

Una utopía en el sur de Perú: lo andino en la obra poética de Gloria Mendoza y Boris Espezúa

Los poetas puneños contemporáneos Gloria Mendoza y Boris Espezúa describen en varios de sus poemas el espacio altiplánico como un lugar inmutable, estático, espiritual e inocente. Esta representación idealizada del mundo andino forma parte de una estrategia literaria que se apropia de las ideas sobre lo andino, ampliamente difundidas por algunos estudios etnográficos y autores indigenistas, con el fin de crear un proyecto utópico que establece un vínculo entre el presente andino y el pasado milenar de las culturas que habitaron y habitan el Altiplano. De este modo, los dos poetas buscan no solo reivindicar el valor de las sociedades andinas contemporáneas sino también garantizar su propia visibilidad cultural en Perú.

“Lo andino” es un concepto que se refiere a una construcción cultural cuya historia es atravesada por nociones geográficas, académicas, sociales e históricas relacionadas con el espacio territorial de los Andes. La ausencia de este concepto en el discurso de gran parte de los habitantes de los Andes, según el antropólogo peruano Rodrigo Montoya, demostraría que se trata de una creación externa que busca definir y consolidar una visión homogeneizante sobre personas, espacios y culturas que en principio no se consideran a sí mismas como parte de una totalidad (*Cultura* 60). De hecho, fueron investigadores en los Estados Unidos y Europa quienes empezaron a emplear el término cuando se popularizó en 1942 con la publicación del *Handbook of South American Indians* (Starn 18). A partir de este momento, características específicamente “andinas” como los patrones de reciprocidad, las estructuras de parentesco incaicas y la verticalidad o control de recursos a lo largo de pisos ecológicos, fueron consolidándose de manera paulatina en los estudios andinos, contribuyendo a edificar la idea de una unidad y orden andino pre-hispánico que habría perdurado en el tiempo (van Nierkerk 101).

Adicionalmente, otras ideas asociadas a lo andino que emergieron de estos estudios, tales como la personificación de las montañas y las visiones apocalípticas de la historia, perpetuaron la idea según la cual los habitantes de los Andes se encontrarían fuera del flujo de la historia en su concepción moderna occidental (Ross 353). Esta fascinación por el pasado

llevó a muchos a imaginar el presente de las sociedades andinas como una extensión de su pasado, lo que explica por qué los estudios andinos se enfocaron en las continuidades de la cultura andina, más que en los cambios que ésta ha experimentado a lo largo del tiempo a causa del impacto de la colonización española y del capitalismo.

Gloria Mendoza y Boris Espezúa, poetas puneños contemporáneos, se apropian de estereotipos que circundan la identidad de las sociedades andinas y que han sido promovidos en el pasado por algunos de los estudios etnográficos mencionados y el indigenismo de José María Arguedas y Gamaliel Churata. Una de las ideas preconcebidas que estos poetas incorporan con mayor insistencia en sus textos sostiene que las sociedades andinas viven fuera del transcurso histórico o temporal, recurso que les permite construir un espacio poético idealizado e inmutable. Sin embargo, se niegan simplemente a reproducir estereotipos sobre lo andino en sus escritos. Su estrategia textual consiste en apropiarse de estos lugares comunes para emplearlos en la construcción de un proyecto utópico. Por tanto, desde una posición de resistencia cultural y a partir de la incorporación de ideas preexistentes sobre lo andino, los poetas crean una plataforma para la emergencia de la nueva cultura andina que esperan se desarrolle en el futuro.

A alturas que oscilan entre los 3500 a 4000 metros sobre el nivel del mar, el Departamento de Puno conserva un carácter rural y campesino (Montoya, *Quiénes* 16) y ostenta una fuerte tradición cultural indígena quechua y aymara. Espezúa y Mendoza son herederos de esta tradición cultural y buscan representarla en su obra literaria a través de símbolos, rituales, mitologías y espacios geográficos del Altiplano, por ejemplo. No obstante, su escritura no está desprovista de elementos propios de la tradición literaria occidental como la experimentación con el lenguaje, la influencia de la vanguardia latinoamericana y la intertextualidad, que evidencia la influencia de lecturas de diversa índole.

Estos poetas también son herederos de la tradición literaria puneña, cuyos orígenes se remontan a la efervescencia cultural en el Perú de los años 30, cuando comienzan a aparecer una serie de revistas como el *Boletín Titikaka*, *Amauta*, *Wamán Puma* y *Huamanga* que son síntoma de un renovado interés en torno a lo andino y a lo que José Carlos Mariátegui llamara el “problema” indígena. El Grupo Orkopata de Puno, impulsado por Gamaliel Churata (Arturo Peralta), publicó entre los años 1926 y 1930 el *Boletín Titikaka*, que tuvo una gran influencia en los escritores de su tiempo así como en sus sucesores. Cynthia Vich incluso afirma que después de *Amauta*, el *Boletín Titikaka* se puede considerar como la revista indigenista peruana más importante de la época (14). Los integrantes de

Orkopata compartían un interés por el poder de gestión de las comunidades indígenas, por promover el aymara y el quechua como lenguas nacionales y por la reivindicación de los ideales culturales andinos.¹ Por otra parte, acusaban a las clases dominantes de Perú de forjar una cultura excluyente y antinacional, a la vez que proponían que la unidad del país se buscara mediante la recuperación del pasado y la creación de una nueva cultura nacional planteada a partir del mundo indígena.²

Algunos poetas puneños de generaciones posteriores son continuadores de la tradición literaria inaugurada por Churata, ya que encuentran en el sentimiento andino colectivo el componente fundamental de su cultura. En la década de los 60 surge el Grupo Carlos Oquendo de Amat, cuyos integrantes son Serapio Salinas, Percy Zaga, Gerardo García, José Luis de Ayala, Gloria Mendoza y Omar Aramayo (Mamani 129). Los poetas más destacados de este grupo, José Luis de Ayala, Gloria Mendoza y Omar Aramayo se diferencian de los otros integrantes por su interés en hablar desde la altipampa puneña con referencias constantes a la naturaleza y la cultura andina. Más tarde, durante la década del 80, emerge el grupo Titikaka agrupando diversos poetas y narradores entre los que figuran Alfredo Herrera, José Velarde, Jorge Flórez Aybar. A este grupo le sigue Boris Espezúa y otros poetas de los 80 (Padilla, *Antología* 38).

