

La subjetividad animal en “Los caballos” de Mario Chabes

Sergio Luján Sandoval *
Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Perú)

FECHA DE RECEPCIÓN: 13-04-2022 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 30-05-2022

RESUMEN

El presente artículo analiza el cuento “Los caballos” perteneciente al libro *Coca* (1926) del escritor arequipeño Mario Chabes (1903-1981). El objetivo es demostrar que en él se abandona la lógica metafórica y el animal es reconocido como un ser autónomo que no busca representar o moralizar a la usanza de la fábula. Para ello, emplearemos las nociones de *condición de humanidad*, desarrollada por Philippe Descola y la de *sujeto cosmológico*, esbozada por Eduardo Viveiros de Castro. El artículo está dividido en cuatro partes: la primera es una breve introducción; la segunda corresponde a la recepción crítica de *Coca*; en la tercera expondremos las nociones mencionadas y, por último, en la cuarta analizaremos del relato. Finalmente, concluimos que la presencia animal en “Los caballos” permite cuestionar al antropocentrismo y al discurso cartesiano.

PALABRAS CLAVE

Coca, Mario Chabes; animalidad; condición de humanidad; sujeto cosmológico

Animal subjectivity in “Los caballos” by Mario Chaves

ABSTRACT

This article analyzes the story “Los caballos” belonging to the book *Coca* (1926) of the writer from Arequipa Mario Chabes (1903-1981). The aim is to demonstrate that metaphorical logic is abandoned, and the animal is recognized as an autonomous being that does not seek to represent or moralize as a fable. For this, we will use the notions of *humanity condition*, developed by Philippe Descola and that of *cosmological subject*, outlined by Eduardo Viveiros de Castro. The article is divided into four parts: the first is a brief introduction; the second corresponds to the critical reception of *Coca*; in the third we will expose the notions and, finally, in the fourth we will analyze the story. Finally, we conclude that the animal presence in “Los caballos” allow to question anthropocentrism and Cartesian discourse.

KEYWORDS

Coca; Mario Chabes; animality; condition of humanity; cosmological subject

Introducción

Las vanguardias literarias peruanas merecen ser estudiadas desde sus múltiples y heterogéneas plataformas discursivas —poesía, narrativa, ensayo y revistas literarias que estuvieron ligadas a colectivos artísticos, políticos o culturales—, pero también atendiendo a sus distintos lugares de enunciación —Cajamarca, Chiclayo, Trujillo, Puno, Cusco, Arequipa, entre otras ciudades—. En ese sentido, esta última idea resulta clave porque las vanguardias en el Perú, siguiendo lo planteado por Yazmín López Lenci (1999), son un fenómeno provinciano, aunque sin perder de vista que dicha aseveración no desmerece la producción surgida en Lima, sino que deja por sentado que estas otras ciudades ejercieron un rol neurálgico que permitió mostrar un panorama más amplio y necesario para la recomposición de la multiplicidad del rostro vanguardista.

Es más, a este locus nacional debemos agregar textos aparecidos en países como Argentina o Bolivia. Tal es la situación de Alberto Hidalgo y algunos de sus libros que circularon en Buenos Aires: *Química del espíritu* (1923), *Simplismo* (1925) o *Descripción del cielo* (1928). O también el caso de Magda Portal y Serafín Delmar y su libro *El derecho de matar* (1926), editado en La Paz. Así también Gamaliel Churata, quien publicó artículos y textos literarios en diarios y revistas de Bolivia, pero también *El pez de oro* (1957), obra gestada alrededor de los años veinte del siglo pasado. Para ensanchar este corpus que excede los linderos nacionales, encontramos a César A. Rodríguez con *La torre de las paradojas* (1926) y a Mario Chabes con *Coca* (1926), ambos títulos publicados en Buenos Aires.

Ahora bien, un aspecto no menor es el desbalance que existe entre los estudios sobre la poesía vanguardista y los otros soportes (narrativa, ensayo o revistas literarias). Por ello, nos interesa explorar la prosa de dicha época para incentivar nuevas investigaciones que se interesen por la producción de autores que han sido soslayados por la crítica literaria ya sea por desconocimiento o por la ausencia de reediciones o reimpressiones de libros que solo han quedado en ediciones príncipes. Al margen de la talla de escritores como César Vallejo, Xavier Abril, Martín Adán o Alberto Hidalgo, quienes cultivaron la prosa durante la eclosión de las vanguardias literarias, hay otro grupo —quizá menos conocido— que está a la espera de que su obra se visibilice y se estudie.

Uno de ellos es el arequipeño Mario Chabes (1903-1981), cuya producción se compone de dos poemarios —*Alma* (1922) y *El silbar del payaso* (1923)—, del poliédrico *Coca* (1926), que alterna verso y prosa, y del libro de carácter ensayístico *La revolución francesa de Bolivia* (1946). A su vez, cabe acotar que antes de su llegada a Argentina, colabora en publicaciones arequipeñas de la época como *La Semana* (1918-1924), diario dirigido por Miguel A. Urquieta; la revista *Azul* (1921-¿?) y *Humanidad* (1925), la cual estaba a cargo de Antero Peralta. A ello se le agregan dos revistas limeñas: *Flechas* (1924) y *Amauta* (1926-1930). En tierras bonaerenses, y según lo indica Mauro Mamani (2017), el autor de *Coca*

colaborará en revistas como “*Crítica, Oral, Proa, Martín Fierro* y *Nuestra América*” (79). Es decir, Chabes desarrolla, al igual que muchos de sus compañeros de ruta, una intensa labor de producción en publicaciones periódicas y que aún resta agrupar, ordenar y estudiar.¹ Esto se convierte en un reto alentador.

Coca (1926) y la recepción de la crítica

La primera y única edición que se conoce de *Coca* vio la luz en 1926 en Buenos Aires gracias a los talleres gráficos “El Inca”, dirigido por otro reconocido poeta arequipeño: Alberto Hidalgo. Asimismo, como señalan algunos críticos (García, 2016a, 2016b; Di Benedetto, 2018), el autor de *Simplismo* reprodujo algunos textos de Mario Chabes en el famoso *Índice de la nueva poesía americana* (1926), lo cual le granjeó visibilidad y posicionamiento en el campo literario bonaerense.² Sin embargo, el impacto del poemario de Chabes en el territorio nacional, al parecer, no tuvo tanta resonancia. Por ejemplo, ni Mirko Lauer ni Luis Fernando Chueca toman en cuenta a *Coca* en sus *9 libros vanguardistas* y tampoco en los dos volúmenes de *Poesía vanguardista peruana*, respectivamente.³ Esto es sintomático y, por ello, estimamos necesario conocer la recepción crítica de dicho libro.

