

Rubina, Celia y Lilian Kanashiro. *El Perú a través de sus discursos. Oralidad, textos e imágenes desde una perspectiva semiótica*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015. 298 pp.

No obstante que las investigaciones semióticas en el Perú son las más antiguas de Latinoamérica, pues se iniciaron hace ya unos cuarenta y seis años, en los medios universitarios y académicos peruanos se está lejos de tener una idea mínima sobre el objeto de conocimiento que ocupa esta disciplina social hoy en pleno auge. Como la importante e inspiradora obra de C. Rubina y L. Kanashiro se ubica decididamente dentro de esos marcos disciplinarios, comenzaremos por precisar que la tarea de la semiótica¹ propiamente peruana es estudiar los signos surgidos y vividos en las sociedades que integran nuestro país y la teoría general apropiada para abordar esos signos; por lo tanto, nuestra semiótica se dedica a dar cuenta del conjunto de los sistemas de signos allí normalizados así como de sus caracterizaciones textuales u otras que proceden de ellos y los configuran.

El título de este libro señala que allí se sondea ciertos discursos vigentes hoy en la multiétnica, plurilingüe e intercultural sociedad peruana. Así, encontramos diez estudios —repartidos en cuatro secciones, precedidas por una introducción— en los que se menciona frecuentemente las palabras discurso y texto. Se denomina *discurso*² al conjunto de usos lingüísticos normalizados y vinculados mediante la división del trabajo a un tipo de *práctica social* correlativa, por ejemplo, los discursos jurídico, histórico, literario, religioso, médico, alegórico, familiar, científico, etc., de tal modo que a cada práctica social le corresponde un tipo de discurso. Y en cuanto a la palabra *texto*, ella remite corrientemente al conjunto de palabras que componen un documento escrito portador de cierto

¹ La palabra *semiótica* proviene del gr. σημειωτική (*semeiotike*: conocimiento del signo), σημειώω (*semeio*: señalar, marcar con una señal) y σημειώδης (*semeiodes*: significador).

² *Discursus*, en lat., significa acción de correr aquí y allá; desplazamiento de una parte a otra, recorrido, camino; acción de extenderse como las raíces y acción de esparcirse por diversos lados como la lluvia o de aventar semillas por un agricultor al momento de sembrar una chacra.

mensaje, pero desde el punto de vista semiótico el significado de esa palabra se amplía hasta abarcar las manifestaciones (o cristalizaciones) de los discursos no solo en lengua sino en muchos otros soportes como los gestos de un rito, los lienzos, las fotografías, las películas, las partituras musicales, etc.

Un principio de prudencia ecléctica en ciencias sociales respeta tanto la diversidad de puntos de vista cognitivos, metodológicos y analíticos como la interdisciplinaridad que ellos implican; de este modo, las autoras alegan que “en nuestro trabajo, nos valemos de varias semióticas” (12). Pues bien, en la presentación del contenido del libro se profesa ese principio pero se privilegia la semiótica componencial esbozada por el lingüista y semiótico lituano Algirdas Julien Greimas y el enfoque particular de los estudios aplicados por Eric Landowski así como la metodología pergeñada por Joseph Courtés, todo ello a manera de guía epistemológica en las aplicaciones prácticas a llevar a cabo. Pero, además, las autoras conscientes de que un diálogo entre el texto y el lector es solo un monólogo a dos voces, conjuran cualquier autoritarismo e invitan a entrar en buena lid, a polemizar, “a pelearse con los textos, a discutirlos en voz alta, a buscar consensos” (14), es decir, a dialectizar el sentido de lo que exponen en sus trabajos. Acentuando esta propuesta, en el texto de la contracarátula ellas sostienen ser partidarias de defender “el rigor del análisis, la profundidad de la reflexión, la argumentación fundamentada y la libertad de cuestionar”. Poner en práctica esta invitación a polemizar presupone una aplicación relativamente precisa a cada ensayo independiente. Por esta limitación y a pesar del interés y valía que tienen los apartados no glosados, dedicaremos nuestro apretado examen solo a las dos primeras secciones del libro.

El primer apartado se compone de dos estudios, uno dedicado al icono o figura quechua *supay* (demonio) y el otro a describir algunos signos producidos por las *diabladas*, danzas puneñas anuales en honor a la Virgen de la Candelaria. En el primer estudio el *corpus de trabajo* abarca dos textos coloniales, el anónimo *Manuscrito de Huarochirí* y la *Nueva corónica y buen gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala. En la revisión previa de los repositorios léxicos de

época se constata que *supay* es un *enantiosema*, es decir, un vocablo ambivalente que es susceptible de enunciar significados contrapuestos: ángel / demonio, bueno / malo, etc.³ Asimismo se incluye bajo *supay* la aleación planteada por G. Taylor entre ‘sombra de persona’ y ‘alma o espíritu’, no como entidad física sino espiritual;⁴ sin embargo, no se precisa que la extensión del sentido de ‘sombra’ para remitirse a ‘alma o espíritu’ era ya muy usual en la península y el castellano colonial andino, lo que implica una extensión, un contagio semántico diglósico o, tal vez, una interpretación por desplazamiento interlingüístico castellano-quechua.⁵ Siendo aquí el castellano la *lengua de interpretación*, este es un caso más del posible dictamen del contenido de una palabra quechua colonial por interferencia coercitiva de las acepciones del (supuesto) cognado castellano de época, lo que supondría la imposición de las acepciones propias de la *semia* castellana sobre la *semia* quechua,⁶ manía en la que por cierto no incurren ni Taylor ni Rubina pero que es habitual en los etnohistoriadores y los críticos literarios que solo interpretan las lenguas ancestrales peruanas consultando los vocabularios bilingües.

³ *Enantiosema*, proviene de gr. *enantios* (oponer una fuerza a otra fuerza, enfrentar cara a cara) y *sema* (señal, distintivo, marca). C. Rubina cita el lexicón de Santo Tomás: “çupay, ángel, bueno o malo”. De modo semejante, en lat. el radical *sacer* (origen del vocablo hispano *sacerdote*) significa bendito / maldito.