En el análisis a continuación examinaré cómo Mendoza y Espezúa reformulan en sus obras poéticas nuevas maneras de “ser andino” como estrategia de resistencia cultural, siguiendo el legado de Churata y José María Arguedas. Con este fin, se apropian de ciertas ideas de lo andino para crear un proyecto utópico. Primero exploraré cómo Mendoza se apropia de lugares comunes sobre lo andino en poemas que muestran el espacio andino como ahistórico, puro e inocente. Segundo, estudiaré el proyecto revolucionario utópico de Mendoza y Espezúa y el modo en que construyen en sus textos un espacio-tiempo imaginado sobre un pasado indígena incorrupto en base a una utopía de “lo posible”. Por último, me enfocaré en analizar el modo en que Espezúa representa los espacios andinos en sus poemas y cómo incorpora en ellos importantes símbolos culturales a partir de los que modela su proyecto utópico, como por ejemplo, el Pez de Oro y el concepto de *pachacuti*.

Gloria Mendoza (1948) es una reconocida poeta de Puno que reside actualmente en Arequipa. Ha publicado *Wilayar* (1971), *Los grillos tomaron tu cumbre* (1972), *Lugares que tus ojos ignoran* (1985), *El legendario lobo* (1997), *La danza de las balsas* (1998), *Dulce naranja dulce luna* (2001), *Mujer mapa de música* (2004) y *Q'antati deshojando margaritas* (2006). En su escritura está presente un sujeto lírico que añora su pasado, el espacio

rural y el entorno natural andino. Por esa razón, no es extraño que el primer poema de *La danza de las balsas* aluda al paisaje del lago Titicaca, donde la subjetividad poética retorna por medio de la memoria para revivir la plenitud de tiempos pasados, recuerdos que parecen estar muy ligados a la infancia y adolescencia de la autora. Así, en el poema “Navegando en el recuerdo” el hablante lírico descubre en su memoria un mundo de recuerdos asociados al lago Titicaca y el entorno andino, al que asocia íntimamente a su propia subjetividad: “modelaron / su piel de ande / dentro de mí” (31). Gradualmente los recuerdos del lago, los *Apus* (montañas sagradas), la lluvia, las balsas y el viento crean un universo paralelo en el que el sujeto se sume cada vez que visita este tiempo-espacio andino en la memoria (o en el sueño), como sucede en el poema “Sueño velado”:

...y aún sueño con mi origen
 balsera en el Titicaca
 Juliaca - Huancané - Moho
 Puerto Puquis - Chingani
 sepárenme un lecho de agua
 debo naufragar
 escapando del tiempo...
 añoro la tierra a la que no puedo volver. (37)

De este modo, en la poética de Mendoza hay un sujeto nostálgico que de modo continuo se asoma con curiosidad a diferentes paisajes andinos de su memoria y reconoce lugares como el lago, Puerto Puquis, Huancané y Juliaca, que asocia con el centro u origen existencial de su propia subjetividad poética.

En la elaboración del espacio altiplánico en su escritura, Mendoza se apropia de la mirada indigenista sobre lo andino - en este caso del indigenismo de un autor tan influyente como Arguedas - con el fin de crear un espacio utópico que contenga el potencial de una nueva cultura andina y donde sobrevivan elementos culturales fundamentales del pasado andino. El indigenismo intimista de Arguedas, según señala Estelle Tarica en *The Inner Life of Mestizo Nationalism*, supone una afiliación espiritual e interétnica entre las personas basada en un espacio que todos comparten (9). Tal intimismo, según esta autora, se refiere a una especie de comunión espiritual entre el individuo y los Andes, un tiempo-espacio que los intelectuales de la época buscaban relacionar simbólicamente con la nación misma (xiii-xiv). De manera análoga, el indigenismo íntimo destaca la interioridad indígena como el aspecto más humano del individuo,

característica que vendría a construirse en oposición a la modernización capitalista enajenante (16). Siguiendo la lógica del indigenismo íntimo, para Mendoza (y como veremos después, también para Espezúa), la definición del concepto de lo andino se aproximaría a la de un tiempo-espacio imaginado sobre lo indígena cuyos orígenes se encontrarían en un pasado incorrupto, y en el que las tradiciones ancestrales quechua y aymara se hallarían en su máximo esplendor.

En los poemas “Navegando en el recuerdo”, “Sueño velado” y “Floración del ayer”, el espacio andino es tanto un referente exterior (el espacio geográfico de los Andes), como interior del sujeto (centro cultural, espiritual y metafísico) que se evidencia en versos nostálgicos como, “y aún sueño con mi origen” y “para que no te alejes / del origen”. Los poemas de Mendoza aluden una y otra vez a un lugar de conexión o “centro” que muchas veces está asociado en un mismo texto a un “origen” espacial y a una parte del cuerpo humano como el corazón o las entrañas:

...hojarascas apuran al viento
y el *corazón* de los Andes
paloma herida
se instala en el hombre

hemos arribado a la piedra
al *origen*
al látigo que detuvo al tiempo
en lo alto de Poco Paka. (*Dulce 78*, énfasis agregado)

Asimismo, en muchos otros versos de Mendoza, tales como “el lago tendía / su corazón turquesa” (“Trenzando otro tiempo”, *Dulce 102*) y “papas asadas en la entraña de la tierra” (“Llama inagotable”, *Danza 45*), la tierra y el lago Titicaca no solo se humanizan y dotan de corporalidad, sino que además se relacionan con una noción de “origen” debido a la ubicación central que tienen en el cuerpo humano: el corazón y las entrañas. Por lo demás, la ubicación alternativa del espacio andino en el centro de un cuerpo como en el de un territorio en la poética de Mendoza podría encontrar su origen en la escritura indigenista que, según Tarica, situaba simbólicamente a lo indígena en el corazón, las entrañas o la lengua del cuerpo nacional (5).

