ajusta o acomoda esa escritura dentro de una estrategia poética que integra a la xilografía en una aproximación dialógica cuyos rasgos son la alternancia y la complementariedad.

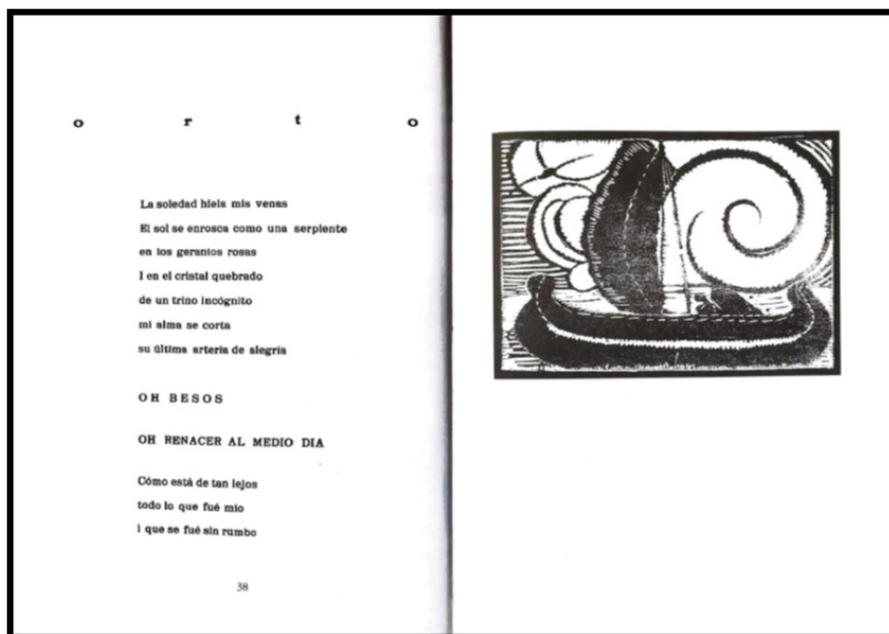


FIGURA 3

Poema «Orto» y embarcación andina (Xilografía de Domingo Pantigoso)

Nota. Tomado de Ande [y] Kollao, por A. Peralta, 2006, Universidad Católica del Perú, pp. 38-39.

Las páginas del libro, como objeto soporte, permiten la cohabitación tanto de la escritura tabular tradicional como de la escritura vanguardista de raigambre mallarmeana. Además, acoge los grabados que se aproximan por su naturaleza a la escritura. Desde este punto de vista, el objetosoporte que en una primera mirada podría resultar neutro recibe marcas de operaciones o prácticas que en él quedan inscritos y que, siendo diferentes, conviven alternativamente —como una conversación— en la misma faz formal del objeto soporte. De este modo, el libro y sus páginas visibilizan o incluso realizan en este acto de acogida de prácticas distintas una posición enunciativa e incluso una propuesta política propia del grupo Orkopata. Nos referimos, claro está, a que esa convivencia alternante de dos géneros de inscripción es una prefiguración textual de un proyecto utópico y propio de este indigenismo vanguardista: la convivencia simultánea o también dialógica entre la modernidad y la tradición andina.

Es una homología que nos permite observar una poética entendida como una estrategia: la estrategia cosmista con la que se pretende anticipar o imaginar la posibilidad de la armonía entre lo andino y la modernización capitalista.