⁴ E. Morote Best, confirma esta aserción: “Cuanto tenemos conocido sobre ‘Supay’ nos lo presenta como un ente espiritual cuya materialización se produce, preferentemente, a través de sus obras. Los demonios astados y de gran rabo son producto de la evangelización posterior”. *Aldeas sumergidas: cultura popular y sociedad en los Andes*. Cuzco: CERA “Bartolomé de las Casas”, 1988, pág. 226.

⁵ *Sombra*, según el *Diccionario de Autoridades*, es “espectro o fantasma que se percibe como sombra”. En la “Dedicatoria” del *Diente del Parnaso* atribuido al estro de Juan del Valle y Caviedes se encuentra este pasaje: “Muy poderoso esqueleto / en cuya guadaña corva / está cifrado el poder / del imperio de las sombras”. El poema “Dedicatoria” ha sido estudiado en E. Ballón Aguirre, *Los corresponsales peruanos de Sor Juana y otras digresiones barrocas*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, págs. 287-361.

⁶ Se entiende por *semia* la acepción o conjunto de acepciones de una palabra que, entonces, puede ser *monosémica* o *polisémica*. Cf. R. Cerrón-Palmino y E. Ballón Aguirre, *Chipaya, léxico – etnotaxonomía*. Lima: PUCP, 2011, pág. 37 n. 84, págs. 40-41.

La puntual revisión de los textos que conforman el *corpus* le permite constatar a la investigadora que el *enantiosema* desaparece al confirmar solo “el carácter negativo de *supay*” y su notable figuración “de la luz cegadora” (35) en el *Manuscrito de Huarochirí* cuya diglosia semántica remite, en nuestro criterio, al nombre Luzbel (Lucifer) \approx que tiene luz, luminoso.⁷ Otro tanto sucede con el examen de la *Nueva Corónica y buen gobierno* aunque con agregados de matiz importantes, especialmente en los dibujos que muestran a personajes investidos con atributos guerreros (capitán, Inca) y la figuración independiente de un ser antropomorfo, los primeros y el segundo en la actitud ritual tradicional andina de libar invocando y brindando con el sol, este nimbado con rayos luminosos (la leyenda del dibujo reproducido en la pág. 43 dice: “bebe con el sol en la fiesta del sol”).

La escritura enuncia la intervención “de los demonios” como inspiradores del Inca (/saber-hacer/) para sus descubrimientos de minas, sus hazañas y conquistas, pero no hay una aleación directa entre lo dicho por la escritura y el dibujo (42-43); sin embargo, en razón de los rasgos medievales asignados al Maligno tomados del macho cabrío (cuernos, barba en punta, orejas peludas, pezuñas, cola) (46) y del murciégalo (alas vertebradas)⁸ que coinciden perfectamente con esta figura antropomorfa, es de inferir que se trata de la asociación semántica de *Luzbel (Lucifer)-supay*. Ahora bien, la isotopía *luz-Luzbel (Lucifer)-sol* cuyo *semema* común es ‘lumi-

⁷ E. Morote Best encuentra que “el diablo del folklore peruano participa, seguramente, de las características del antiguo ‘supay’ y de las del Luzbel de la literatura bíblica y las prédicas de los sacerdotes” (*Ibid.*).

⁸ Los primeros rasgos figurativos fueron heredados de Pan (Silvan para los romanos) dios rústico griego de los pastizales y los bosques, particularmente de los carneros y las cabras. Los demonios Malasgarras: Malacola, Aliroto, Barbacrespa, Putañero, etc. del canto XXI del *Infierno* en la *Divina Comedia* copian esos rasgos. Del primero dice Dante: “y un diablo negro vi que, velozmente, venía recorriendo la escollera. / ¡Era fiero su aspecto, e imponente! / Y, con sus alas y sus pies ligeros, ¡qué horrible parecióme de repente!”. Y la descripción de Luzbel-Lucifer (*Dite*) en el canto XXXIV trae, entre otros, los siguientes rasgos: “Dos alas grandes bajo cada cara, / que a pájaro tamaño convenían / -tales velas jamás un barco izara-, / de murciélagos eran; carecían / de plumas, / y a la vez aleteaban / de modo que tres vientos producían”...

nosidad', se hace igualmente patente al recordar que entre los correlatos del demonio medieval está precisamente el del sol. En la mítica universal el sol es un actor ambivalente, también enantiosemático, para la naturaleza y la humanidad: fasto (/presencia/: luz, vida, calor benéfico, etc.) *vs.* nefasto (/ausencia/: noche, muerte, calor excesivo, etc.).⁹ Sin embargo, la mayor representación del demonio en la crónica de Guamán Poma, aparece en colusión con la borrachera, es decir, el exceso de bebida (44-47) lo que desde el punto de vista de la semiótica de la cultura nos lleva a inferir que se trata de una simbiosis diglósica e ideológica —icónica y semisimbólica— entre, de un lado, los signos de la tradición mítico-religiosa occidental *luz-Luzbel (Lucifer)* y, del otro, la tradición mítico-ritual andina *sol-bebida*.

El segundo ensayo de la primera parte se ocupa, dijimos, de la *diablada* puneña. Esta muy renombrada festividad anual en homenaje a la Virgen de la Candelaria, es presentada en tres etapas: a) el examen de los datos históricos y referenciales que permiten contextualizar el objeto de conocimiento, b) las condiciones semiótico-discursivas del ritual y c) el estudio del contenido mismo de la *diablada* (52-53). Cabe hacer, por lo menos, dos observaciones al respecto. Ante todo, el breve recuento de los antecedentes mítico-religiosos excluye los “muchos relatos pertenecientes a la tradición oral que explican el origen de la devoción” (55). El hecho de suprimir la literatura ancestral (mítico-religiosa y popular) como fundamento de la interpretación y la explicación de los ritos y, en particular, de las danzas en las fiestas populares andinas,¹⁰ sin duda

⁹ En el mismo canto XXXIV del Infierno de la *Divina Comedia*, Virgilio le hace notar a Dante “...el sol en media tercia ya se ve” a lo que Dante comenta, entre otras cosas, “... ¿Y cómo del véspero a la aurora / tan de prisa ha hecho el sol su recorrido?”. R. Matos Mendieta en su artículo “Inti, the andean sun god” (Madanjett Singh (comp.) *The Sun Symbol of Power and Life*. New York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers – UNESCO 1993: 374-385) reproduce el mismo dibujo de Guamán Poma de la pág. 43 y lo compara con el dibujo del sol opuesto a la luna en el recuadro de la misma crónica de Guamán Poma titulado “Deziembre capacintiraimi” y la leyenda “la gran pascua solene del sol” (383).