El espacio andino en la obra de Mendoza, además de ser el “centro”, “origen” y “corazón” de la subjetividad del hablante lírico y un lugar central de conexión cultural y espiritual, tiene otros atributos como la pureza y la inocencia. En *Indigenism: Ethnic Politics in Brazil*, la antropóloga brasileña

Alcida Ramos señala ciertas características que han sido impuestas a los indígenas desde la llegada de los europeos a América, como si fuesen condiciones esenciales. La ausencia de malicia, la credulidad y la inocencia son algunas de las características estereotípicas con que históricamente se ha construido una semblanza infantilizada del indio. Esta forma de concebir a los niños como ingenuos, inocentes, confiados y simples fue usada estratégicamente por los invasores como justificación paternalista para subyugar a adultos de otras culturas y explotarlos argumentando protegerlos, puesto que, según ellos, no eran capaces de tomar decisiones racionales y morales (15). Incluso Fray Bartolomé de las Casas acudió a este discurso en su empresa justiciera al probar la humanidad de los indígenas, naturalizando la idea según la cual éstos eran los más inocentes de todos los seres, y contribuyendo así a la consolidación de una idea duradera que también influenciaría el indigenismo moderno (Tarica 17). Es posible encontrar indicios de la trascendencia de dicha idea de inocencia en las descripciones que Mendoza hace de la sociedad andina rural y su entorno natural. Por ejemplo, el poema “Intacto está el río Mukuraya”, incluido en *Q'antati deshojando margaritas*, nos habla de un lugar que se ha conservado igual a como era en sus inicios, un espacio de inocencia y frescura infantil:

A pesar del tiempo
y la muerte
todo está intacto
cóndor en los acechos
intacta está la niñez en los Andes

Río Mukuraya en la inocencia
de las muchachas
que se prenden frescas cantutas
en la trenzas
y corren alucinadas
por la humeante campiña de girasoles... (30)

Lo primero que llama la atención en estos versos es la frescura del espacio andino, que se conserva impoluto, alejado de las perversidades de la sociedad moderna. El espacio social del campo ha logrado sobrevivir durante siglos íntegro porque allí el tiempo de la modernidad no ha pasado. Entonces, la falta de densidad histórica es lo que permite que los habitantes andinos se conserven en el candor de una infancia imperturbable. Como ya señalé anteriormente, la percepción del espacio

andino como “fuera del tiempo” no es algo nuevo. Por ejemplo, la antropóloga norteamericana Mary Weismantel critica los estudios etnográficos sobre las sociedades de los Andes por reducir sus historias a una cultura estática y atemporal que tiene poco que ver con la experiencia real de las mismas (861).

De modo semejante, el Informe de Uchuraccay evidenció en los años 80 la idea ampliamente generalizada en el Perú urbano según la cual los habitantes de la región andina vivirían en lo que el crítico peruano Juan Carlos Ubilluz denominó el mito de la “nación cercada”, es decir, un espacio estancado en un tiempo arcaico mágico-religioso ajeno a las transformaciones de la sociedad moderna (25).³ Éste es, según dicho autor, “una pantalla antropológica” que oculta las contradicciones propias del actual proceso de modernización, o una máscara que permite cómodamente pensar al hombre andino como si viviera fuera del tiempo, en vez de reflexionar sobre las condiciones estructurales que condicionan su pobreza, y las políticas de Estado que marginan a las masas andinas, manteniéndolas segregadas del proyecto nacional peruano (30).

En el verso del poema anterior de Mendoza, “intacta está la niñez en los Andes” (30), sobrevive esa visión que tiende a ver los Andes como un lugar que se mantiene en la atemporalidad. Asimismo, en el poema “Júbilo aymara,” el poder del ritual ayuda a que la comunidad vuelva a su estado integral, descrito como un retorno a la niñez. En los versos, “el tiempo / ha detenido / el vuelo de los cuervos” (*Dulce* 105), se describe cómo se detiene el tiempo en una celebración colectiva y ritual mediante la cual los habitantes de los Andes vuelven a un estado de plenitud infantil en los dos últimos versos, “niños todos / oh maravillosa altiplanía” (105). Como resultado, el poema propone una visión del espacio andino como un lugar de inocencia infantil, carácter supuestamente heredado de los habitantes prehispánicos de los Andes y que habría perdurado a lo largo de los siglos. No obstante, creo que Mendoza retrata el espacio andino como un centro espiritual, un lugar atemporal e inocente, porque busca mostrar la potencialidad del mundo andino mediante la creación utópica de un mundo ideal, y no porque busque referir una realidad presente. De este modo, Mendoza comparte una forma de pensamiento utópico que, según el crítico peruano Miguel Ángel Huamán, también se encontraría presente en Arguedas, quien entendía la utopía no como lo que nunca va a ser, sino como lo que “todavía no es” (116).

Thomas More fue el primero en hablar del concepto de utopía en 1516. Hasta el siglo XVII este concepto se asociaba a una reinstalación del paraíso en la tierra y a la construcción de una sociedad ideal. Con el apogeo del racionalismo, la utopía se comenzó a presentar como el posible

mejoramiento de la sociedad mediante el progreso, la innovación y el desarrollo material (Burga 15). En una conversación entre Theodor Adorno y Ernst Bloch, este describe la transformación del “topos” de la utopía. Esta deja progresivamente de asociarse con el espacio y pasa a relacionarse con el tiempo, hasta que finalmente, en los siglos XVIII y XIX la utopía comienza a orientarse hacia el futuro (3). De modo semejante, la noción de utopía que desarrolla Bloch está ligada al futuro. Él ve el potencial del futuro como aquello que rompe y confronta la percepción de ciertas realidades como las únicas realidades (McManus 7). Asimismo, el sujeto utópico es para Bloch el “yo” que no es aún y que se mantiene abierto, extendiéndose al futuro: “we are already, as human, what we are not-yet ... we exist ‘ecstatically’ in the literal sense of standing out ahead of ourselves towards an open future” (Gunn 93, énfasis en el original). Por ende, para Bloch el ser humano está rodeado de posibilidad, no sólo de presencia.