Uno de los primeros autores es Armando Bazán (1926), quien emite un comentario sobre *Coca* donde advierte que “[U]na viva imaginación flamea en casi todos los poemas. Pero muy pocos están bien logrados. Caminamos en firme. Derrepente [sic] el vacío. Y la emoción desvanecida” (*Libros y Revistas*: 3). Sumada a esta irregularidad detectada, sostiene que existe una «influencia» de Vallejo en el poemario junto a la de otros poetas argentinos, situación que conlleva a “casi no dejar percibir su personalidad [la de Chabes]” (*Libros y Revistas*: 3). Si bien no se trata de una opinión alentadora, no perdamos de vista la singular y heterogénea composición de *Coca*, pues alberga poemas y prosas que se alternan y que presentan una velocidad singular de lectura que complejiza el mismo vector rupturista de las vanguardias.

¹ Una extensa e interesante muestra de la producción hemerográfica de Mario Chabes se puede consultar en Carlos García (2016b).

² Al respecto, el investigador Carlos García (2016a) nos muestra la estrecha relación que el poeta Mario Chabes mantuvo con uno de los escritores argentinos más relevantes de la época: Macedonio Fernández. Incluso existe una carta en el que el propio Chabes se dirige a Jorge Luis Borges y que fue reproducida en el primer y único número de la revista *Jarana* (1927).

³ Por el contrario, encontramos la recopilación de algunos poemas y prosas de Mario Chabes en las antologías de Jorge Cornejo Polar (1976, 1990), Jorge Kishimoto (1993), Tito Cáceres Cuadros (1995) y, por último, la más reciente que corresponde a Mauro Mamani Macedo (2017).

Vladimiro Bermejo (1954) es más entusiasta y asevera que *Coca* —de los tres poemarios que Chabes llevaba publicados hasta ese entonces⁴— es “el más logrado” (339) y en el que también se percibe un “hondo lirismo, espigado en el paisaje nativo y bebido en las fuentes de la poesía tradicional” (340). A partir de este breve comentario, el crítico subraya el componente del paisaje, pero no llega a profundizar. En tal sentido, queda la duda sobre qué tipo de paisaje se refiere: ¿a uno en el sentido vital desde la concepción andina o a otro que solo sirve como simple escenario descargado de ánima? Esta idea es cardinal porque, al igual que en varias producciones de escritores de las zonas surandinas, la naturaleza (el *paisaje*, lo animal, lo vegetal, lo meteorológico) posee una clara agencia que descentra la episteme occidental.

Por su parte, Luis Monguió (1954) sostiene que en *Coca*:

[...] puede percibirse la introducción en el indigenismo de varias fórmulas vanguardistas, desde la imitación de la poesía de *Trilce*, pasando por la metaforización ultraísta de un poema como “Nevada”, hasta la ingenuidad del uso del truco del poema reversible, como en el “Huaiñu” (101).

El crítico español destaca dos características: el *indigenismo* y las *fórmulas vanguardistas* (metaforización ultraísta y reversibilidad del poema), las cuales se aproximan al contenido y al aspecto formal del libro. Empero, defendemos que una la lectura que parte desde estos rasgos, aunque resulten operativos, limitan la potencia semántica de *Coca*. Inclusive, aun cuando sea cierto —y que no por ello deja de ser problemático— la existencia de un indigenismo y un despliegue de cierta retórica vanguardista, habría que apuntar no tanto a la identificación de tales especificidades, sino a preguntarnos cómo es que funcionan de una *forma-otra* en *Coca*.

Lo que sí debiera problematizarse es la idea de la imitación, debido a que su significado encierra una carga peyorativa que resta originalidad a la propuesta del escritor arequipeño. Por último, Monguió evidencia la colaboración de Chabes en dos revistas de la época: *Flechas*⁵ y *Amauta*. Sobre esta, en cuya tercera entrega aparecen “Nevada” y “Mi montaña”, el autor afirma que son textos propios de “la poesía nativista, también a menudo de contenido radical” (85), de lo cual resulta importante destacar la percepción de lo nativista en los poemas referidos, toda vez que a partir de aquella denominación pareciera ponerse de relieve los componentes del escenario andino.

⁴ El primer libro de Mario Chabes se titula *Alma* (1922) y el segundo *El silbar del payaso* (1923). Ambos aparecieron en Arequipa en la Editorial Urquieta.

⁵ Esta información la corrobora Esther Castañeda Vielakamen (1989), quien realiza un estudio valioso de la revista *Flechas* (1924), la cual se encontraba a caballo entre el modernismo y el vanguardismo. Allí, la autora encuentra dos poemas de Mario Chabes: “Sala hospitalaria” (publicado en el número 3) y “Marcha triunfal” (publicado en el número especial triple 4-6).

Siguiendo el orden cronológico, Maurilio Arriola Grande (1968), aunque apoyándose extensamente en los juicios de Luis Alberto Sánchez (1966), dirá lo siguiente sobre *Coca*: "dentro de la armazón ultraísta del poema se desleía una poesía flexible, circense, ágil, ávida de romper con los cartabones, anhelosa de producir un indianismo en lenguaje nuevo" (*Diccionario*: 136). Esta perspectiva es similar a la de Monguió con la diferencia de que se emplea el término «indianismo», que entra en diálogo con una renovación lingüística. Asimismo, cabe señalar, de un lado, el hecho de resaltar la condición elástica, esto es, la ductilidad de la poesía del autor, y, de otro lado, lo interesante que supone romper los esquemas y las fórmulas que endurecen la fluidez vital.