¹⁰ Cf. E. Ballón Aguirre, *Tradición oral peruana – Literaturas ancestrales y populares*. Lima: PUCP, 2006, II, 131-151.

acarrea notables distorsiones en la interpretación desde un *parti pris* no solo inconsistente, sino absolutamente equívoco, exactamente contrario —“siendo el ritual el antecedente y fundamento “objetivo” del mito, la mayor parte de sus motivos narrativos tienen su origen en el propio culto” (56)— como se verá más adelante. Y si de lo que se trata es de “evidenciar las formas rituales como prácticas significantes en el tiempo” advirtiéndose el sincretismo religioso andino-hispano en las “celebraciones propias del carnaval andino”(Ibid.), es de extrañar vivamente que sin tener en cuenta la advertencia de C. Lévi-Strauss “ninguna civilización puede pensarse a sí misma si no dispone de algunas otras para servirle de término de comparación”,¹¹ el *corpus de trabajo* haya sido reducido arbitrariamente a un recuento del carnaval puneño haciendo furo de las otras conmemoraciones festivas andinas comparables, incluso de mayor envergadura que la puneña como, entre otras, las *diabladas* de La Paz y Oruro.

En el párrafo dedicado a “las condiciones semióticas del ritual” se advierte que el estudio solamente trata “el ritual mismo” (57 n. 6), declaración que va en contra del principio semiótico de base: es solamente el contexto el que otorga su sentido al objeto de conocimiento. Tan es así que contradiciendo lo dicho, este artículo solo avanza aludiendo al *contexto mediato* del rito. Efectivamente, aunque sin el detalle deseable, se menciona en varias páginas (59 y sig.) breves datos contextuales sobre las instituciones civiles que intervienen en el desarrollo de la festividad, los requisitos para participar en él, las regulaciones, ciertos números de conjuntos folclóricos, las organizaciones vecinales o de barrio, las agrupaciones por oficios, los aportes pecuniarios, los límites del protagonismo

¹¹ C. Lévi-Strauss, “Les leçons d’un ethnologue”. *Nouvel Observateur*, 1-7 mayo de 2008 (11-12). Véase como término de comparación la investigación sobre la festividad cívico-histórica del carnaval de Huejotzingo (México) en que participé activamente con los miembros del Centro de Ciencias del Lenguaje de la Universidad Autónoma de Puebla entre 1984-1990 y que fuera publicada por mis alumnos J. Dávila Gutiérrez, F. Serrano Osorio, A. Y. Castillo Rojas, *Guerra... al pie de los volcanes. El carnaval de Huejotzingo*. Puebla: CCL – Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1996.

personal, el rol precelente de la veneración a la imagen de la Virgen, su guardarropa, los jurados del desfile, el concurso, en fin, los exvotos y mandas: “el ethos se manifiesta en la divinidad, ya que de lo que se trata en nuestro ritual es agradar a la Virgen de la Candelaria para conseguir una serie de fines” (65).

En esa enumeración se sostiene que el sintagma “Fiesta de la Candelaria” designa “un espacio correspondiente a los tipos de elementos de la naturaleza: a la candela o fuego” (63) cuando en realidad, no solo en el mundo andino, ahí se trata del “nombre popular de la fiesta de la Purificación de la Virgen (2 de febrero) en que se hace *una procesión con candelas dentro de la iglesia y se asiste con ellas a la misa*” (*Diccionario de uso del español*) [el énfasis es nuestro] como, de hecho, ocurre en la ceremonia religiosa puneña que al interior del templo precede a la procesión de la Virgen y a la *diablada*. Sin embargo, se omite nada menos que el *contexto inmediato* del rito: los informantes, el lugar y fecha de la información, la organización del desfile. Al respecto se afirma que los danzantes son “figuras extremadamente icónicas” (60), es decir, que se trata de figurantes plenos pero no se precisa los componentes icónicos de las máscaras ni de los trajes ni hay mención alguna de los artesanos que intervienen en la preparación del vestuario de estos figurantes (talladores, mascareros, bordadores(as), costureros(as), zapateros, papeleros, etc.) o de los tipos de danzas, del orden de las comparsas, las bandas de músicos, los tabladillos, las graderías y la distribución de los espectadores durante el recorrido, el ingreso y el espectáculo previo en el estadio, el excesivo consumo de bebidas alcohólicas, especialmente cerveza, etc.¹²

¹² La autora se pregunta: “De estos actores mencionados [los observadores del espectáculo y los jurados del concurso], podemos afirmar que los encontramos en la fiesta; pero ¿son parte del ritual?” (63). Como la ensayista dice eliminar expresamente cualquier contexto, se halla impedida de encontrar la respuesta simple: son parte del ritual... en cuanto contexto. Desde el punto de vista de la semiótica de las culturas, ellos pertenecen de suyo al *modo mimético* del discurso o sea a los actores que perciben y atestiguan los “efectos de sentido”, la “impresión referencial” y cultural general del espectáculo.

En el lugar concedido a un mal llamado “cuadrado semiótico” (66), se coloca ocho términos sin relación semántico-semiótica ni lógica alguna entre ellos. Además de no incluir el Programa Narrativo de superficie que garantiza inferir la estructura semántica profunda, no se grafican los ejes de los contrarios y subcontrarios, los esquemas positivo y negativo ni las deixis de complementaridad positiva y negativa.¹³ Aparte de ello, al haberse considerado como foco semántico del rito solo la categoría subsidiaria del gusto, el comentario perturba hasta hacer irreconocible la descripción de la significación base de la *diablada* que ante todo presenta la coyuntura categorial /mítico/ - /religioso/ (devoción) *vs.* /civil/ - /profano/ (diversión). Y no obstante citarse el *Diccionario* de Greimas-Courtés en lo tocante al “universo semántico propio de la cultura concernida” (68) ni siquiera se menciona los textos bíblicos (en especial el *Apocalipsis*) que narran los combates entre los ángeles celestiales y los demonios infernales que motivan y deciden el discurso de la danza, así como los sermones y homilías que desde la colonia difunden la doctrina católica en la materia, aprovechados por el celebrante y los diáconos en el templo puneño precisamente en esta ocasión como aleccionamiento a los creyentes.