Propongo aquí que Mendoza y Espezúa intuyen el potencial creativo y revolucionario que pueden tener las obras utópicas, no solo porque la utopía es una de las estructuras más estables de representaciones colectivas en Perú (Burga 19), sino también porque el pensamiento utópico de los poetas se asemeja al de otros grupos de intelectuales en países latinoamericanos que también se encuentran en procesos de auto-cuestionamiento y reflexión identitaria.⁴ Es decir, que la propuesta utópica mediante la que Mendoza y Espezúa reivindican ciertos aspectos de lo andino es similar, por ejemplo, a propuestas identitarias que emergen del proyecto autoetnográfico de los intelectuales indígenas nasa en Colombia. En su estudio *Utopías Interculturales*, Joanne Rappaport indica que para los nasa, el entendimiento de la cultura es una proyección hacia el futuro. Un “deber ser” que proyecta potencialidades culturales, más que “realidades culturales” presentes. Esta mentalidad utópica altera la percepción de las nociones esencializadas de cultura.⁵ De esta manera, dicha empresa revela la existencia de un proyecto utópico de un “adentro” cultural auténtico al que los intelectuales nasa se esfuerzan por pertenecer. Ellos intentan superar la brecha que los separa como intelectuales de la identidad *nasnasa* (muy nasa), es decir, de aquella que se alcanza al habitar el “adentro” cultural (57). El “adentro” cultural equivalente para los poetas puneños en cuestión son las comunidades rurales campesinas en Perú (para Mendoza) o en las islas del Titicaca (para Espezúa) donde se vive de manera más tradicional, fuera de contacto con la urbe.

Por otra parte, Susan McManus analiza el movimiento zapatista a la luz del pensamiento utópico de Bloch y señala que es un ejemplo contemporáneo de una epistemología de lo posible, pues impide la fijación de relaciones de poder (3) evitando la acumulación de poder en una esfera

social. El discurso del Subcomandante Marcos, según McManus, articula la revolución de manera que queda abierta a la transformación y a la indefinición, lo que contrasta con formas de pensamiento legislativas típicamente cerradas, acabadas y contenidas en sí mismas. Ella explica esta visión de la utopía como disrupción temporal y epistemológica así:

Alterity, critique, prefiguration and transformation are vital components to thinking utopia via a creative epistemology of the possible that is constitutively fictive in its refusal of reified modes of thought and action. Concrete utopia and comprehending hope is the process of iconoclastic rebellion, epistemological as well as political, of struggle, within which possible futures are fabricated. The institutional moment is the closure of politics; the utopian grasping of the future, the opening. (18)

De forma paralela, las obras de Espezúa y Mendoza también abren espacios que permiten pensar en el ideal andino como las bases para un futuro posible. Dejando atrás las premisas fijas y estáticas del excluyente Estado peruano, permiten pensar en nuevas opciones de empoderamiento cultural y de resignificación identitaria que les serán útiles para crear ese futuro. Como resultado, en los poemas de estos autores puneños encontramos todos estos componentes vitales de la utopía de “lo posible” mencionados por McManus. En estos existe la alteridad, los sujetos poéticos se sitúan en una posición alternativa a la cultura dominante; hay crítica, al señalar la opresión y silenciamiento cultural; hay también prefiguración, al imaginarse un futuro en el que se manifiesta la riqueza cultural del mundo andino, y finalmente existe transformación, porque mediante la articulación de dichos componentes buscan cambiar la sociedad en la que habitan.

De forma específica, en la obra de Mendoza el pensamiento utópico se manifiesta en la representación de la relación armónica entre el hombre y su entorno, la permanencia de los rituales, la inocencia de los habitantes altiplánicos y la perfección del paisaje natural. Todos estos elementos dan cuenta del deseo de la autora de afianzar el vínculo de las sociedades andinas con el pasado milenario de las culturas del Altiplano y hacer perdurar valores y tradiciones del mundo andino. Además, el hecho de que la autora remarque en sus poemas que este mundo habita en sus recuerdos en versos tales como, “Huancané es el recuerdo” (“Floración del ayer” 104) y “añoro la tierra a la que no puedo volver” (“Sueño velado”, *Danza* 37), realza su carácter utópico. Si este mundo utópico sólo existe en su memoria entonces no existe en la realidad palpable, pero “podría” existir y “debería” existir ya que en él se potencia toda la riqueza cultural,

intelectual y espiritual de las comunidades andinas, anteriormente opacada por la cultura dominante en Perú. Entonces, por medio de un acto de voluntad el “yo” poético hace perdurar la cultura viva en su memoria como afirma en el verso, “plaza mayor / juro eternizarte / intensa” (“Con los ojos abiertos”, *Dulce 106*), a veces incluso resistiéndose a cambiar en forma mínima el mundo interior, como se observa en el poema “Incansable.” Cualquier modificación del recuerdo haría que los mismos constituyentes del espacio entraran “en huelga,” trastocando el orden:

... mi dulce
 y múltiple infancia
 no podría llegar
 a cambiarla
 qolilita
 al intento
 se levantarían
 en huelga los grillos
 en los ventanales
 de las abras
 que cobijan el sueño de poetas
 amo el origen de esa geograffa
 de inocencia
 altivo aymara *wala wala*. (*Q'antati 33*)

A pesar de la resistencia al cambio que se observa en poemas como éste, donde el sujeto desea que todo se mantenga igual en su recuerdo del espacio intocado e inamovible de su infancia, en algunos momentos fugaces en la obra de Mendoza se vislumbra el peso de una historia atravesada por la violencia que vivió Perú en la guerra interna (1980-1995). Por ejemplo, en el poema “Muchos años después de Accomarca”, irrumpe la violencia en la sierra, antes tranquila y en perfecta armonía. El mundo bucólico descrito en los primeros versos está lleno de la belleza natural del rumor del río, los pequeños puentes y los cultivos de papa: “entre secretos caminos / puentecillos de piedra / papales a flor de vida” (*Q'antati 53*). Todo está vivo y palpitante, ni los más sabios *apus* ni la sagrada hoja de coca vaticinan una desgracia: “...perplejas las montañas/Contemplan/... ni los acertijos de la coca /avizoran /la hecatombe...” (53). Sin previo aviso, la violencia interrumpe la armonía y los campesinos mueren en una masacre cruel. El énfasis en que ni los *apus* ni la coca pudieron anticipar la desgracia, parece indicar una falla en la imagen idealizada del mundo andino. De modo semejante, en el poema

“Por los baños de Uyurmiri”, el hablante lírico recuerda los hijos de otros campesinos que desaparecieron en ese lugar: “cuantos jóvenes / habrán desaparecido / en estos páramos” (*Dulce* 45). Estos hechos violentos logran penetrar el sueño utópico en algunas oportunidades, causando una escisión del sujeto poético y una ruptura con los poemas anteriores. No obstante, son realmente muy pocas las instancias en que se desestabiliza este mundo apacible ya que, a mi parecer, la intención de la autora de *Dulce naranja dulce luna* es crear un mundo poético estable - a partir de los recuerdos de su infancia y adolescencia - que concentre todo el potencial de la utopía.