Desde otro ángulo, Jorge Cornejo Polar (1976, 1990) reconoce que Mario Chabes y Alberto Hidalgo (este último con *Química del espíritu*) son la muestra más clara de la presencia de las corrientes vanguardistas en Arequipa.⁶ Asimismo, y sintonizando con la idea de «indianismo», el crítico arequipeño manifiesta que *Coca*, aparte de los elementos y procedimientos formales que lo estructuran, constituye "una feliz simbiosis de temple indigenista con técnicas vanguardistas" (1976: 28).⁷ La noción de una simbiosis armónica y por ende desgajada de tensiones, a todas luces problemática y cuestionable, es extrapolada por el crítico a la actitud de los "poetas puneños coetáneos" (1990: 23), lo cual se torna aún más complejo.⁸ Objetamos el intento de suturar los conflictos en el libro de Chabes en desmedro de su fricción interna como fenómeno artístico. En una línea distinta, Jorge Kishimoto (1993) define a *Coca* como "un conjunto de poemas y prosas en donde [se] ensaya mixturas temáticas con términos quechuas y con mención en la modernidad" (57). Es particular que Kishimoto sea uno de los pocos críticos que destaca el tenor heteróclito del libro y la *mixtura* lexical que presenta.⁹

Otro autor que repara en lo andino es Tito Cáceres Cuadros (1995). Para él, si bien en *Coca* hay un despliegue de la retórica vanguardista con la

⁶ Cabe señalar que ni *Química del espíritu* ni *Coca* se publicaron en Perú; sin embargo, esta hecho no debe verse como un óbice, pues muchos escritores peruanos publicaron en otros países, situación que enriquece los fenómenos vanguardistas porque permite apreciar su naturaleza radial y de despliegue hacia otras latitudes buscando el diálogo con otros pensares y sentires.

⁷ Wáshington Delgado (1980) dice que en 1926 aparece la poesía indigenista, donde "se funden las técnicas de vanguardia con la rebelión social indigenista" (123). En ella incluye, entre otros textos (como *Ande* Alejandro Peralta o *Falo* Emilio Armaza), al libro *Coca*. Enfatizamos en la idea de «poesía indigenista» como un rasgo que Delgado destaca del libro y que se conecta con lo planteado por Cornejo Polar.

⁸ Este rechazo también lo comparte Matías Di Benedetto (2018): "la definición "feliz simbiosis" que emplea el crítico peruano nos resulta insuficiente. Hay en *Coca* una palpable presencia de recursos vanguardistas y tópicos indigenistas aunque sin lograr una síntesis conciliadora" (159).

⁹ Jorge Kishimoto (1993) reconoce a *Coca* como un libro perteneciente a lo que llama *vanguardismo indigenista*, junto a otros dos autores que figuran en su antología: Gamaliel Churata y Adalberto Varallanos.

primacía de la metáfora, aquella se encuentra "al servicio de un «leit-motiv» andinista y casi mítico" (19). El último punto es crucial para proponer una línea de lectura del libro, puesto que la cuestión mítica late en varios poemas que podrían leerse de manera individual, pero también agrupándolos para que ofrezcan un saldo de sentido más amplio. Por un cauce similar, aunque escuetamente, César Toro Montalvo (1996) anota que la poesía de Chabes se encuentra entre "un vanguardismo insular y un aventurado mundo nativista" (398). Nuevamente, el término «nativista» está asociado a la relación que guardan algunos poemas con el sustrato natural (enfocado en lo andino).

César Coca Vargas (2014) realiza un importante estudio, en su tesis de licenciatura, donde aborda la narrativa vanguardista peruana enfocándose en siete relatos. Uno de ellos es "Ómnibus 44" de libro *Coca*. En dicho cuento, el crítico repara en sus dimensiones onírica y erótica que lo estructuran a partir de una multiplicidad de sensaciones, movimientos, vértigo y velocidad, pero también en diálogo con la ensoñación que acontece el interior de un elemento de la modernidad¹⁰: el ómnibus. De esta manera, a pesar de que César Coca no se centre en todo el libro de Chabes, es clave haber extraído "Ómnibus 44" para delinear un derrotero troncal que podría hermanar a otros textos de *Coca*: las "altas cuotas de experimentación onírica" (113).

Las más recientes investigaciones son del argentino Matías Di Benedetto (2018), quien se ocupa de la narrativa vanguardista peruana y aborda el poemario *Coca* detenidamente en el quinto capítulo de su tesis doctoral. Allí destaca el procedimiento discursivo-cinematográfico del montaje que desestabiliza un ordenamiento lineal de lo narrado. Según el crítico, el montaje le permite a Mario Chabes abordar el componente histórico para resignificarlo, concebir a la coca como elemento articulador del libro contra la concepción occidental y destacar el imaginario andino que opera como un mecanismo de resistencia frente al pensamiento hegemónico; por ello, sostiene que "[L]a interrupción [...] de los modelos discursivos busca alterar los mismos pactos dominantes de la cultura occidental, impugnando su valor de autoridad" (178). Un año más tarde, el propio Di Benedetto (2019) se detiene en la hoja de coca para enfatizar en ella como un elemento vegetal que proporciona fuerza a quien la consume y, sobre todo, para reforzar su carácter religioso y ritual.¹¹

¹⁰ En este caso, una de las máquinas de la modernidad (el ómnibus) hace las veces de elemento catalizador del delirio del narrador-personaje. Mirko Lauer (2003), por su parte, indica que también existe otra visión donde el aspecto de la máquina es "concebido como enfermo, o por lo menos vulnerable" (94).