Se habla de los danzantes “diablos y diablas bajo el mando de un ángel” (*Ibid.*) pero no se especifica que este último —signado por una vestimenta de plises blancos y dorados, corona, alas y una espada flamígera— no es la representación de un ángel cualquiera

¹³ Si como se advierte en la contraportada “el libro no pretende ser sólo para especialistas en semiótica”, la “X” en el centro indica ¿un enigma?, ¿un vacío terminológico?, ¿una in-significación?, ¿un “hueco negro” al centro de una galaxia léxica?... Suponiendo que se tratase efectivamente de obtener un modelo taxonómico (cuadro semiótico) legítimo compuesto por *noemas* (cf. A. J. Greimas y J. Courtés, *Semiótica - Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* II, Madrid: Editorial Gredos, 1991, pág. 178), no entra a cuenta el término “escéptico” que contiene un campo semántico muy vago, inconsistente con el alcance semántico relativamente puntual de cada uno de los otros términos en el habla coloquial. De ubicarse los *noemas* en un cuadro semiótico idóneamente constituido, “escéptico” debe ser sustituido por /descreído/ y “converso” por /dudoso/; las categorías narrativas metalingüísticas /incoativo/ *vs.* /durativo/ propias, en semiótica componencial, de la estructura de superficie, serán a remplazar por las categorías /creencia/ *vs.* /agnosticismo/.

sino del Arcángel Miguel vencedor según la tradición bíblica¹⁴ y pictórica (lienzos, grabados, dibujos, tintas, etc. desde el medioevo hasta los murales andinos) de las huestes infernales. Al haberse eliminado toda mención “al mundo de referencia sobre el cual se gesta dicho ritual” (71), al relato bíblico y a los valores mítico-religiosos de sustento,¹⁵ la interpretación bajo las categorías suplementarias pertenecientes a un modelo sociosemiótico concebido para otros fines —el poder (/dominante/ vs. /dominado/), la timia (/euforia/ vs. /disforia/) o las zonas antrópicas identitaria (/nos/ - /nosotros/) y distal (/otros/)— es aquí tautológica e insolvente; en consecuencia ellas distorsionan toda la interpretación.

A la par del anónimo Arcángel Miguel y de la caprichosa decisión de suprimir la descripción del imperativo narrativo mítico-religioso previa a una correcta interpretación y explicación del rito, se agrega ahora una inexactitud mayúscula: la supresión de un danzante infaltable, central de la *diablada* puneña, el *Ukuku* (*Ukumari* o *Paulito*) que es allí el figurante del muy conocido personaje de la tradición oral popular andina, *Juan [d]el Oso*. Este actor —el “oso bailarín”— que en realidad pertenece, como no deja de destacarlo E. Morote Best, a la tradición oral mundial (*op. cit.* 180, 195)¹⁶ pero con caracteres particulares en las sociedades andinas,¹⁷ cumple en la *diablada* puneña la siguiente función:

El oso es héroe de relatos tradicionales, personaje importante de danzas populares y motivo de inspiración de la plástica. Acompaña,

¹⁴ *Daniel* 10, 13; *Apocalipsis* 12, 7.

¹⁵ E. Morote Best habla del “campo de la hermenéutica del mito y del cuento”, afirma que “el cuento no es sólo un conjunto más o menos regular de motivos y episodios. Es, principalmente, un espejo que refleja la vida popular en sus más diversos matices” y, finalmente, que “el cuento es el Libro de la Danza” (*op. cit.*, 223, 228, 234).

¹⁶ Para la tradición oral española que, en numerosos casos, es la fuente primigenia de la peruana, cf. J. Camarena Laucirica y M. Chevalier. *Catálogo tipológico del cuento folklórico español*. Madrid, Editorial Gredos, 1995, Tipo 301B: El fortachón y sus compañeros – Juanillo el oso (24 y sgte.).

¹⁷ “Juan Oso, el híbrido del cuento popular, tiene la fuerza y la voracidad del oso, al par que la maravillosa capacidad de pensar y decir su pensamiento, de la mujer raptada” (*op. cit.* 216).

como bufón, a los componentes de las danzas más ceremoniosas. Imita, ridiculizando, todos los movimientos de los danzarines. Es objeto de vejaciones de parte de éstos. Roba con alarde los alimentos de los mercaderes. Persigue a los muchachos que le llenan de insultos y le tiran piedras. Corteja a las mujeres con ademanes lúbricos, a veces, introduciéndoles el bastón de su látigo bajo las faldas (...).¹⁸ Hace demostraciones de fuerza y se burla de todo y de todos (...); la voz ahuecada de falsete, que lo hace definitivamente irreconocible. Su baile, en caso de producirse sin imitar a los componentes de los conjuntos de danzas, es lento y pesado (...), en las danzas auténticamente animalísticas, las máscaras reproducen las caras de los animales (...), el ukuku de las danzas se llama también Paulo, Pablucha o Pablito. (*op. cit.*, 214, 233)

Morote Best “indica otro de los simbolismos del oso en el folklore del Perú: el oso representa (...) a los ‘Condenados’, de acuerdo a las concepciones populares de la muerte” (*op. cit.* 215) y sostiene que “la mayoría de las veces el oso sale triunfante de todas las celadas, e inclusive consigue que tras sus triunfos, el cura lo llame su hijo, lo reciba con grandes fiestas y celebre una misa de acción de gracias por su retorno” (*op. cit.*, 224).¹⁹

¹⁸ Morote Best señala que “un interesante libro de Alberto Rosello Paredes da largas noticias sobre los amores de las ‘cholas leq’es’ (‘corrompidas por los osos’) de Sandia, Puno” y un poco más adelante, “las noticias que, acerca de Puno, da el libro de Rosello Paredes son, más bien, una apología de los poderes eróticos que se atribuyen al oso entre las gentes de Sandia, una provincia del departamento de Puno, y de modo muy especial, entre las de Patambuco, un distrito perteneciente a tal provincia”. Posteriormente se refiere al cronista Reginaldo de Lizárraga (s. XVI) sobre una versión probablemente indiana, anterior a la introducción de las tradiciones europeas del cuento del rapto de la mujer por el oso y cita “Crían allí osos muy grandes, que trastornan las mujeres; y ellas, viéndoles, ninguna resistencia hacen” e igualmente las noticias de José Ignacio de Lecuanda que “no debe tenerse por fábula lo que cuentan del oso, en cuanto a la inclinación que tiene a las mujeres” (*op. cit.*, 194, 195, 234, 235).