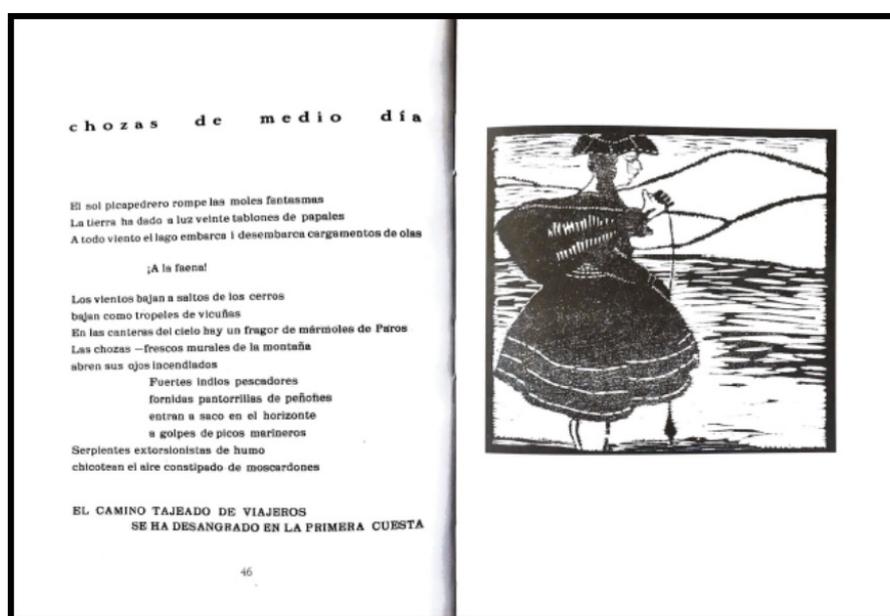


FIGURA 4

Poema «Chozas de medio día» y Mujer andina de perfil (Xilografía de Domingo Pantigoso)

Nota. Tomado de Ande [y] Kollao, por A. Peralta, 2006, Universidad Católica del Perú, pp. 46-47.

8. LA SIGNIFICACIÓN TEXTUAL DE ANDE: EL CASO DE «LA PASTORA FLORIDA»

Como afirmamos, esta propuesta intelectual, política y estética tiene una recreación o escenificación ficcional en la significación de nivel textual de Ande, debido a que, en ella, lo que se configura es un universo de sentido en el que la naturaleza andina y los artefactos propios de la tecnología moderna conviven en armonía.

Veamos algunos ejemplos en el primer poema del libro llamado «La pastora florida»:

Los ojos golondrinas de la Antuca se van a brincos sobre las quinquas
 Un cielo de petróleo echa a volar 100 globos de humo
 Picoteando el aire caramelo evoluciona una cuadrilla
 de aviones orfeónidas

En los primeros versos podemos intuir una descripción implícita de los procesos en el sentido propio de un cosmos: tal descripción estaría constituida sobre la base de la creencia o de la postulación en una continuidad, aquella establecida entre los fenómenos naturales, los artificiales y los modernos. Esta continuidad, no

obstante, se manifiesta a través de otra de naturaleza formal y ubicada entre las presencias protagónicas del poema y los escenarios. De este modo, por ejemplo, la mirada de un personaje se integra al escenario como «ojos golondrinas» que, a la manera de pequeñas aves, brincan en el espacio observado, «las quinuas». Este sería el procedimiento de la metáfora en el poema y trae como consecuencia una saturación del universo poético, una ausencia de vacíos o intersticios entre el agente, los objetos y el espacio de realización.

an y aviones. Evidentemente, la aproximación semántica radica en la capacidad de volar, propia de ambos individuos; sin embargo, este tratamiento los emparenta de tal modo que las distinciones de una captación molar que separa lo natural de lo artificial quedan suspendidas en beneficio de una captación impresiva que solo percibe la relación kinésica, el vuelo de las aves. En tal sentido, no son o aves o aviones, es decir ni son del mundo natural ni del artificial, sino que son el resultado integrado de ambos subconjuntos dentro de la escena o, más precisamente, esas distinciones (esos subconjuntos) no existen, o se desdibujan en el texto y, simplemente, son aves-aviones que pertenecen a la situación llamada «La pastora florida».

9. QUÉ QUIERE LA MUJER

Sin embargo, a continuación, se produce un cuestionamiento de esa armonía. Veamos los siguientes versos:

Pobre Antuquita

Todo el día detrás de la majada Hecha un ovillo sobre las piedras se ha ido tan lejos

Se va a quedar en media pampa

acorralada entre los cerros

Como podemos apreciar, el hablante lírico establece diferentes relaciones semánticas y espaciales entre la figura representada de Antuca y diversos elementos de la naturaleza. Este hecho nos permite pensar en que, entre ella y dichas presencias múltiples, existe una diferencia en el modo de ser incluidos en la situación figurada. Antuca se presenta «detrás de», «sobre», «tan lejos», «en media pampa», «acorralada». Podríamos decir que este personaje pertenece al poema, claro está, es un elemento de la situación; pero también está focalizado y, en torno de él, todos los otros elementos adquieren una ubicación y, recíprocamente, Antuca es emplazada con las coordenadas de sus relaciones espaciales respecto de los elementos de ese entorno natural representado. ¿Pero esto no es precisamente lo contrario al procedimiento metafórico anterior? ¿Acaso no se trataba, como vimos, de disolver las categorías que separaban la naturaleza y la tradición de la modernidad occidental?