¹¹ Esta línea también la desarrolla Yaneth Sucasaca (2019), quien aborda el libro *Coca* de manera lateral, pero sosteniendo agudamente que "es un poemario vanguardista donde inserta [Mario Chabes] la noción de la coca a lo largo de su poesía" (228), y en el que también "se resalta los valores de la coca como dadora de energías, y como principal ofrenda a los dioses" (228). Estas ideas dialogan con los trabajos de Matías Di Benedetto (2018, 2019), pues ponen en entredicho el discurso médico occidental sobre su visión

En síntesis, podemos dividir en dos bloques los trabajos sobre *Coca*. El primero alberga comentarios breves que señalan las cuestiones de contenido («nativista», «indianista», «indigenista», «mítico», «modernidad», «máquina») y de forma («vanguardista» o «metáfora ultraísta»), e incluso advierten cierta «influencia» o «imitación»; aquí se ubican Bazán, Bermejo, Monguió, Arrieta, Sánchez, Cornejo Polar, Kishimoto, Cáceres y Lauer. El segundo grupo, en cambio, se caracteriza porque los análisis se valen de un andamiaje teórico que posibilita el ingreso o bien al libro como un todo heterogéneo o bien cierto poema o prosa específicos; aquí se encuentran Coca y Di Benedetto. Desde luego, queda pendiente hurgar en revistas peruanas de la época y de países del sur (Chile¹², Argentina, entre otros) a fin de ampliar la recepción crítica. Para finalizar, indicamos lo siguiente: a) casi ningún crítico ha profundizado en la composición estructural del libro como espacio que alberga prosas y poemas, lo cual muestra la reluctancia de *Coca* frente al prurito clasificatorio; y b) no existen aproximaciones desde la presencia de las subjetividades no-humanas. Este último aspecto es en el que profundizaremos.

Hacia una perspectiva animal: condición de humanidad y sujeto cosmológico

Tras revisar la crítica sobre *Coca*, ahora explicaremos de manera sucinta las dos ideas anticipadas en el subtítulo del presente apartado que corresponden, respectivamente, a los antropólogos Philippe Descola (2003, 2012) y Eduardo Viveiros de Castro (2010). Estas nociones nos permitirán dialogar con el relato "Los caballos".

En principio, es necesario señalar que el discurso cartesiano concibe a los animales en tanto dispositivos que actúan como entramados o entidades meramente causales a la manera del funcionamiento de una máquina. Esto no hace más que desobjetivizar, desvitalizar o desanimizar a estos cuerpos no-humanos con el afán de situarlos en una posición inferior a la del hombre, debido a que, según Descartes, este es racional y pensante, hecho que lo convierte en un ser superior. Esta premisa que atraviesa al grueso del pensamiento filosófico occidental es advertida con claridad por Jacques Derrida (2008), quien problematiza que la mirada de la filosofía siempre se ha centrado (léase se ha posado) en el cuerpo, en la materialidad del animal, lo cual implica necesariamente una objetivación para conocerlo y estudiarlo.

negativa de la hoja de coca, la cual muchas veces se asocia a la drogadicción de los sujetos andinos para aislarlos y controlarlos bajo una fuerte carga colonial y paternalista.

¹² Por ejemplo, en el primer número de la revista chilena *Andarivel*, un autor o autora, bajo la firma o el seudónimo de "a m" (1927), sostiene lo siguiente sobre *Coca*: "poemas de izquierda, dibujados en Buenos Aires por el poeta Mario Chabes, es un libro novedoso en imágenes [sic] y él un entusiasta arquero mayor" (s/p). Otro caso en Chile es el de la revista *Letras*, donde aparecen dos relatos de Chabes en los números 20 ("las momias del museo") y 21 ("un paseo sin esperanza"), ambos publicados en 1930.

A despecho de ello, Derrida se plantea el recorrido inverso, es decir, la dinámica de la mirada del animal sobre otras entidades (entre ellas, por ejemplo, lo humano), y destaca a la literatura como un camino para ello.

En ese orden, esta situación conlleva a plantearnos inquietudes que buscan desendurecer las estructuras rígidas y monolíticas de pensamiento gracias a la presencia de lo animal. De lo esbozado por Derrida se percibe una suerte de reajuste que no pretende enfocarse tanto en la mirada que se tiene sobre el animal como la propia mirada o agencia visual que este posee. ¿Qué implicaría ello? Argumentamos, no sin cierto riesgo, que esta visión del animal estaría refiriendo a su posicionamiento frente al cosmos o ante una determinada situación; vale decir, ya no importa lo que se ha predicado sobre él, sino lo que este puede manifestar gracias a una *in(ter)vención-poética* en el lenguaje realizada por la conciencia estético-política del autor. Entonces, es necesario despotricar contra este circuito antropocéntrico del pensamiento en favor de una apertura, así como dejarnos permear por estas presencias-otras.

A partir de las investigaciones y el diálogo entre Philippe Descola (2003, 2012) y Eduardo Viveiros de Castro (2010), ambos han hecho colisionar aquellas formas de pensamiento esquemáticas, estructuralistas y dualistas. Por lo tanto, sostienen que la tan mentada división y oposición entre naturaleza y cultura (y todo el despliegue de su cadena binomial) no funciona en base a barreras cristalizadas e inamovibles; antes bien, se tratan de espacios agujereados y henchidos de una porosidad que supone una lectura distinta en la que el sentido deviene flujos. Asimismo, los seres naturales (animales, vegetales, plantas, fenómenos meteorológicos, etc.), que son vistos como objetos desde los lentes occidentales, se conciben como cuerpos sensibles desde otras perspectivas. Por ejemplo, Descola (2003) habla de cuatro ontologías —totemismo, animismo, analogismo y naturalismo— mediante las cuales los seres se relacionan y se distribuyen en el mundo.¹³ Para nuestro trabajo nos interesa la segunda; sobre ella, el autor dice que:

En los sistemas anímicos [...] la referencia que comparten la mayoría de los seres animados es aquí la humanidad como condición, y no el hombre como especie. Dicho de otro modo, los humanos y todas las clases de los no-humanos tienen materialidades diferentes en el sentido de que sus esencias internas idénticas se encarnan en cuerpos de propiedades contrastadas (40-41).

¹³ Mientras para el pensamiento occidental rige la ontología del *naturalismo*, donde la naturaleza y la cultura se encuentran separadas por un dique epistémico rígido; los pensamientos y sentires andinos, en cambio, se vertebran bajo la concepción del *animismo* toda vez que existe una continuidad (no descargada de fricciones) entre lo humano y lo natural. Como afirman Derrida (2008) y Viveiros de Castro (2010), no se trata de una continuidad armónica u homogénea, sino de una en la que se crean zonas densas, plegables y por ratos indiscernibles.