¹⁹ Siguiendo la gran ruta de trabajo de campo planteado por Morote Best y J. M. Arguedas, D. J. Weber Ch. han recopilado y publicado numerosos testimonios provenientes de las comunidades andinas que confirman ampliamente la interpretación narrativa de este figurante como danzante principal e infaltable de la *diablada* puneña, cf. D. J. Weber Ch., *Juan del Oso*. Puchallpa, Yarinacocha: ILV Instituto Lingüístico de Verano, 1987. Otras variantes se incluyen en C. Itier, *Karu ñankunapi. 40 cuentos en quechua y castellano de la comunidad de Usi (Quispicanchi-Curuzco)*.

La segunda parte del libro titulada “Mitos y figuras” reúne tres estudios enfocados en la mítica tanto de tradición oral como de la plástica andina y en la publicidad. El primero indaga un motivo del bestiario andino centrado en la figura del zorro registrado en el siglo XVI y su contraste con las versiones actuales en la sierra sur-peruana. Se trata de mostrar “que el estudio comparativo entre relatos de distintas épocas y diferentes regiones peruanas tiene una base de semejanza en las estructuras semionarrativas y en el conjunto de figuras que lo caracteriza” pero sin descuidar las resemantizaciones y dessemantizaciones que proporcionan las variantes del amplio *corpus de trabajo* (“mitos cosmológicos y relatos populares”, págs. 79-82) centrado en el “motivo origen” y la función etiológica.

Una vez detectados los pasajes textuales que cristalizan el motivo y la función en el *Manuscrito de Huarochirí*, se constata la participación del actor zorro a) como paciente de la voluntad negativa del demiurgo Cuniraya; b) como personaje clave del aniego marítimo universal (“el zorro se encuentra en el límite entre la vida y la muerte”, pág. 84) y c) fautor del transporte del agua (canal) mediante “un salto temporal del pasado mítico al presente de la enunciación” (85). Un diagrama permite comparar las actualizaciones figurativas del actor: su rol figurativo, las llamadas “figuras mediadoras” y las figuras del “motivo origen” (86). Al estudiar el primero de los relatos populares modernos, se encuentra que la función etiológica reaparece para explicar por qué “el zorro [andino] tiene un color que no es amarillo ni negro” (88) merced al procedimiento “durativo” del transcurso entre el pasado y el presente de la enunciación. Lo importante de estas observaciones es que ellas se enraízan pragmáticamente en la sintaxis de la lengua original de la emisión del relato, el quechua, sintaxis gracias a la que “se logra la unión de dos tiempos, se subraya la verdad de la transformación y se añade una perspectiva valorativa: ‘antes era bonito’” (89). En un nuevo esquema se expone

Cuzco: CERA “Bartolomé de Las Casas” – IFEA Instituto Francés de Estudios Andinos, 1999, 41-45, A. Délétroz Favre, *Huk kutis kaq kasqa. Relatos del distrito de Coaza (Carabaya – Puno)*. Cuzco: IPA Instituto de Pastoral Andina, 1993, 178-183, etc.

comparativamente las *moléculas sémicas* que permiten identificar la evolución de la función actorial del zorro a medida que transcurre la acción del relato y, complementariamente, un tercer esquema “que muestra la correlación entre la temporalidad del microrelato etiológico y el cambio de los sufijos validacionales o evidenciales” (90) siempre a partir del quechua.

El examen siguiente se aplica a otro relato tomado del mismo repositorio (la compilación de Escalante y Valderrama)²⁰ donde se “desarrolla por triplicado el motivo origen” (*Ibid.*). Efectivamente se constata, por medio de un pasaje reproducido oportunamente, que el motivo del origen de la fisonomía del zorro ya delineada en texto del *Manuscrito* aparece con rasgos similares pero ahora “degradados” pues llegan a afectar su comportamiento con los roles patémicos /vergonzoso/, /desesperado/ y /huidizo/. No obstante, mientras en el primero el agua causa la transformación de la coloración de cola del zorro, aquí será el fuego el que opera el mismo cambio (92). En la coda de este ensayo se coteja los relatos que, incidiendo siempre en la función etiológica vehiculada por la figura del zorro, traen a cuento el origen de la multiplicación del animal²¹ y, citando el trabajo previo de C. Itier sobre el tema, se asocia la propiedad fertilizadora de su excremento similar a la del ganado y el origen de las plantas comestibles: “es clara —sostiene la investigadora— la gran relevancia de esta etiología, pues todos los productos agrícolas de gran importancia para la supervivencia del hombre andino no existían previamente a la caída del zorro” (97). De este modo, la figura del zorro cumple una “función mediadora” celeste / terrestre, a lo que se añaden las oposiciones levistraussianas crudo /

²⁰ Carmen Escalante y Ricardo Valderrama. *La doncella sacrificada. Mitos del valle del Colca*. Arequipa y Lima: Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa – IFEA Instituto Francés de Estudios Andinos, 1998.

²¹ Como era de esperar, el motivo universal de la multiplicación de un animal por caída desde lo alto del cielo (clasificado desde luego en el *Índice* de Thompson), tiene su paradigma occidental en el viaje de Perseo por los aires portando en una mano la cabeza cortada de Medusa: de las gotas de sangre que caen de esta cabeza serpentina surgen los nidos de las serpientes en todo el trayecto del héroe para liberar a su madre Dánae cautiva por el tirano Anquises en la isla de Serifo.

cocido, naturaleza / cultura, avidez oral / incontinencia anal, todo ello para explicar “el origen de los productos alimenticios vitales” para la subsistencia del hombre andino (98) como lo será la caída de la lechuza Aujú desde el cielo para explicar el origen de la alfarería entre los aguarunas.²² Un cuadro comparativo final compendia los episodios de la narración y sus respectivas funciones etiológicas.