Si el espacio creado por Mendoza presenta estereotipos que derivan de las ideas propagadas por el indigenismo, algunos estudios etnográficos y preconcepciones difundidas y aceptadas por la sociedad hegemónica sobre “los indígenas” y “lo andino”, la obra de Espezúa también presenta un espacio que reproduce en algunas instancias estas ideas al recrear un espacio atemporal que se mantiene idéntico desde tiempos ancestrales, un refugio utópico a orillas del lago Titicaca. La rememoración poética de este espacio mitificado permite asegurar una continuidad entre el pasado y el presente de la cultura altiplánica y afirmar el valor del pasado andino en el presente, proyectándolo a su vez hacia el futuro.

Boris Espezúa Salmón (1960) es poeta y docente universitario de Filosofía del Derecho y de Derecho Constitucional en la Universidad Nacional del Altiplano. Ha articulado una poética muy particular que incorpora elementos de la filosofía y mitología andinas. Su obra está compuesta por los poemarios *A través del ojo de un hueso* (1988), *Tránsito de Amautas y otros poemas* (1990), *Alba del pez herido* (1998) y *Tiempo de cernícalo* (2002), una compilación de los tres poemarios anteriores. Además fue ganador del Premio Copé Internacional 2009, con el libro *Gamaliel y el Oráculo del Agua* (2011). Aparte de su obra poética, ha publicado dos libros sobre derecho peruano contemporáneo: *Ética de la justicia: Igualdad y no discriminación ante La Ley* (2003) y *La protección de la dignidad humana* (2008).

En el espacio altiplánico de los siguientes poemas de Espezúa no transcurre el tiempo, lo que permite a la subjetividad poética representar estos lugares como estáticos e inmutables. Es decir, podemos pensar en un sujeto que idealiza ciertos espacios tradicionales andinos a partir de la ausencia de historia. Por consiguiente, la acción descrita en el poema “Taquile”, incluido en *Alba del pez herido*, se sitúa en una isla del lago Titicaca, representada como un lugar que permite entrar a un tiempo anterior al resto del mundo. En esta oportunidad, el sujeto del poema participa de un rito de danzas nocturnas con un grupo de *sikuris* por medio

del cual accede a un tiempo ritual en el que experimenta la sensación de plenitud, lo que se percibe en la descripción de la vitalidad renovada de sus rasgos físicos en el baile (“las chispas”, “rubor”).⁶ En los versos a continuación se observa cómo vivir el tiempo ritual le permite al sujeto comprobar la falta de historicidad de la isla que, de acuerdo con él, se encuentra “en los pañales de la historia”:

Sube a verme ahora bailando a medianoche en esta
isla de rocas huesudas
saltando sin tiempo al compás de claros de luna y
aguas sagradas.
Mira, cómo se detiene en absurdo la realidad mercantil
que traes en tus manos y mira cómo no se detiene
la danza bronca que se desprende de tus pies,
no con tus ojos, sino con la chispa que desciende y
asciende de las escalinatas, mira cómo se
desatan de rubor las castañas de tu ser...

Sube a descifrar el imaginario taquile, sus mitos,
su espumosa simbología,
tejida silencio a silencio por hombres y mujeres
que no se perdieron en los agujeros del país
y aún olean en los pañales de la historia,
tras el Jilacata
los Sikuris hacen su ritual nocturno al lago
rompe en sus Sikus la multiplicación convulsa de
ciudades de cristales,
y repalpan en el viento
un suelo cicatrizado de aires metálicos
y milenarios. (66)

Resguardado por el rito, el sujeto puede acceder a ese tiempo distinto a la “realidad mercantil” del presente peruano neoliberal, acto que le permite “descifrar” el “imaginario taquile”, su “espumosa simbología” y su mitología, que aún se resisten al olvido y la negación cultural del país (“los agujeros del país”). Los *sikuris* y sus ritos nocturnos son testimonio vivo de la existencia de esta comunidad andina, que mantiene su propio orden social (simbolizado por el *Jilacata* en el poema) y sus propios ritos. De este modo, escribir sobre el ritual le permite al sujeto revivir la reconexión con su comunidad y remarcar la idea de continuidad cultural entre el pasado

prehispánico y el presente, al seguir practicando los mismos rituales “milenarios” de antaño.

En “Amantaní”, poema en prosa que también aparece en *Alba del pez herido* y que lleva el nombre de otra isla próxima a Taquile, ocurre algo semejante a lo descrito en el poema anterior:

Abro una puntiaguda pupila al orillar con los saludos y las sonrisas de mantos contrafuertes que nos reciben y se abre una isla mística donde habla el viento. El aire descompone su brisa, la tierra nos acude con su caligrafía de paisaje limpio. Ahíto de un tiempo suspendido se divide en minutos: Amantaní ... La luz atemporal se filtra en peces y ensueños ... Amantaní trópico ágrafo. Arco de granito. Equilibrio ecológico. Espiral de creación. Amantaní descondena la memoria... (113)

La isla representa lo más remoto y atemporal de la cultura andina al ser representado como un espacio fuera del tiempo (“tiempo suspendido”, “luz atemporal”, “trópico ágrafo”). Amantaní es un refugio utópico donde se conserva intacta la memoria de la sociedad altiplánica de antigua (“Amantaní descondena la memoria”). Así, los secretos guardados por el lago Titicaca y el mundo altiplánico convergen en esta isla suspendida en el tiempo, en donde se mantiene una relación armónica con la naturaleza (“Equilibrio ecológico”) y un carácter espiritual (“isla mística”). De modo semejante, el poema “Altiplano”, publicado en la antología *Tiempo de cernícalo*, describe en forma minuciosa el espacio altiplánico. No obstante, lo que llama más la atención en este poema es el carácter estático y atemporal del mismo al encontrarse “suspendido en siglos” que, a la vez son “segundos” como indican los versos, “Cruzando el Altiplano los siglos son segundos y los / minutos años...” (112). Como mencioné anteriormente, retratar este espacio como fuera del tiempo tiene una función utópica porque poetizar los elementos del pasado andino que valora le permite al autor, por un lado, rescatarlos del olvido mientras que, por otro, le ayuda a proyectar lo que espera que sea este lugar en el futuro.