Podríamos decir que la pastora ha sido distinguida como {Antuca}[2], aunque inscrita en ese campo natural, pero destacada como habitante exclusivo de su propia delimitación. Por lo tanto, puede decirse también que ha sido separada como elemento-parte del resto de los que hay en el poema. Esto es así debido a que sobre ella se aplica una actitud autoral especial, una suerte de recuenta afectiva que la singulariza y que la separa del resto. Se trata de la actitud de compasión que, por un lado, comanda su separación, visibilizada por el adjetivo «Pobre...» y por el diminutivo «Antuquita»; y que, por el otro, delata la posición de un sujeto, la subjetividad del autor implícito y de sus decisiones o sus inconscientes develaciones de sí mismo. Con esta marca afectiva, decimos, ella es distinguida de las demás presencias discursivas, sin que por ello deje de ser un elemento normal de la situación representada.

Este análisis que pareciera trivial —porque pone énfasis en el hecho de que el personaje de Antuca es central en su escena— contrasta con el hecho de que la poética que persigue el poemario es, antes bien, aquel que impide esas delimitaciones y promueve la indiferenciación e incluso la integración entre los elementos de la naturaleza y la cultura.

Como es posible apreciar en el poema analizado, al inicio, una de las «partes» del personaje de Antuca, sus ojos, se continúan con el resto de los elementos de la naturaleza. En dichos versos se sigue la misma lógica de integración entre agente y escenario que existe en las otras metáforas del poema: del mismo modo que las aves y los aviones se integran para formar multiplicidades presentadas de la situación, los ojos del personaje

y las golondrinas se integran en un múltiple presentado como «ojos golondrinos» y dan brincos. Esto, claro está, se hace factible por la semejanza que se establece entre los brincos de las aves por encima de las plantas y la inquietud de una mirada que «brinca» oteando el horizonte.

En tal sentido, la parte «ojos» de Antuca se reúne con elementos naturales, configurando así magnitudes discursivas que impiden o niegan las separaciones convencionales que distinguen humanos de animales. Por eso debemos aceptar que también hay, con ella, una continuidad entre

Importar imagen

Badiou (2003); es decir, el personaje Antuca es ubicada o inscrita en la escena como un subconjunto particular, aquel que tiene a este personaje como único elemento.

humanos y elementos de la naturaleza que se puede verificar, como la que había entre estos y los objetos artificiales.

En consecuencia, es imprescindible destacar el hecho de que se puede percibir una tensión entre dos operaciones: la integración en la naturaleza, entre los ojos de Antuca y las golondrinas, y la separación operada por causa de la compasión como actitud autoral. Además, cabe ubicar en esta tensión una orientación desde la integración hacia la separación. Esta tensión es, en el plano de la semiótica-objeto textual, una anomalía respecto de la estrategia poética del grupo Orkopata.

10. LA SEXUALIDAD FEMENINA COMO MANIFESTACIÓN DE LA IMPOSIBILIDAD DEL COSMISMO

Esto es así porque, como venimos diciendo, Antuca es desgajada de su integración en la naturaleza, no solo por efecto de la compasión, la actitud del autor, sino también por causa de su sexualidad. Según algunos autores (Chueca, 2006) —pero también a partir de una lectura medianamente atenta—, con los versos «Bajo un kolli pordiosero / ha hecho acrobacias locas con el Silvico / en el trapecio de sus nervios / I SE HAN BAJADO LAS CARNES / I HAN HECHO CANTAR LA HONDA», el poeta sugiere un encuentro sexual. Como esto es fácil de aceptar, retroactivamente, podemos avizorar una tonalidad diferente para los versos precedentes. Cierta inquietud se vuelve culposa:

El barro de los fangos

ha ensuciado el camino bengala de sus ojos

[...]