A continuación, en la sección titulada “Marca Perú: el *sheriff* MacNorman y nuestras desventajas competitivas”, L. Kanashiro aborda un caso de discurso publicitario cuyo contenido no deja de ser ingenioso. En una descripción preterida (113) del tema del *corpus de trabajo*, el documental *Perú, Nebraska* de 15 minutos de duración, se presenta un grupo de peruanos con diversas ocupaciones²³ que acceden al poblado “Peru” de Nebraska homónimo del país “Perú”, a fin de dar a conocer a sus 561 habitantes las virtudes de las sociedades que pueblan el lejano territorio del que han arribado los fuereños. En el desolado paisaje de Nebraska se destaca la figura de un *sheriff* anodino manducante de *donuts*: él es “la cara de la seguridad, del hastío, de la marginalidad de un poblado que no tiene el grado de gran metrópoli” (115). En las escenas siguientes, se despliega la intervención de los peruanos alienígenas frente a los peruanos nebraskinos, todo mediante diversas muestras de la vida peruana colectiva: se trata de un /hacer sentir/ (i. e. /hacer apreciar/) para lograr un “ajuste” (más bien, “reconocimiento” que “adaptación”) mutuo. La autora encuentra una mimesis paralela entre estas actitudes y dos tipos de peruanos amerindios: los peruanos que tienen consciencia de lo que son y aquellos que, se supone, ignoran serlo pues sufren de afánisis identitaria.²⁴ Así, el *sheriff* es presentado como una muestra del reconocimiento interétnico lo que, en el plano *estésico*,²⁵ resuelve el reconocimiento de las *logosferas*

²² Cf. A. Chumap Lucía y M. García-Rendueles. *Duik Múun... Universo mítico de los aguarunas*, vol. I. Lima: CAAAP, 1979, pág. 213.

²³ Estos emisarios son llamados “embajadores”.

²⁴ Se denomina *afánisis* (del gr. ἀφάνισις, desaparición) a toda falta de deseo.

²⁵ Este término proviene del gr. αἴσθησις y αἴσθητιχός, lo *estésico*, es decir, lo que tiene la facultad de comprender y sentir al mismo tiempo.

o mundos de valores culturales²⁶ de ambas comunidades inicialmente ajenas pero, al mismo tiempo, la estudiosa deriva su reflexión primero a una analogía —en nuestro criterio, impertinente— psicoanalítica y luego hacia las diferencias intrasociales del *melting pot* nacional del país Perú donde, ahora, el *sheriff* “encarna la negación de una dimensión de nuestra identidad” (123). Esta figura es “prolongada” en otros contextos ridiculizadores (¿vejatorios?) tales como los *spots* publicitarios cerveceros o de la selección nacional de fútbol, contextos considerados aquí fuera del *corpus de trabajo* cuando, sin duda, metodológicamente forman parte del *corpus de referencia*.

En el comentario que precede a la presentación del *corpus de trabajo* se constata las repercusiones opuestas en la opinión pública internacional ante este género de propaganda: de un lado, el reconocimiento de su eficacia innovadora (“un saludo a la creatividad publicitaria peruana”) y, del otro, el falseamiento de nuestra vida social, “una saturación por el tema gastronómico y un encandilamiento frente a la imagen país que ignoraba los conflictos que están alojados en nuestro entorno” (103). A partir de este justo enfoque identitario se esboza una hipótesis doble en la que la “marca país” se concibe como una manipulación que niega el asentimiento y a la vez plantea una adscripción identificadora con el “Otro” (104; 125-126).²⁷ A fin de cuentas, desde el documental se trata de averiguar “la necesidad de convertir la identidad nacional en una marca; es decir, en un valor asociado a un conjunto de productos y servicios que circulan en el ámbito comercial” (*Ibid.*), pero ante una

²⁶ *Logosfera* es igualmente un neologismo constituido con el gr. λόγος, valor, estima, razón, explicación, palabra, inteligencia, sentido común, argumento, materia de estudio; σφαίρα, esfera y σφαίρο, semejante a una esfera.

²⁷ A. Rahmani en su testimonio “L’identité berbère et le refus d’être l’autre” (*Le Monde*, 25 de abril de 1980, 5) desarrolla justamente el tema de la falsaria identificación con el “Otro”. En esta materia, es aconsejable consultar el libro *L’identité – Séminaire dirigé par Claude Lévi-Strauss*, París, Editions Grasset et Fasquelle, 1977, donde se expone los alcances semioantropológicos de la noción de identidad, en particular los estudios de J.-M. Benoist “Facettes de l’identité” y de M. Izard “A propos de l’identité ethnique”.

producción nacional mediocre, deficitaria, y una débil exportación prevalece la promoción del turismo como rasero de competencia viable. Sin embargo, advierte la autora, en este extremo la marca país en la región manifiesta una paradoja al acentuar el nacionalismo y procurar el recelo entre esas sociedades peruanas.

Tanto los pronunciamientos oficiales como la reglamentación del usufructo de la “Marca país Perú” tienen como objetivo las campañas promocionales de inversión y turismo que porta el documental concebido, entonces, como una “manipulación estratégica” dirigida a captar el /ser peruano/, pero dicha manipulación modalizada como un /hacer hacer/ (i. e. /hacer efectuar/) niega el asentimiento en aras a la “programación de la identidad” cuyas campañas concretizan, a su vez, las modalidades complementarias de /hacer querer/ (i. e. /hacer apetecer/) y /hacer saber/ (i. e. /hacer conocer/) a los connacionales su propia idiosincrasia que, se presupone, ignoran —pues sufren de afánisis identitaria— mientras que en su orientación internacional su estrategia opera bajo la modalidad del /querer hacer/ (i. e. /pretender/), o sea, hacia aspirar o ambicionar “invertir, viajar, conocer, etc.” (109).