Sin embargo, la representación de estos espacios andinos como atemporales no es la única forma con la que Espezúa crea la utopía en el texto. El autor también toma símbolos culturales del resurgir andino y los incorpora en sus poemas con el fin de conjurar la transformación social que anhela, e incitar la llegada de un mundo alternativo. Por consiguiente, en el poema “Tiempo de Awquis,” aparecido en *A través del ojo de un hueso*, los animales mitológicos aymara - el Pez de Oro y el Khorí-Puma - son símbolos de la fuerza y renovación cultural que terminarán con la tremenda opresión de la cultura andina en ese momento histórico (“la edad clavada”):

¿Adónde van los muertos?
 sólo tú sabes Pez de Oro, de la ceguera del ojo cruel
 del átomo dormido
 del granito hombre que se entierra
 Gamaliel, Gamaliel, Khori-Puma de las púas del junco,
 de la ira de los jakes
 ¡álzanos! contra la edad clavada en el pecho. (17)

Ambos animales son figuras de mucha importancia en *El pez de oro* (1957), obra de Gamaliel Churata que algunos coinciden en llamar “la Biblia andina” por ser un texto que inspiró (y que aún inspira) a incontables autores andinos. Uno de los mitos altiplánicos en los que se basa la obra de Churata tiene que ver con el surgimiento de un Pez de Oro que nace como fruto de la relación entre un puma y una sirena, símbolo de una inminente renovación de mundo.⁷ En el mito, Khori-Puma se come a la sirena (Khesti-Imilla) y a su hijo, para luego ahogarse en las aguas del lago. Entonces, el arrepentido padre puma forma una laguna de lágrimas en la que su hijo, Khori-Challwa o Pez de Oro, revive con el agua, recordándole a Khori-Puma: “Cuitado, Khori-Puma (conminábale el Príncipe Suchi): si dejas de llover, y no formas mi laguna; entonces sí me ahogaré” (84). Finalmente, El Pez se queda en el fondo de las aguas del Titicaca y aunque tentado por la Aurora a salir de ahí, se resiste. En una entrevista que sostuve con Espezúa, él explicó la excepcional importancia del símbolo del Pez de Oro en su obra y la de Churata. Hizo énfasis en que este símbolo se remite a un pez real llamado “Suchi” que habita el lago Titicaca, y que adquirió dimensiones simbólicas en la mitología andina, en la obra de Churata y en la de él mismo:

El pez tiene todo un componente animista, curativo, esperanzador, ritualista, sagrado. Entonces, algo de eso ha querido rescatar el propio Gamaliel y yo también continúo con ello. Entonces, refuerzo el mito del pez de oro ... que está al fondo del lago. ¿Por qué hice esto? Porque Gamaliel Churata, cuando escribe *El pez de oro*, recrea el devenir de un pueblo, de un mañana totalmente renovado que surgirá de dentro. Esto simboliza el pez que está durmiendo ... y muchas personas que estamos enclavados en el Altiplano creemos en los mitos porque de algún modo a través de ello le damos un sentido y valoración a muchas de nuestras cosas. Esas cosas están vinculadas con los mitos ancestrales del Altiplano que nos vienen como herencia de las culturas precolombinas. Por ejemplo, el mito del Pez de Oro y el mito del *pachacuti* todavía se viven acá y resumen los cambios cíclicos que tienen que haber. En éstos se afirma que nosotros vamos a tener a futuro un mundo

renovado y esperanzador. Eso está internalizado en la fe y en las formas de vida del Altiplano. (Espezúa, "Entrevista")

Esta explicación sobre el sentido revolucionario del Pez concuerda perfectamente con la luminosidad con la que está asociada en los textos de Espezúa. Por ejemplo, en el poema "Alba del Pez" de *Tiempo de Cernícalo*, el Pez de Oro conjura una "nueva luz" y extingue "las sombras" que rodean la cultura andina:

Es la herida cósmica del Pez de Oro
desbrozo de fuego y totoras perpetuas
la que habla desde el lago
para conjurar con el tiempo una nueva luz
y extinguir todas las sombras. (73)

Como señala Espezúa, el mito del Pez de Oro y el concepto del *pachacuti* dan cuenta de la visión cíclica del tiempo que persiste en el Altiplano. El pueblo andino se encuentra simbolizado por el Pez, que aunque luminoso, se encuentra sumido en la oscuridad y el silencio de la opresión, hasta que llegue el momento de renacer y manifestar su luz nuevamente al mundo. Entonces, dicho mito representa el potencial futuro de los pueblos andinos que esperan pacientemente para salir a la luz cuando sea tiempo del nuevo *pachacuti*. Según Alberto Flores Galindo, la noción del *pachacuti* en la mentalidad andina prehispánica "es una fuerza telúrica, especie de cataclismo, nuevo tiempo y castigo a la vez" (33). Para muchos la conquista fue un *pachacuti*, una inversión cataclísmica de la realidad donde lo que antes era bueno y superior - el mundo prehispánico - quedaría supeditado a un plano inferior, a lo oscuro y al desorden del mundo colonial. Según este autor, la imagen invertida de la realidad colonial fue el resultado de largos procesos históricos de enfrentamiento entre el pensamiento occidental y el andino (67). En el poema de Espezúa, el mito del Pez tendría un sentido similar: la salida del Pez del fondo oscuro del lago reestablece el orden perdido y le devuelve toda la luminosidad del día al mundo andino. Así, el Pez simboliza la vuelta del equilibrio al mundo por medio de hechos cataclísmicos o una revolución renovadora.