Esta humanidad como condición (o *condición de humanidad*) es una idea interesante que coloca a lo humano y a lo natural en una posición de horizontalidad dialógica. Ello no debe confundirse con el hecho de que un animal se convierta realmente en ser humano, motivo por el que el antropólogo francés nos habla de dos componentes claves: las materialidades y las esencias internas. Estas ideas son desarrolladas con mayor detenimiento en su libro *Más allá de naturaleza y cultura* (2012) y los reformula, respectivamente, acuñando los conceptos de *fisicalidad* e *interioridad*. En ese orden, debemos tener en cuenta que para los sistemas anímicos —y dentro de ellos el que se filtra en *Coca*—, el cuerpo se comporta como el elemento que diferencia a los humanos de los no-humanos, y no su interioridad, pues ambos poseen la misma condición. Esta situación sucede al revés en la lógica naturalista-occidental.

Inclusive el propio Viveiros de Castro (1996) afirma que el animismo es una ontología en donde prevalecen “as relações sociais entre as series humana e não-humana” (121); en este breve pasaje se repasa en el factor de la relacionalidad de ambos grupos, punto clave para el análisis. Por lo tanto, habría que evaluar cómo la condición de humanidad funciona en “Los caballos” de Chabes y hacia dónde apunta realmente dicha característica en estos personajes. Siguiendo este cauce, sostenemos que la siguiente aseveración de Viveiros de Castro (2010) se complementa con lo expuesto por Descola: “es humano todo ser que ocupe la posición de sujeto cosmológico; todo existente puede ser pensado como pensante (existe, luego piensa), es decir como “activado” o “agentado” por punto de vista” (54).

Subrayamos al *sujeto cosmológico* y al punto de vista. Al primero se le reconoce su humanidad porque se trata de una subjetividad que posee un posicionamiento —y también una agencia— sobre el mundo.¹⁴ Vale decir, es un ser autónomo cuya voz, manifestación o desplazamiento son ejecutados por él mismo sin la vehiculización de un tercero. Además, urge señalar que cuando el autor brasileño habla de «ocupar» se refiere a la presencia y a la performatividad del cuerpo¹⁵. Finalmente, no perdamos de vista que aun cuando las ideas de Descola y Viveiros de Castro pertenecen a la

¹⁴ Como asevera Cesar López (2018), “[E]l hombre ya no sería el ente exclusivo de la comprensión del cosmos” (97), idea clave que permite la apertura hacia otras entidades en calidad de agentes vitales y que comparten, con el hombre, capacidades afectivas, cognitivas y un régimen comunicativo-otro.

¹⁵ “Ésta [refiriéndose al alma], formalmente idéntica en todas las especies, percibe solamente la misma cosa en todas partes; la diferencia entonces debe ser dada por la especificidad de los cuerpos” (Viveiros de Castro 2010: 55). Si cruzamos los postulados de ambos antropólogos, diríamos que esta «alma» («interioridad» para Descola) se relaciona con la *condición de humanidad* compartida entre seres humanos y no-humanos, motivo por el que vemos la misma cosa al ser los dos sujetos cosmológicos; no obstante, es con el cuerpo (la «fisicalidad») que se perciben las diferencias y las gradientes, las fricciones y los desencuentros. Esta idea es la que el brasileño denomina *perspectivismo*; en suma, somos (humanos y no-humanos) sujetos cosmológicos que conocemos a partir de nuestros cuerpos.

antropología, para aterrizarlas en la literatura debemos advertir la presencia de la invención poética que supone todo trabajo con la materialidad lingüística y que constituye al fenómeno artístico.

Adiós a la metáfora animal: análisis de “Los caballos”¹⁶

Tal como afirman la teóricas María Esther Maciel (2014) y Julieta Yelin (2020), tradicionalmente los animales en la literatura *han sido vistos* como la representación, la alegoría o la metaforización de virtudes o defectos humanos —a la usanza de las fábulas—; o a partir de la afiguración, según Derrida (2008). No obstante, gracias a las aproximaciones entre literatura y animalidad, esta idea se fractura y los animales dejan de ser depósitos para perfilarse como sujetos autónomos con una visión particular del mundo. Esta cuestión de lo animal supone un proceso que le permite compartir la arena epistemológica con las perspectivas de lo humano como especie. En ese orden, Julieta Yelin (2010) desliza una sugerente inquietud: ¿cuándo pudo haber acontecido esta reconfiguración de los animales en la literatura? La autora sostiene que sería con la aparición de las primeras traducciones sistemáticas de la obra de Kafka, específicamente de *La metamorfosis*.¹⁷

En el ámbito nacional, uno de los principales críticos que viene investigando sobre las razones de lo animal y las relaciones entre literatura y animalidad es Cesar López Nuñez, quien se enfoca en *El pez de oro* de Churata; asimismo, Rita Sheila Rodríguez hace lo propio con la noción de «zoopoética» aplicándola a la poesía de Antonio Cisneros y José Watanabe. En ese sentido, nuestro trabajo es motivado por los de dichos autores e intenta ampliar los estudios sobre lo animal en el radio de la crítica literaria peruana. Entonces, ¿qué es lo que propone “Los caballos” de Mario Chabes? ¿Hay una subjetividad animal? ¿Cómo aparecen los caballos y qué están intentando descentrar? A continuación, buscaremos responder a dichas interrogantes.

Como referimos, “Los caballos” es uno de los textos de *Coca*. El relato inicia con la voz de un narrador en primera persona que se recuesta sobre una pared para protegerse del intenso calor cuando, de pronto, aparece un par de caballos jadeantes jalando una carreta. Luego figura una extensa conversación de dos equinos (el castaño y el negro), quienes aprovechan que la carreta se ha detenido para intercambiar opiniones sobre cómo llegaron a dicha situación. Por último, esta conversación llega a su fin con la

¹⁶ El texto completo y original lo hemos colocado en la sección “Anexo”.

¹⁷ La primera edición traducida de *La metamorfosis* al español aparece en la editorial argentina Losada en 1938 a cargo de Jorge Luis Borges. Por nuestra parte, teorizamos que este ejemplar pudo haber circulado en las zonas surandinas (Puno, Arequipa o Cusco) habida cuenta de los circuitos de comunicación cultural con Buenos Aires. Por ello, resulta interesante hurgar en los textos que abordan la cuestión animal antes de esta primera traducción de Kafka para advertir cuál era la perspectiva de los autores peruanos en función de dichas subjetividades-otras. Por ejemplo, César Vallejo con *Escalas*, Mario Chabes con *Coca* o Gamaliel Churata con *Tojras* y *El pez de oro* son casos reveladores.

presencia del carretero, quien sube a su transporte, golpea a los caballos y sigue su rumbo. El cuento cierra, una vez más, con la voz del narrador en primera persona.