Tiene la boca llena de tierra quemante

Un kelluncho le brinca sobre las parietales

Vemos entonces, al retomar estos versos, que de los ojos que atisban el horizonte o se embarran en el camino emana, ahora, un nuevo valor de sigilo y de clandestinidad. Por su parte, la boca llena de tierra no es ya una marca iterativa de la continuidad metafórica entre personajes y naturaleza, sino el indicio de un ardor, de una sequedad que debe ser saciada de modo líquido y urgente. Así, con el sigilo y el exceso de ansiedad, podemos concluir que el encuentro con el goce sexual debe ser escondido... pero, ¿ante quién? Monasterios (2015) tiene la impresión de que el destinatario de este sigilo puede entenderse como cristiano y evangelizador que, no obstante, pierde convocatoria en el proceso de significación del poema.

Amparados por el análisis de las lógicas concurrentes y contradictorias en el discurso del poema, nosotros pensamos que este Otro, aquel que no debe enterarse, no es una instancia moral, tradicional y cristiana que vería con malos ojos una sexualidad satisfactoria y desbordante. No. Antuca se esconde, precisamente, de ese cosmos natural e integrador de animales y cielo, de aviones y personas, de plantas y campanas. Así, el goce representado de una mujer cuestiona o desestabiliza el universo cosmista, es decir, ese espacio de armonización que desde la vanguardia indigenista se postulaba como una reacción ante los cambios percibidos e iniciales en el mundo a principios del siglo XX (Lauer, 2003) y que traerían como consecuencia la devastación del mundo natural.

Efectivamente, la actitud autorial de compasión puede ser leída como una marca textual de una contradicción culposa: no puede dejar de asumir el proyecto cosmista y sus metáforas son la prueba de esta asunción; pero la mujer, su deseo y su goce sexual resultan excesivos y enigmáticos; no porque no se comprenda —probablemente— la posibilidad y actualidad de la sexualidad en la mujer, sino porque aquí, extrañamente, cumple una función de exceso o disonancia con respecto del cosmismo indigenista.

11. DISCUSIÓN

Lo notable es que esto ocurra no solo en el texto inicial del poemario *Ande*, sino también en el libro emblemático del proyecto del vanguardismo indigenista. Según sostiene Luis Fernando Chueca, este poemario, para el grupo Orkopata,

...representó un hito fundamental en el intento de vincular la apuesta por la modernidad, que caracterizó a los vanguardistas, con la preocupación por incorporar ‘el problema del indio’ —llamado así por Mariátegui en su célebre segundo ensayo— al debate sobre la nación peruana en curso en esos años, y con ello contribuir a la reversión de la situación de injusticia, abuso y postergación en la que vivía la población indígena. (2006, p. 8)

Estos propósitos se enmarcan en un proceso histórico e intelectual más general de principios de siglo XX, este significó un descentramiento: «Los intelectuales serranos desplazan la autoridad del debate cultural cuyo espacio era Lima, a su propio medio, los Andes peruanos. Este desplazamiento estuvo acompañado de un mecanismo identificador entre modernidad y nacionalismo, de manera que se autoirrogan la autoridad de creación de una nación peruana moderna». (López Lenci, 2005, p. 156)

Dicha propuesta de modernización y su debate tienen su razón de ser histórica en la posición enunciativa de los intelectuales del altiplano peruano. Según Zevallos Aguilar, las clases medias mestizas de la región temían una cruda represión contra los indígenas que podría implicar, finalmente, la pérdida de sus pocos privilegios. «Por esta razón, con el discurso indigenista construían una posición intermediaria entre indígenas y estado para seguir conservando pequeños privilegios de una vanguardia que iba delante de los indígenas» (Zevallos, 2004, p. 83). Como hemos observado, la posición mediadora de Orkopata se traduce en una estética cosmista dentro del poemario, una búsqueda de armonización cultural e imaginaria de las posiciones que, políticamente, eran antagónicas.