Este despertar del mundo andino no sólo se conjura en la obra de Espezúa a través de la figura del Pez, sino también por medio de la exhortación al espíritu del mismo Churata para librar del silencio y la oscuridad en la que se encuentra sumida la *jake* o gente aymara. Churata, junto a Arguedas y Luis Eduardo Valcárcel, son los *awquis*, ancianos respetables o patriarcas (Layme 40), a los que hace referencia el título del

poema “Tiempo de awquis”. Aquí, los *awquis* son los intelectuales indigenistas más renombrados en Perú que luchan por el reconocimiento del valor de la cultura andina quechua y aymara. En la siguiente estrofa, el hablante lírico del poema elige a estos escritores, por sobre otros que identifica con Lima y la cultura de la costa, tales como Alfredo Bryce Echeñique y Mario Vargas Llosa:

Puedo dejar a Bryce y Vargas Llosa, pero no
 a José María Arguedas, hermano
 de diamantes y pedernales y del viento del que
 salió de niño
 subiendo por donde la luz alumbra ancho y primero
 para ser por siempre su ranura de sol
 corriendo en letras dolidas de inmenso ande
 por las pajas más altas escuchando charangos,
 zampoñas y quenás
 estrujando corazones
 junto al mismo viento de Valcárcel y Churata
 que nos traga
 este entorno que nos envuelve
 a quedar solo Paisaje límpido
 para gritar
 ¡somos todavía sustancia viva!
 y el gran Wamani venga a saltar sobre rocas
 y pampas. (*A través* 17)

En otras palabras, la escritura de estos autores, profundamente ligada al mundo andino (“letra dolida de inmenso ande”), traerá la vitalidad e iluminará simbólicamente las tinieblas en que se encuentra sumido el pueblo andino subyugado (“la luz alumbra”, “ranura del sol”).

De este modo, la propuesta utópica de Espezúa va más allá que la de Mendoza. Mendoza crea un espacio altiplánico ideal y una sociedad andina plena, heredera cultural de un pasado milenario. Espezúa construye un mundo semejante en algunos de sus poemas, pero también abre la posibilidad de la transformación concreta del mundo andino al propiciar un nuevo *pachacuti* recurriendo en su escritura a poderosos símbolos culturales que lo anuncian como el Pez de Oro y a figuras intelectuales como Arguedas, Churata y Varcárcel. Además, fomenta el renacer cultural con fuerza en versos que denuncian la opresión histórica de las sociedades andinas y proclaman que no están muertas, sino tan solo aguardando silenciosamente la hora en la que les será restituido su antiguo valor, como

por ejemplo en, “¡álzanos! contra la edad clavada en el pecho / ... ¡somos todavía sustancia viva!” (“Tiempo de awquis”, *A través* 17).

En conclusión, tanto en la obra de Espezúa como en la de Mendoza existe una subjetividad poética que idealiza el espacio altiplánico a partir de la ausencia de historia de lugar, donde, gracias a esa misma atemporalidad, se conserva viva la riqueza cultural del pueblo altiplánico, sus mitologías, ritos y tradiciones ancestrales. Resumiendo, algunos rasgos sobre lo andino mencionados en este estudio, y que derivan de ciertos estudios etnográficos y del indigenismo, son la concepción del espacio andino como estático y fuera del tiempo (Weismantel 861; Ross 353; Starn 2; Ubilluz 25), el espacio andino como un centro de conexión espiritual y metafísico donde se encuentra el corazón o el origen (Tarica 5), y el indígena como impoluto, inocente e infantilizado (Ramos 15).

Por tanto, si bien en los poemas estudiados el espacio andino se representa como un lugar inmutable en el espacio, estático en el tiempo, espiritual y carente de toda malicia, las referencias y descripciones estereotípicas de lo andino en los textos forman parte de una estrategia poética mayor que crea la utopía para poder reivindicar el valor de las sociedades altiplánicas en el presente y garantizar su visibilidad en un país que las ignora y oprime. Asimismo, sus obras estratégicamente intentan afirmar el vínculo con el pasado milenario andino con el fin de asegurar la continuidad de las sociedades andinas y proclamar la fuerza que éstas tendrán en un futuro próximo.

Wake Forest University

NOTAS

- 1 Algunos de sus integrantes fueron Alejandro Peralta, Luis de Rodrigo y Emilio Armaza, todos educados por el maestro José Antonio Encinas, en la Escuela Elemental 881, y luego en el colegio nacional San Carlos. José Uriel García, uno de sus colaboradores, retoma las figuras de Pachakutec, el Inca Garcilaso y Tupac Amaru para elaborar su proyecto del “nuevo indio”, y otro de sus miembros, Julián Palacios, propone una pedagogía nacional con base en las enseñanzas de Mama Ocllo y Manco Cápac (Zevallos-Aguilar 60).
- 2 Sin embargo, Ulises Juan Zevallos-Aguilar señala cómo el Grupo Orkopata reclamó una posición regional, de clase y raza privilegiada, al elaborar discursivamente estos temas e instituirse como colectivo de intelectuales. Este autor concluye que el indigenismo del Grupo Orkopata se convierte en un obstáculo para el desarrollo de formas autónomas de resistencia indígena de

la época al reciclar “posiciones racistas de origen colonial” y “representar a los indígenas sin darles voz” (134). A pesar de este problema, el legado de Churata y su influencia posterior en la tradición poética de Puno es decisiva. Como uno de los primeros intelectuales en plantear la vuelta a los orígenes ancestrales andinos, Churata propone en el *Pez de Oro* la transformación de conceptos sociales y políticos que dejan de lado la memoria de los pueblos andinos, llaman a una metamorfosis de la lengua y se oponen a la opresión que ha hecho que el español predomine frente a las lenguas indígenas de América (368). Gracias a Churata - lo dice Feliciano Padilla, crítico y narrador puneño, refiriéndose a la identidad en el Altiplano - “sentimos que estamos forjando o consolidando nuestra identidad cultural” (*Contra III*).

- 3 El comité investigador que redactó el Informe fue precedido por Mario Vargas Llosa, e investigó el asesinato en 1983 de ocho periodistas y un guía en Uchuraccay, provincia de Huanta, Ayacucho. El comité llegó a la conclusión de que fueron los comuneros quienes dieron muerte a los periodistas al confundirlos con integrantes de la guerrilla de Sendero Luminoso. Las descripciones que da el Informe sobre la forma de vida “atrasada” de los pobladores de Uchuraccay confirmarían la idea de que éstos vivían en un tiempo distinto al de la sociedad moderna.
- 4 Manuel Burga señala que la “utopía andina” constituye una de las estructuras estables de representaciones colectivas en Perú, de la que cada grupo social hace su propia interpretación: “Los campesinos indígenas la han convertido en *inkarrí*, los nobles rebeldes en el regreso del Tahuantinsuyo, los políticos modernos en la prédica de una identidad cada vez más indígena del Perú” (19). En las obras poéticas estudiadas se manifiesta esta estructura recurrente de forma distinta a la “utopía andina”. Según lo conciben Burga y Flores Galindo, la “utopía andina” conlleva una transformación radical del orden social, una ruptura que no está exenta de violencia, donde el indígena rechaza categóricamente al mestizo y al blanco en tanto que representan el poder dominante y opresivo. La “utopía andina”, entonces, ofrece al pueblo la posibilidad de cuestionar la historia y de obtener agencia política. Por contraste, las poéticas de Espezúa y Mendoza se encuentran exentas de este sentido político ya que se enfocan principalmente en la recreación idílica de lugares pasados y no en realizar una ruptura con la sociedad dominante presente. De este modo, en sus obras los poetas construyen una realidad alternativa que está fuera del tiempo y de la historia, es decir, una utopía desprovista de la radicalidad de la “utopía andina”.
- 5 Rappaport advierte que hay que tener cuidado de no calificar a estos intelectuales indígenas como esencialistas cuando describen la cultura nasa como algo monolítico y permanente, ya que si bien existen aproximaciones esencialistas, éstas obedecen con frecuencia a estrategias identitarias que