Al respecto, es importante señalar que el relato inicia y culmina con una suerte de focalización interna y permuta deliberadamente hacia una focalización externa —como anulando al narrador (voz humana que no se identifica con los caballos)¹⁸— en el momento en que dichas subjetividades animales adquieren protagonismo. La situación del narrador y las focalizaciones no es menor si atendemos al descollante parlamento verbal de los caballos. Pero, ¿qué vehiculiza el relato? Advertimos tres aspectos puntuales: (a) se critica a los mecanismos de explotación antropocéntricos; (b) se cuestiona la idea cartesiana de los animales como máquinas y desprovistos de afectividad; y (c) se resalta la agencia animal-equina. En primer lugar, reparemos en el punto inicial desde la voz del castaño, uno de los personajes:

[...]

—Y el calor que hace...

Y aún así nos ponen sombreros, como si nosotros los caballos los necesitásemos. Yo me lo quitaría, ¡qué ganas tengo de levantar una pata!, pero nos castigarían como a niños. ¡Y tener que estar todo el día unidos al armatoste, y arrastrarlo, y no poder arrastrarlo! ¿Nos soltarán? No se apiadan de nosotros. Ya tienen camiones y motocicletas pero el caso es hacernos más infelices (Chabes 1926: 59).

La cita revela una denuncia del trato injusto que reciben los caballos de parte de los hombres, pues estos no solo les colocan un sombrero que no les sirve ni les ayuda, sino que, además, los amarran para que trabajen penosamente y contra su voluntad —en beneficio del ser humano—, situación que los priva de su libertad y que se traduce en la aprehensiva expresión “¡qué ganas tengo de levantar una pata!” (59). No obstante, el castaño se ve imposibilitado por temor al castigo. Es más, la situación se torna más crítica cuando este caballo afirma que los hombres (se sobreentiende) no se apiadan de ellos, pero también al referirse a lo inservible y paradójico que resultan los elementos sinecdóquicos de la modernidad mecánica (camiones y motocicletas).

Además, esta escena es particular porque muestra a una subjetividad animal que no se halla metaforizada ni que tampoco representa algún patrón moral humano; al contrario, es el propio animal quien habla y se queja de la situación en la que el hombre lo ha colocado a causa de su abuso de poder. Se trata de un caso interesante toda vez que, si bien es un lenguaje verbal humano, como sostiene Maciel (2021), “[P]ercebe-se, portanto, um esforço de imaginação do poeta, que, ao se colocar na pele desse outro” (3)

¹⁸ Esta idea de intentar disolver al narrador-humano o diluir su presencia cuando hablan los caballos encuentra su correlato en el empleo de los paréntesis, donde la voz humana solo sirve para acotar tímidamente cierta información al lector.

—habla de los bueyes de Guimarães Rosa, aunque en nosotros sería los caballos de Chabes—, lo que interesaría es extraer un conocimiento de lo que este animal “sería capaz de falar se tivesse acesso à linguagem verbal” (3). Esto es revelador al tratarse de un simulacro donde la subjetividad animal despliega argumentos que le permiten desacomodar una visión que concibe a la comunicación como patrimonio exclusivo del hombre.

Adicionalmente, este matiz antropocéntrico se encuentra afiatado a un cartesianismo: “[E]l otro día habló el carretonero con el patrón. El carretonero le decía que ya no podíamos, que caíamos a menudo, que, pero el patrón le contestó: ¡que concluyan, Manuel, que terminen, es la ley!” (3). Del fragmento se desprende la noción del precepto, del dogma, de los sistemas inamovibles y de la supuesta superioridad del hombre sobre el animal. En dicho canal rígido de pensamiento, el ser humano es quien tiene el dominio de la «bestia» (y también de la naturaleza) habida cuenta de su capacidad racional. Sin embargo, ello es puesto en tela de juicio por el castaño, ya que no es un cuerpo-máquina sin afectos, sino un *sujeto cosmológico* que manifiesta su posicionamiento y su cosmovisión sobre la situación en la que vive junto a su comunidad. De tal forma, la conciencia estética que permea el libro de Mario Chabes alberga aquella ontología animista de la que hablaba Descola, pues le reconoce a los caballos una subjetividad humana, esto es, una *condición de humanidad*.

En segundo lugar, y yendo a contrapelo del discurso cartesiano de el animal-máquina, en el relato ambos caballos (el castaño y el negro) son cuerpos pasibles de ser afectados emocionalmente. Tal es el caso otra vez del castaño, quien le cuenta a su compañero lo siguiente:

Tuve un amor excepcional, para mí; ridículo, asnal, para los demás [...]. Tuve tres hijos. Suerte aquella; vivir siempre en el campo, a sus anchas, en el mismo sitio [...] con compañera propia [...]. Pero murió Blanca [...] Me volví triste, tasco su nombre, y mi relincho no fué más que grito de muerte, un constante limar espacios (60).