En resumidas cuentas, el debate se afina en la supuesta afánisis identitaria de los connacionales peruanos y la necesidad de convertirla en un valor, en una marca; a lo cual se agrega la ocultación obvia de las facetas negativas del “ser peruano”, a saber, “la informalidad, el atraso, la pobreza, la desigualdad”, doblez (más bien una auténtica *tapadera*) con la cual se falsifica su identidad. De ahí que “la justificación de una campaña de esta naturaleza es salir del asentimiento o resignación de estar condenados a ser un país sin identidad y sin rumbo, al ser un país que rechaza lo que es” (111).

Finalmente, el estudio de C. Rubina se ocupa del cuerpo, erotismo y mito en la tela titulada *Mito de los orígenes* o *Tristán e Isolda* (1974-1975) de la célebre pintora andina Tilsa Tsuchiya. Ante todo, elidiendo el primer título —*Mito de los orígenes*— como vía anafórica para el estudio del motivo mítico del cuadro,²⁸ únicamente se

²⁸ Cf. E. Ballón Aguirre, *op. cit.* nota 10, págs. 15-42.

aborda el segundo título cuyo contexto temático ambiental y fuente inmediata es la ópera de R. Wagner de igual título (132). Es de extrañar que los prototextos y el antetexto, que en la vía genética de la constitución del *corpus de trabajo* deben preceder metodológicamente al objeto de conocimiento del análisis, sean solo brevemente aludidos, sin desarrollo argumental explícito y solo en el penúltimo acápite del estudio. Así, el propósito directo de la autora del estudio es “restringir las opciones sin desdeñar otras vías que pueden resultar complementarias” de la “representación visual” a las dos vías de análisis planario tradicional concretado por F. Thürlemann (132-136), plástica (plano de la expresión) y figurativa (plano del contenido), centradas en la morfología y sintaxis de las imágenes somáticas (la “cartografía del cuerpo”) identificadas en el lienzo. De inmediato se advierte que “estamos ante una imagen fija” (138), es decir, ante una sucinta “dialéctica estática” y no una “dialéctica dinámica” (G. Agamben).

Obedeciendo entonces a la rección (Hjelmslev) obligada por el título *Tristan e Isolda*, constatemos, por nuestra parte, que debido a los elementos figurativos y plásticos ahí seleccionados y presentados, la naturaleza temática de esta pintura es un *alegorema compendiador*, una *condensación* y *personificación alegórica*²⁹ de la leyenda-mito occitana y nórdica circulante por tradición oral y escrita en prácticamente toda Europa al menos desde el s. XII. A partir de este punto de vista, si acordamos con la analista que “el reconocimiento de los objetos del nivel figurativo es determinante para la segmentación espacial” (139) y que este “reconocimiento” se enfoca en las imágenes somáticas dispuestas en el cuadro de Tsuchiya, es de constatar aquí—en evidente contraste con las representaciones de los personajes esbeltos de los grabados y viñetas

²⁹ En palabras sencillas, una *alegoría* es la presentación de algo (por ejemplo, de la leyenda-mito difundida como *Tristán e Isolda*) evocado por medio de un objeto—aquí la pintura de Tsuchiya— que tiene con él cierta relación ora real ora, como en este caso, convencional o creada por la imaginación. Cf. E. Ballón Aguirre, *El Pizarro de Beethoven. Alegorías artísticas de un emblema histórico peruano*, Lima, Epojé S. A. C., 2014, págs. 166-173.

medievales y renacentistas que ilustran los episodios de esa leyenda-mito— que el *alegorema* particular de las <figuras corporales> es descomunal, robusto, titanesco. Este *alegorema* remite inevitablemente a otras representaciones similares de la tradición pictórica occidental como, para citar solo un ejemplo paradigmático, el *alegorema* central del lienzo de F. de Goya titulado <El coloso> (o *La tormenta*) cuya figuración membruda evoca los semas /violencia/, /tensión/, /energía/, /esfuerzo/, /fortaleza/, /resistencia/, etc. concurrentes en el semema ‘potencia corporal’ que, en nuestro caso, sería ‘potencia corporal del cuerpo amante’.

Sin objetar de ningún modo el sistema de remisiones graficadas y organizadas en los diagramas (140, 142 y 147), nos permitiremos resaltar en el *alegorema* <personaje de la izquierda> la actualización del semema ‘masculinidad’ manifestado por sus *subalegoremata* <cuerno> y <cabellos erizados> (semas: /falo erecto/, /excitación/) que apunta directamente a los *subalegoremata* <velo al viento> (sema: /pliegues vaginales/) y <cabellos alisados> concurrente con el *subalegorema* <pechos> (semas: /senos erectos/, /excitación/) para configurar el semema opuesto ‘feminidad’ asignado al *alegorema* del personaje de la derecha.³⁰ Ahora bien, al contrario del muy repetido y estereotipado *subalegorema* <abrazo> entre los amantes y por oposición somática a los <brazos emasculados> —que de encontrarse allí “representarían” (como el <brazo> del coloso en el cuadro de Goya) la ‘repulsión’ entre los personajes, pues en la leyenda-mito los <brazos> son los fautores, los portadores del ‘odio’: el /encono/, el /rechazo/, la /rivalidad/, el /despecho/, en fin, la /muerte/—³¹ cuyo *subalegorema* es /ausencia/, se destaca en

³⁰ Es notoria la figuración cornúpeta en los cascos de los guerreros medievales nórdicos —vikings, celtas, escandinavos, germanos— que es sustituida aquí por el cuerno curvo propio de los carneros; a cambio, los cascos de las guerreras (*walkyrien*: valquirias) eran adornados ora con velos ora con alas, ambos siempre ondulados, que representaban el carácter /etéreo/ y /celestial/ de su empresa. Todo ello consta en los dibujos y fotografías de los y las cantantes de ópera que actuaban en los escenarios operísticos wagnerianos de época.

³¹ Tristán atravesando el mar mata con su <brazo> a Morold prometido de Isolda quien trata, a su vez, de asesinar con su <brazo> armado de un puñal a Tristán al

el centro la /presencia/ de otro *subalegorema* (que no símbolo ni semisímbolo) estrechamente compartido por ambos personajes: sus <lenguas> fuertemente anudadas entre sí.