- responden a los requerimientos del Estado, “que exige a los grupos indígenas que se definan de acuerdo a una esencia cultural en sus planes de desarrollo, en sus currículos bilingües y en la codificación de la ley consuetudinaria” (57).
- 6 Los sikuris son músicos y danzantes que soplan *sikus* o zampoñas, flautas de cañas amarradas de desigual longitud.
 - 7 Marco Thomas Bosshard señala que una serie de iconografías precolombinas de relaciones entre mamíferos de presa y anfibios siempre parecen indicar en la mitología andina el fin de un mundo viejo y el comienzo de una nueva era, o lo que se conoce como *pachacuti* (522).

OBRAS CITADAS

- BLOCH, ERNST Y THEODOR ADORNO. “‘Something’s Missing’: A Discussion between Ernst Bloch and Theodor W. Adorno on the Contradictions of Utopian Longing (1964).” *The Utopian Function of Art and Literature: Selected Essays*. Cambridge: The MITP, 1988. 1-18.
- BOSSHARD, MARCO THOMAS. “Mito y mónada: la cosmovisión andina como base de la estética vanguardista de Gamaliel Churata”. *Revista Iberoamericana* 73 (2007): 515-539.
- BURGA, MANUEL. *Nacimiento de una utopía. Muerte y resurrección de los Incas*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario, 1988.
- CHURATA, GAMALIEL. *El pez de oro*. 1957. La Paz: Editorial Canata, 2008.
- ESPEZÚA SALMÓN, BORIS. *A través del ojo de un hueso*. Lima: Lluvia, 1988.
- . *Alba del pez herido*. La paz: Artes gráficas Sagitario, 1998.
- . *Tiempo de cernícalo*. Lima: Arteidea, 2002.
- . “Entrevista a Boris Espezúa Salmón”. Por Andrea Echeverría. *El hablador: Revista virtual de literatura* 18 (2011): n.p.
- FLORES GALINDO, ALBERTO. *Buscando un inca: identidad y utopía en los Andes*. Lima, Perú: Editorial Horizonte, 1994.
- GUNN, RICHARD. “Ernst Bloch *The Principal of Hope*”. *New Edinburgh Review* 76 (1987): 90-8.
- HUAMÁN, MIGUEL ÁNGEL. *Poesía y utopía andina*. Lima: Desco, 1993.
- LAYME, FÉLIX. *Diccionario bilingüe aymara castellano*. La Paz: Nuevo Siglo - Consejo Educativo Aymara, 2004.
- MCMANUS, SUSAN. “Fabricating the Future: Becoming Bloch’s Utopians.” *Utopian Studies* 14.2 (2003): 1-22.
- MAMANI MACEDO, MAURO. *Poéticas andinas: Puno*. Lima: Pájaro de fuego, 2009.
- MENDOZA, GLORIA. *La danza de las balsas*. Lima: Editorial Horizonte, 1998.
- . *Dulce naranja dulce lima*. Lima: Arteidea, 2001.
- . *Q’antati deshojando margaritas*. Lima: Arteidea, 2006.
- MONTOYA, RODRIGO. *La cultura quechua hoy*. Lima: Mosca Azul, 1987.

- MONTOYA, RODRIGO Y LUIS ENRIQUE LÓPEZ. *¿Quiénes somos? El tema de la identidad en el Altiplano*. Lima: Mosca Azul, 1988.
- PADILLA, FELICIANO, ED. *Antología comentada de literatura puñena*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- . *Contra encantamientos y malos augurios*. Puno: Universidad Nacional del Altiplano de Puno, 2009.
- RAMOS, ALCIDA RITA. *Indigenism: Ethnic Politics in Brazil*. Madison: U of Wisconsin P, 1998.
- RAPPAPORT, JOANNE. *Intercultural Utopias: Public Intellectuals, Cultural Experimentation, and Ethnic Pluralism in Colombia*. Durham: Duke UP, 2005.
- ROSS, JAMIESON. "Colonialism, Social Archaeology and lo Andino: Historical Archaeology in the Andes." *World Archaeology* 37. 3 (2005): 352-372.
- STARN, ORIN. "Rethinking the Politics of Anthropology: The Case of the Andes." *Current Anthropology* 35. 1 (1994): 13-38.
- TARICA, ESTELLE. *The Inner Life of Mestizo Nationalism*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2008.
- UBILLUZ, JUAN CARLOS. "El fantasma de la nación cercada". *Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política*. Comp. Juan Carlos Ubilluz, Alexandra Hibbet y Víctor Vich. Lima: IEP Instituto de Estudios Peruanos, 2009.
- VAN NIERKERK, NICO. "Social Scientist as Social Activist: a Short History of the Recent Evolution of lo Andino in Peru and Bolivia." *Imaging the Andes: Shifting Margins of a Marginal World*. Amsterdam: Aksant, 2003.
- VICH, CYNTHIA. *Indigenismo de vanguardia en el Perú: un estudio sobre el Boletín Titikaka*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2000.
- WEISMANTEL, MARY. "Maize Beer and Andean Social Transformations: Drunken Indians, Bread Babies, and Chosen Women." *Cultural Representations of Food*. Núm. monográfico de *MLN* 106. 4 (1991): 861-879.
- ZEVALLS-AGUILAR, ULISES JUAN. *Indigenismo y nación. Los restos a la representación de la subalternidad aymara y quechua en el Boletín Titikaka (1926-1930)*. Lima: IFEA, 2002.