Por otro lado, a partir de la relación entre los epígrafes del poemario y la voluntad constructiva del conjunto, Américo Mudarra destaca una expresión del filósofo Kant citada y asumida por Peralta, «nuestra organización», como un indicio claro de la confianza enunciativa en las posibilidades simbólicas del discurso; en sus palabras, el poemario «forma, crea, diseña las cosas, en este caso el mundo andino, de tal manera que la actitud ‘creacionista’ está presente en la plasmación poética a partir de este epígrafe que resalta la capacidad humana para crear el mundo y dominarlo» (Mudarra, 2000, p. 7).

En consonancia, pero también de modo disonante con respecto de este proyecto reivindicador y creacionista, podemos observar dos dimensiones en paradójica articulación en el poema analizado. Por un lado, se presenta intensa y verosímilmente el afán integrador y cosmista de un solo universo que incorpore armónica, amablemente la naturaleza andina con la modernidad, pero también es visible el exceso de la sexualidad femenina y, con él, un cuestionamiento al cosmismo. Efectivamente, el universo cosmista construido con la metáfora que suspende toda subcategorización permite la creación integradora de lo andino tradicional y lo occidental moderno. Y esto se corresponde con el afán de Orkopata por mediar, ante las clases hegemónicas, respecto de las reivindicaciones indígenas, con su interés por incorporar el problema indígena en la idea de nación y también con la esperanza de que las fuerzas creacionistas de la poesía podrían causar esas modificaciones en el mundo. Sin embargo, la figura femenina localizada en el escenario andino y puesta en un recorrido hacia el encuentro sexual diluye esa posibilidad e inscribe en el poema una no-relación entre el proyecto cosmista y el enigmático deseo de una mujer.

Así, en una especie de sinceridad poética, el hablante lírico no puede dejar de cuestionar el proyecto cosmista. Por causa de la mujer y del enigma de su deseo, el proyecto inicia magullado por la evidencia de su imposibilidad. Como ahora resulta notorio, las marcas de nivel textual anteriormente descritas son la confirmación de este cuestionamiento. Por un lado, la metáfora y su afán de suspender toda clasificación es el indicio de la voluntad enunciativa solidaria con el cosmismo integrador del vanguardismo indigenista; por el otro, la captación localizadora y desgajada del cosmos con la que se inscribe el recorrido gozoso de una mujer rompe la totalidad anhelada e instala una no-relación enunciativo-enunciva con el deseo femenino que, a ojos del poeta, se presenta inquietante y enigmático.

Gamaliel Churata, figura indiscutible del grupo Orkopata, afirmó en 1966 (durante el ciclo de conferencias en la Universidad Nacional Federico Villarreal, Motivaciones del escritor) lo siguiente:

Y ¿cuáles son las raíces del hombre? Las raíces de la tierra. Somos de América o no somos indios o no somos americanos. Esto no quiere decir un enfrentamiento ceñudo o sañudo contra el europeísmo; no quiere decir que debemos rechazar las expresiones de la cultura de Occidente. No. Lo que tratamos de hacer entender es que podemos ser muy modernos, pero siendo muy antiguos (Morote Gamboa, 1988, p. 66).

Ese habría sido el afán del proyecto Orkopata, tal como lo recuerda Churata cuarenta años después: hacer convivir la modernidad capitalista y la tradición andina. Lamentablemente, como todos sabemos, y por una gran cantidad de ejemplos de destrucción ecológica, este cosmos natural no acogió a la tecnología industrial como querían estos vanguardistas iniciales, que miraban con esperanza y candor la llegada de los tiempos modernos (Lauer, 2003), sino que, antes bien, la naturaleza le sirvió de insumo y de medio para la expansión capitalista con el precio de su paulatina destrucción.

Lo interesante es que, en el primer poema del libro emblemático del «cosmismo andino», lo que encontramos es un exceso de sinceridad, como dijimos, y un vaticinio. Es un vaticinio porque aquellas solidaridades entre lo moderno y lo tradicional no se lograron instalar sino como formas de explotación del capitalismo monopólico. Incluso más: como es obvio para una persona cultivada en el presente, el medio ambiente está amenazado como nunca lo había estado, y a tal punto que peligra de una manera urgente la vida de nuestra especie si no cesa la contaminación, consecuencia inmediata de la industria moderna y capitalista.