Subrayamos un contrapunto: existe un primer momento de felicidad para el castaño donde comparte su vida con Blanca y sus tres hijos en el campo; luego, la muerte de su compañera desencadena una serie de eventos disfóricos encarnados en la tristeza y en el relincho (voz también del castaño) que se trunca. Estas características perfilan a la subjetividad animal como poseedora de un fuerte sustrato afectivo, hecho que erosiona directamente la frialdad del animal-máquina desprovisto de emociones y reducido a calidad de objeto, según el cartesianismo. Así, se aprecia la condición de interioridad señalada por Descola y Viveiros de Castro y que era compartida por humanos y animales; ahora bien, ¿a dónde apuntaría este “fluir de la conciencia equino” (Di Benedetto 2018: 175)? Proponemos que este flujo emocional busca sensibilizar y *rehumanizar* el arte de las corrientes vanguardistas, y también procura crear una empatía en el lector

frente a las experiencias no de un simple caballo — nombre impuesto por el ser humano—, sino de las vivencias de un *sujeto emocional*.¹⁹

La idea de rehumanizar el arte es crucial no solo porque busca la sensibilidad en la metálica modernidad —si hacemos eco de César Vallejo y sus críticas contra la entronización de la máquina—, sino también porque se pretende bucear en lo que excede a las fronteras de lo humano en pos de otras dimensiones vitales que se encuentran en estado de potencia. Así las cosas, sostenemos que las relaciones entre literatura y animalidad, enfocada sobre todo en las vanguardias literarias peruanas de los años 20 y 30, se dinamiza a través de un flujo que se desborda y que podríamos leer como una forma-otra de descentrar la mirada meramente humana. Por tal motivo, *Coca* alberga ciertos textos que superan la barrera humano/animal gracias a los vínculos que se tejen con otros saberes y sentires basados en una perspectiva diferente que revela las limitaciones de la lógica occidental-hegemónica.²⁰

Finalmente, queremos enfatizar en la agencia que poseen los caballos, específicamente el negro. Al respecto, leamos diálogo que sostiene con su *hermano*:

—Yo era un potro feliz, fui civilizado, — prosiguió el negro, — me bañaban científicamente.

—¡No me hables de agua!

—Me cabalgaba un elegante, paseaba la ciudad (agua con azúcar), las más lindas yeguas me amaban, pero mi amo me llevó al hipódromo; debía ganar no sé cuánto, pero reflexioné: que yo iba a ganar... Y perdí, perdí dulce, fervorosamente. No sé porqué no me dieron el balazo ofrecido.

—¡...!

—Después, me castraron. Intenté suicidarme embarrancándome; sólo me idioticé, y me amarraron, aquí... (60).

A partir de la cita, advertimos una aproximación en términos como «civilizado» y «científicamente» que aludirían a cierto discurso hegemónico que no es condenado. No obstante, luego hay un quiebre que se relaciona al ser humano: el hipódromo. Sobre tal recinto, destinado a las apuestas en función del desgaste físico y emocional de los caballos, y en beneficio económico del hombre, el negro manifiesta su incomodidad y emerge su *capacidad cognitiva*, lo cual se relaciona con la noción agencia, esto es, la facultad de actuar y de intervenir la realidad que le ha tocado vivir para provocar cambios sean estos beneficiosos o perjudiciales. Por ello, el hecho

¹⁹ Maria Esther Maciel (2014) indica un aspecto cardinal que se entrelaza con la empatía cuando analiza *Vidas secas* de Graciliano Ramos: “ele [el autor] nos leva também a habitar o corpo e os sentidos de seus personagens” (272). El hecho de *habitar* implica estar en el lugar o en un cuerpo, pero también sentirlo, olerlo, tocarlo; en suma, explorarlo con nuestra subjetividad y con nuestras potencias. En el relato “Los caballos”, es interesante cómo la conciencia estético-política de Mario Chabes se deja habitar e invita a ello.

²⁰ Los relatos “El relámpago” (8-10) y “La puma” (70-72) permiten advertir la potencia de la subjetividad meteorológica y la zona de contigüidad en la triada hombre-mujer-puma.

de que el caballo *reflexione* y luego tome una decisión —la de perder deliberadamente—, supone una alteración en su *modus vivendi* porque actúa bajo la siguiente lógica: “si gano, seguiré corriendo en el hipódromo y continuarán abusando de mí; si pierdo, me meterán un balazo y no tendré que sufrir más”.

En ese sentido, la disyuntiva por la que atraviesa el negro es crucial para calibrar la subjetividad que se le reconoce a ambos caballos en el texto de Chabes. Si nos detenemos un poco más, llegamos a la conclusión de que este decide perder, pero lo disfruta: “Y perdí, perdí dulce, fervorosamente” (60). Es más, tras el suceso del hipódromo, el negro busca otras salidas-alternativas que le permitan liberarse del yugo al que ha sido sometido por el hombre, a quien llama «amo». Para tal empresa, toma una decisión más drástica: el suicidio, que llega a ejecutar lanzándose de un barranco; empero, al no conseguir su cometido se torna en un caballo-idiota, es decir, en uno que ya no es funcional para las carreras en el hipódromo (para el beneficio dinerario de su amo) y, por ende, lo deciden amarrar para que jale una carreta.

Percibimos cierto cariz biopolítico porque el caballo-idiota es un cuerpo que ya no sirve para propósitos competitivos en el hipódromo, pero cuya fuerza aún se puede emplear para que tire de una carreta. En todo caso, la pregunta sería ¿cuál es el siguiente destino del negro cuando ya no pueda vehicular al hombre? Indudablemente, le seguirá siendo útil: su carne, su piel u otros elementos de su cuerpo. Así, lo que muestra este último parlamento del negro desnuda a la lógica consumista y depredadora, propia del sistema capitalista, que exprime y seca los cuerpos humanos y no-humanos para obtener un beneficio. Otra es la situación de los vínculos que guardan diversas comunidades andinas con objetos, animales, plantas, fenómenos meteorológicos, cuerpos líquidos (ríos, lagos, etc.), pues existe una lógica y un sentir de subjetivación; dicho de otra manera, estas entidades son percibidas como seres plétóricos de vitalidad: no se trata de objetos, sino de sujetos cosmológicos.

A modo de conclusión

Hemos abordado dos puntos claves en el artículo. De un lado, la visibilización de los acercamientos críticos al libro *Coca* de Mario Chabes en el sentido de que ha sido un libro escasamente explorado por la crítica literaria peruana. De otro lado, hemos intentado demostrar que lo animal, en el relato “Los caballos”, no sigue la lógica de la metaforización, la alegorización o la afabulación; por el contrario, se destaca a una subjetividad animal. Esto se comprueba porque tanto al castaño como al negro se les reconoce su condición de *humanidad* (leída desde las continuidades interiores) y su constitución de *sujetos cosmológicos*. Así, el texto ha permitido construir una crítica contra el antropocentrismo, metarrelato que ha regido al grueso del pensamiento occidental, y contra el cartesianismo,

que concibe al animal como una máquina y desprovisto de emociones y de agencia.