En efecto, en el argumento de la leyenda-mito el ‘odio’ se transforma en ‘amor’ merced al episodio de la bebida del filtro preparado por la madre de Isolda para que, en principio, la reúna en pasión inquebrantable con el rey Marco; pero durante el viaje marítimo de regreso *Isolda la Rubia* y *Tristán el Triste* en la leyenda-mito medieval casualmente liban ese filtro de ‘amor’ y en la ópera de Wagner (acompañados por el canto y coros de los marineros como fondo en el primer acto de la ópera) por disposición de la diosa teutona del amor Minne que los encanta al ligarlos eternamente. De ahí que el *subalegorema* <lenguas> atadas alegorice tanto el acto de ‘libar’ el brebaje mágico compartido como, sobre todo en la ópera de Wagner, la mutua participación del <lenguaje> sublime que los comunica,³² el intercambio de los parlamentos poéticos portadores del lirismo más melodioso y depurado de toda la historia de la ópera occidental. Debido a las intrigas de Andret (Melo en la ópera) y la maldad del enano Frocín los amantes son condenados a morir en la hoguera; pero por un azar prodigioso se salvan y se ven obligados a vivir en los montes apartados. Finalmente, luego de varios episodios patéticos ocurridos en parajes marinos y no obstante el perdón que les otorgó el rey Marco, como hemos visto los desdichados amantes mueren en ese entorno fragoso, marítimo, nocturno e iluminado por la luna. De las tumbas de los amantes surgen dos árboles que no pueden ser ni cortados ni podados y cuyas <ramas> entrelazadas

cual, en ese entonces, aborrece y quiere vengarse; al rescatar a Isolda por encargo del rey Marco, Tristán en otro viaje marítimo mata con sus <brazos> al dragón pero en el episodio final, Tristán gravemente herido por la aleva lanza <embrazada> por un enemigo (en la ópera Tristán es apuñalado por su rival Melo) muere en los <brazos> de Isolda que arriba de su viaje por mar e igualmente fallece.

³² Esta alegoría no es exclusiva del cuadro de Tsuchiya: las lenguas unidas para alegorizar un diálogo entre personajes aparece en los códices mesoamericanos, en la placa fotográfica en uno y otro sentido de un motivo del friso de la puerta lateral derecha de la catedral de Puno reproducida en la portada de la primera edición de *Lingüística quechua* de R. Cerrón-Palomino, Cuzco: CERA “Bartolomé de Las Casas”, 1987, etc.

alegorizan —de modo semejante a las <lenguas> atadas— la turbulencia del amor ardoroso y apasionado.

En la pintura de Tsuchiya, el sumirse la pareja “en el aire” alegoriza el sumergimiento de Isolda “en el éter” tal cual ella canta: “en la voráGINE bendita del éter infinito, en tu alma sublime, inmensa inmensidad, me sumerjo y me abismo, sin consciencia, ¡oh voluptuosidad!” (*Muerte de Isolda*, Acto III, escena 4). Por eso el contexto alegórico de los espíritus de los personajes destaca en ese //espacio utópico// (131) la oposición alegorematía /celestial/ vs. /terrenal/ que inmediatamente evoca la intensa luminosidad lunar y el éxtasis emotivo que envuelve toda la tela.³³ Esta claridad homogénea que difumina las figuras del lienzo alcanza, ante todo, a las diáfanas siluetas de los personajes que no arrojan sombra —o muy ligera— en el nupcial lecho dorado de nubes³⁴ y enseguida a las cumbres redondeadas y alisadas que remiten al paisaje acuático de los montes de Guilín idealizados por la pintura tradicional china (130, n. 6). En la parte baja de la tela, el entorno marítimo-terrestre de la leyenda-mito en su versión wagneriana es alegorizado por el sutil /olear/ y la /ondulación/ de las <cadenas de lomas> en penumbra, ellas correspondientes a los /pliegues vaginales/ actualizados en el <velo> de la parte alta. Allí las muy vagas siluetas de los grupos

³³ En la mítica y el arte occidental, el anochecer, la noche y el claro de luna o la luminosidad lunar es el tiempo del abandono y la desesperación, por ejemplo, en el mito greco-latino de Endimión, los lienzos de C. D. Friedrich, las composiciones musicales como la sonata *Claro de luna* de L. van Beethoven y la pieza del mismo título en la pieza *Masques et bergamasques* de C. Debussy, la *Tetralogía* de Wagner o *Erwartung* de A. Shömborg, la ensoñación y la angustia amorosa poética de los *Himnos a la noche* de Novalis; en J. W. Goethe, Werther se suicida “después de las once de la noche”; en *Rojo y Negro* de Stendhal, Julien Sorel decide dispararse una bala en la cabeza si no llega a tomar la mano de Mlle. de Rênal a media noche, los desenlaces trágicos nocturnos de *Romeo y Julieta*, *Otelo* de Shakespeare-Verdi, etc., pero también es el tiempo de la reconciliación y el éxtasis como en *La flauta mágica* de Mozart, *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare-Mendelssohn, el cine y hasta en las telenovelas...

³⁴ La /ausencia/ de <sombras> (o, si se quiere, apenas insinuadas) concuerda con la /ausencia/ de <brazos>. El tálamo *nubloso* (en el sentido de desgraciado o adverso) es parecido al cinturón de nubes en el cuadro *El coloso* de Goya.

de árboles y sus copas confundidas, son el relevo alegórico de los árboles tumbales ahora en el Walhalla de los amantes.

La delicada transparencia y tersura que exhala el lienzo de Tshuchiya es, así, la insuperable alegorización de la sublime tragedia romántica originalmente elaborada por la gran tradición oral y escrita medieval que inspirara el “cromatismo armónico” del magistral poema musical de Wagner.³⁵ Por último, en esta excelsa pintura peruana —como tal vez solo lo ha logrado la poesía Eguren y Vallejo— se ilustra la más elevada “correspondencia universal de las artes”.

Enrique Ballón Aguirre
Institut Ferdinand de Saussure
Comité Scientifique

³⁵ En realidad toda la ópera es esencialmente “música de mar” debido a su perenne inestabilidad cromática, al flujo y reflujo del vaivén que lanza una onda tras otra y que concuerdan perfectamente con la fluidez y la dilución de las bases temáticas del texto poético.