Por ello, toda forma de vida actual, dentro del campo intelectual y político, que pretenda inscribir esta estrategia poética deberá atender al contraste entre la utopía y la demostración excesiva de su imposibilidad. Todo cosmismo actual, aunque encubierto, podría ser —y probablemente de modo inconsciente para quienes esto defienden— una herramienta intelectual para avalar la avanzada destructiva contra la naturaleza de ciertas empresas extractivas a las que muchas comunidades del Perú hoy se resisten.

12. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

La enunciación del cosmismo indigenista es una manifestación estética de la enunciación intelectual del grupo Orkopata que, con muchas vertientes y diversos énfasis, consiste básicamente en la postulación de una complementariedad entre el mundo tradicional andino y la modernidad occidental y capitalista. El propósito de esta postulación es la modernización del mundo tradicional y la incorporación, dentro de un proyecto nacional, del componente cultural andino olvidado en los anteriores proyectos políticos nacionales.

El poemario Ande de Alejandro Peralta pone en escena al cosmismo indigenista dentro de su significación textual a través del procedimiento de la metáfora vanguardista que pretende desintegrar las categorizaciones tradicionales de occidente e incorporar, dentro de un mismo escenario, elementos de la naturaleza y la cultura altiplánica, y otros del mundo occidental y moderno.

Estos procedimientos de significación textual se reproducen en el nivel de las prácticas que se inscriben en el poemario; específicamente, en las prácticas de la producción textual: la escritura poética y la xilografía. Por sus procedimientos formales, la escritura se aproxima a la plástica y los grabados se ajustan a la bidimensionalidad de la escritura.

Estas dos prácticas se alternan en el espacio del libro que, como objeto de inscripción, tiene la función de alojar y visibilizar un diálogo armónico entre dos semióticas distintas. Esto reproduce el proyecto mediador de Orkopata dentro de una poética cosmista que, entendida como estrategia, inscribe la alternancia y el ajuste entre dos prácticas diferentes.

Así, la poética del poemario, es decir, la instancia implícita aquí de definiciones esenciales y recomendaciones para la producción y la lectura de poemas, es una estrategia cosmista que se proyecta en el nivel textual, en la estructura de la metáfora vanguardista, que no solo permite convivir, sino que integra realidades distintas.

No obstante, este proyecto de armonización y de dialogismo es cuestionado desde el interior de la significación textual de Ande a través de la representación de la sexualidad femenina en el primer poema del libro, «La pastora florida». Por medio de procedimientos que no se condicen con la metáfora vanguardista, el personaje de Antuca es delimitado con parámetros espaciales que la separan de las continuidades y armonizaciones cosmistas.

Esto delata un sujeto enunciativo dividido entre dos posiciones diferenciadas: la de una confianza en el instrumento poético para referir e incluso crear un mundo de armonizaciones cosmistas y, por el otro, a través de una actitud de supuesta piedad por el destino de su personaje, la posición de alguien que no puede sino intentar delimitar de modo racional el exceso de la sexualidad femenina.

La subjetividad del poeta se constituye, así, a través de sus adscripciones grupales, cuyos lazos se constituyen en los ideales intelectuales y políticos de mediación, integración y de una modernización nacional que incluya el mundo andino. Pero esta identidad se ve problematizada por la división subjetiva que implica el reconocimiento de la sexualidad femenina como un exceso.

En consecuencia, el poemario fundamental de proyecto estratégico cosmista del grupo Orkopata contiene una contradicción que cuestiona dicho proyecto y que prefigura la imposibilidad de la relación armónica entre la tradición y la modernidad capitalista, lo cual se ha visibilizado en la realidad actual y vigente de la crisis ecológica que hoy vivimos.

A manera de recomendaciones, propongo una serie de tareas de investigación que se proyectan desde los puntos dejados para un futuro desarrollo en el trabajo presente:

Se tiene que investigar los procedimientos de enunciación específicos que se realizan en la configuración de la significación del poemario Ande y de otros poemarios del Alejandro Peralta.

Se tiene que establecer las correlaciones —las semejanzas y las diferencias— entre las operaciones de la enunciación propias de los poemarios y las que organizan los discursos programáticos del proyecto del grupo Orkopata.