* **Sergio Luján Sandoval** es licenciado en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y miembro del grupo de Estudios Andinos de Interculturalidad: Quechua y Aymara (ESANDINO). Además, forma parte de la revista *Metáfora*, dirige la revista *Heterogénea* y es colaborador de la Red Literaria Peruana. Ha publicado artículos y reseñas en distintos medios, y dos trabajos sobre Alejandro Peralta: (i) “Aproximaciones al indigenismo vanguardista peruano desde la poesía transcultural: el caso de Alejandro Peralta” (2021) y (ii) la tesis titulada *La representación de la poesía transcultural en Ande (1926) de Alejandro Peralta* (2022). Actualmente investiga sobre los cuerpos no-humanos en las vanguardias literarias peruanas y cursa una maestría en Literatura Peruana y Latinoamericana en la UNMSM.

Referencias bibliográficas

- A.M. (mayo de 1927). “Music-Hall”. *Andarivel*, (1). Disponible en <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:98751>
- Arriola Grande, Maurilio (1968). *Diccionario literario del Perú*. Barcelona: Comercial y Artes Gráficas S.A.
- Bazán, Armando (1926). “Reseña de *Coca*, de Mario Chabes”. *Amauta*, 3 | *Libros y Revistas*, 1(5), 3.
- Bermejo, Vladimiro (1954). “*Arequipa*” (*Bio-bibliografía de Arequipeños Contemporáneos*). Arequipa: Establecimientos Gráficos “La Colmena” S.A.
- Cáceres Cuadros, Tito (1995). *Poetas de Arequipa. Antología-Los Clásicos*. Arequipa: Instituto Cambio y Desarrollo.
- Castañeda Vielakamen, Esther (1989). *El vanguardismo literario en el Perú*. Lima: Amaru Editores.
- Coca Vargas, César (2014). *Siete ensayos de interpretación de la narrativa peruana de vanguardia: propuesta comparatista a través de la lectura de siete brevísimas narraciones* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Cybertesis-Repositorio de Tesis Digitales. Disponible en <https://hdl.handle.net/20.500.12672/3923>
- Cornejo Polar, Jorge (1976). *Antología de la poesía en Arequipa en el siglo xx*. Arequipa: Instituto Nacional de Cultura-Filial Arequipa.
- Cornejo Polar, Jorge (1990). *La poesía en Arequipa en el siglo veinte. Estudio y Antología*. Arequipa: Universidad Nacional de San Agustín.
- Chabes, Mario (1926). *Coca*. Buenos Aires: Talleres Gráficos “El Inca”.
- Delgado, Wáshington (1980). *Historia de la literatura republicana. Nuevo carácter de la literatura en el Perú independiente*. Lima: Ediciones Rikchay.
- Derrida, Jacques (2008). *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Madrid: Trotta.
- Descola, Philippe (2003). *Antropología de la naturaleza*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos & Lluvia Editores.
- Descola, Philippe (2012). *Más allá de naturaleza y cultura*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Di Benedetto, Matías (2018). *Estéticas del montaje. Representaciones de lo andino en la narrativa de vanguardia peruana de los veinte* [Tesis de doctorado, Universidad Nacional de La Plata]. Disponible en <https://doi.org/10.35537/10915/71474>

- Di Benedetto, Matías (2019). “Hacia una poesía del don: *Coca* de Mario Chabes”. *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, 5(9), 127-141. Disponible en <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/eljardindelospoetas/article/view/3817>
- García, Carlos (2016a). Mario Chabes y Macedonio Fernández. Disponible en https://www.academia.edu/22918774/Mario_Chabes_y_Macedonio_Fern%C3%A1ndez
- García, Carlos (2016b). Bibliografía de y sobre Mario Chabes (ca. 1903–ca. 1970). Disponible en https://www.academia.edu/22921198/Mario_Chabes_Bibliograf%C3%ADa_de_y_sobre
- Kishimoto, Jorge (comp.) (1993). “Narrativa peruana de vanguardia”. *Documentos de Literatura*, (2/3). Lima: Másideas.
- Lauer, Mirko (2003). *Musa mecánica: máquinas y poesía en la vanguardia peruana*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- López Lenci, Yazmín (1999). *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú*. Lima: Horizonte.
- López Nuñez, Cesar (2018). “La propuesta cosmopolítica de *Rosa Cuchillo*”. *Mantografías*, 1(1), 93-109. <https://issuu.com/revistamantografias/docs/revistamantografias1>
- Maciel, Maria Esther (2014). “Paisagens zooliterárias. Animais na literatura brasileira moderna”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 40(79), 265-276.
- Maciel, Maria Esther (2021). “Literatura e subjetividade animal”. *Dobra*, (7), 1-11. Disponible en https://revistadobra.weebly.com/uploads/1/1/1/8/111802469/1_maria_esther_maciel.pdf
- Mamani Macedo, Mauro (2017). *Sitio de la tierra. Antología del vanguardismo literario andino*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- Monguió, Luis (1954). *La poesía postmodernista peruana*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Sánchez, Luis Alberto (1966). *La literatura peruana* (Tomo iv). Lima: Ediventas.
- Sucasaca Mamani, Yaneth (2019). “Reescribir la historia: hablemos de la coca”. En Dorian Espezúa & Nécker Salazar (eds.), *Churata desde el sur*. Lima: Pakarina Ediciones & Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM. (221-234).
- Toro Montalvo, César (1996). *Historia de la literatura peruana* (Tomo x). Lima: A.F.A.
- Viveiros de Castro, Eduardo (1996). “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”. *Mana*, 2(2), 115-144. Disponible en <https://www.scielo.br/j/mana/a/F5BtW5NF3KVT4NRnfM93pSs/?format=pdf&lang=pt>
- Viveiros de Castro, Eduardo (2010). *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Buenos Aires: Katz.
- Yelin, Julieta (2010). “Kafka en Argentina”. *Hispanic Review*, 78(2), 251-273.
- Yelin, Julieta (2020). *Biopoéticas para las biopolíticas. El pensamiento literario latinoamericano ante la cuestión animal*. Pittsburgh: Latin America Research Commons.



Esta obra se encuentra bajo licencia de Creative Commons