Se debe establecer la existencia de diferencias o semejanzas entre los proyectos político-programáticos del grupo y aquellos que pertenecen a la práctica artística de ese movimiento. Para ello, se recomienda el uso de las herramientas de la semiótica de las prácticas que permite integraciones entre distintos niveles de pertinencia.

Se debe desarrollar la investigación de las relaciones y diferencias entre la identidad, como producto simbólico constituido a partir de las relaciones de los individuos con los ideales que orientan sus actividades en el inicio del siglo XX, y la subjetividad que, desde una perspectiva psicoanalítica, es el resultado de una escisión entre dos dimensiones inherentemente unidas pero contradictorias.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Badiou, A. (2003). *El ser y el acontecimiento*. Manantial.

Bürger, P. (2010). *Teoría de la vanguardia*. Las cuarenta.

Espesúa Salmón, D. (2007). Vanguardismo andino en el Boletín Titikaka. *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, (18), 219-45.

Fontanille, J. (2014). *Prácticas semióticas*. Universidad de Lima, Fondo Editorial.

- Foucault, M. (1981). *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo Veintiuno.
- García-Bedoya, M. C. (2002). [Reseña de *Indigenismo y nación. Los retos de la subalternidad aymara y quechua en el "Boletín Titikaka" (1926-1930)*, de Ulises Juan Zevallos Aguilar]. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 28(56), pp. 285-287.
- Lacan, J. (2007). *El seminario. Libro 10. La angustia*. Paidós.
- Lauer, M. (2003). *La musa mecánica. Máquinas y poesía en la vanguardia peruana*. IEP.
- López Lenci, Y. (2005). Las vanguardias peruanas: la reconstrucción de continuidades culturales. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 31(62), 143-161.
- Monasterios, P. E. (2015). *Vanguardia plebeya del Titikaka: Gamaliel Churata y otras beligerancias estéticas en los Andes*. Universidad del Altiplano.
- Mondoñedo, M., Vargas, C. M., y Calle, K. (2014). *Lo que no cesa de no escribirse: La interpretación de lo real y algunos ejemplos de su aplicación en la lírica peruana*. Dedo Crítico Editores.
- Morote, G. (1988). *Motivaciones del escritor: Arguedas, Alegría, Izquierdo Ríos, Churata*. Universidad Nacional Federico Villarreal.
- Mudarra Montoya, A. (2000). Para una lectura de Ande, de Alejandro Peralta. *Escritura y Pensamiento*, 11(6), 105-117.
- Mudarra Montoya, A. (2016). *El sujeto poético de Ande de Alejandro Peralta y la figura del poeta-intelectual del Grupo Orkopata* [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Cybertesis. <https://cybertesis.unm-sm.edu.pe/handle/20.500.12672/5316>
- Osorio, N. (1981). Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano. *Revista Iberoamericana*, 47(114|15), 227-254.
- Peralta, A. (presentación de Chueca, L. F.). (2006). *Ande [y] El Kollao*. Universidad Católica del Perú.
- Quijano, A. (2014). José Carlos Mariátegui: reencuentro y debate: prólogo a 7 ensayos de interpretación de la realidad peruana. En *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires, Clacso. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140506034649/eje2-1.pdf> (Obra original publicada en 1979)
- Rancière, J. (2009). *La palabra muda: Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Eterna Cadencia.
- Vich, C. (1998). Hacia un estudio del 'indigenismo vanguardista': la poesía de Alejandro Peralta y Carlos Oquendo de Amat. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 24(47), 187-205.
- Vich, C. (2000). Indigenismo de vanguardia: un estudio sobre el Boletín Titikaka. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- Wise, D. (1984). Vanguardismo a 3800 metros: El caso del Boletín Titikaka (Puno, 1926-1930). *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 10(20), pp. 89-100.
- Zevallos Aguilar, J. (2005). Vanguardismo literario y modernidades alternativas en el Sur peruano (1900-1930). *Boletín Hispánico Helvético*, 4, 79-91.

NOTAS

[1] Esta configuración es, por otro lado, lo que caracteriza la forma de inscripción del capitalismo en el Perú; según Anibal Quijano, «El capital monopólico se implanta en la economía»

[2] Las llaves indican que ha sido «puesta-en-uno», usando términos de la ontología de Alain