

# “Metafísica invencible de mi vuelo”: la vanguardia de los afeptos y el chamanismo en *Canción infinita* (1928) de Alberto Mostajo

Eduardo Avalos Salas\*

\*Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

E-mail: [eduardo.avalos@unmsm.edu.pe](mailto:eduardo.avalos@unmsm.edu.pe)

Recibido: 16/05/2024. Aceptado: 27/08/2024.

**Como citar:** Avalos Salas, Eduardo. 2024. «“Metafísica invencible de mi vuelo”: la vanguardia de los afeptos y el chamanismo en *Canción infinita* (1928) de Alberto Mostajo». *América Crítica* 8 (1): 81-95. <https://doi.org/10.13125/americanacritica/6191>

**Abstract**—The preference for content rather than form has earned Alberto Mostajo’s poetic work the neglect of studies on the avant-garde, since these prioritize the analysis of the expressive aspect. For this reason, the purpose of this article is to offer a new reading of the heteroclit character of *Canción infinita* (1928) in the light of the category of the avant-garde of the afeptos. To this end, we propose that the collection proposes a shamanic metaphysics as an alternative means of understanding the cosmos. Such vital sapience grants the speaker the perception of the infinite and, therefore, the understanding of the nothingness of the human being. In this sense, the poetry book exposes the cosmic journey as a dissident and critical epistemological option against the world fossilized by modernity and anthropocentrism. The methodology of analysis will be based on General Textual Rhetoric, specifically Stefano Arduini’s figurative fields. — *Canción infinita, Alberto Mostajo, avant-garde, rhetoric, shamanism.*

**Resumen**—La preferencia por el contenido más que por la forma le ha granjeado a la obra poética de Alberto Mostajo la desatención de los estudios sobre las vanguardias, puesto que estos priorizan el análisis del aspecto expresivo. Por tal razón, este artículo tiene como propósito ofrecer una nueva lectura del carácter heteróclito de *Canción infinita* (1928) a la luz de la categoría de la vanguardia de los afeptos. Para ello, planteamos que el poemario propone una metafísica chamánica como medio alternativo para comprender el cosmos. Dicha sapiencia vital, le otorga al locutor la percepción del infinito y, por tanto, la comprensión de la nimiedad del ser humano. En ese sentido, el poemario expone al viaje cósmico como una opción epistemológica disidente y crítica contra el mundo fosilizado por la modernidad y el antropocentrismo. Se empleará como metodología de análisis a la Retórica General Textual, específicamente los campos figurativos de Stefano Arduini. — *Canción infinita, Alberto Mostajo, vanguardia, retórica, chamanismo.*

## 1. INTRODUCCIÓN

**E**n el Perú, las vanguardias deben ser pensadas como un fenómeno sustancialmente poliédrico. La diversidad de sus dispositivos discursivos —poesía, narrativa, ensayo y revistas—, la multiplicidad de sus *locus*

enunciativo-periféricos<sup>1</sup> —Cajamarca, Chiclayo, Trujillo,

<sup>1</sup> Nos referimos a la categoría de vanguardismo de las periferias internas propuesta por Alex Hurtado. Esta se define como el proyecto estético ideológico elaborado por las formaciones intelectuales de las periferias internas durante las décadas del veinte y treinta del siglo XX, que evidencia una propuesta contrahegemónica en el plano literario, político, económico, cultural y social. Adoptamos dicha categoría,

Lima, Huancayo, Arequipa, Cusco, Puno, La Paz, Buenos Aires y demás ciudades—, la cohabitación de sus discursos heterogéneos<sup>2</sup> —literatura, filosofía, política, pedagogía y soportes visuales—y la vasta constelación de sus figuras así lo demuestran.

Aun cuando este periodo se caracterice por un rostro intrincado y rico, resulta innegable que la mayoría de los estudios críticos sobre las vanguardias han sido capitalizadas, con justicia, por autores como César Vallejo, Gamaliel Churata, Alejandro Peralta y Carlos Oquendo de Amat. Como consecuencia de este énfasis, muchas voces del amplio concierto vanguardista fueron colocadas entre paréntesis. Estos representantes o bien adolecen de diálogos estratégicos o bien aguardan acercamientos primerizos<sup>3</sup>.

Dentro de la primera posibilidad, se encuentra la figura del poeta Alberto Mostajo Riquelme (Puno, 1896 - Arequipa, 1984), cuya producción está circunscrita a dos poemarios —*Cosmos* (1925) y *Canción infinita* (1928)— y al libro de prosas *Rayos X*<sup>4</sup>. Asimismo, es importante destacar que, a pesar de la creencia sobre su insularidad, Mostajo colaboró en diversas revistas de la época como *Kosko* (1924-1925), *Boletín Titikaka* (1926-1930) y *La Sierra* (1927-1930); así como en los periódicos *El Herald* y *La Región*. Entonces, cabe preguntarse: ¿por qué su obra poética adolece de aproximaciones críticas?

En el presente artículo, consideramos que uno de los factores de la escasez de estudios sobre la poesía de Alberto Mostajo es su heteróclita opción escritural<sup>5</sup>, puesto que introduce la diferencia dentro del modelo estandarizado de la retórica vanguardista, esto es, la predilección

---

en lugar de los clásicos rótulos de vanguardismo andino, indigenismo vanguardista o indigenismo de vanguardia toda vez que coincidimos en que esta “evita una lectura homogenizante de la producción de esta época y [...] evidencia las distintas estrategias esgrimidas por estos grupos intelectuales para legitimar sus propuestas estéticas y políticas en el proceso de desestabilización del campo de la década del veinte” (Hurtado 2022: 51).

2 Por ejemplo, las xilografías desempeñan un papel clave en la significación de *Ande* (1926) de Alejandro Peralta. De acuerdo con Sergio Luján, “la inserción de las xilografías en las páginas del libro —y estratégicamente cerca de algunos títulos a los que parecieran traducir visualmente (“la pastora florida”, “balsos matinales” y “el kollí”)— debe considerarse como un mecanismo que produce una capa semántica adicional” (Luján 2022: 266).

3 Por ejemplo, los poemarios *De la fuente del silencio* (1924) de Jacobo Hurwitz, *Diánidas* (1925) de Juan José Lora y *Un chullo de poemas* (1928) de Guillermo Mercado.

4 Este libro fue anunciado por Mostajo, mas no publicado. Según la investigación del escritor José Luis Ayala (2009), el texto fue destruido por la familia del poeta.

5 Cabe anotar que entre otro factor a considerar es la carencia de ediciones de su obra lírica que favorezcan su lectura dentro de la comunidad literaria.

por las conquistas formales y expresivas (la exploración del componente visual y la ruptura lingüística). En ese orden, proponemos que la obra poética de Mostajo debe ser pensada desde la categoría de la vanguardia de los afeptos, la cual refiere a un tipo de vanguardia en la que se mantiene intacto las formas de los textos literarios y se propone diferentes maneras de imaginar y vivenciar el mundo que desconfién, interroguen y desensamblen el aparato de la razón occidental, vale decir, el pensamiento positivista y el antropocentrismo.

Sostenemos que ambos rasgos se evidencian en *Canción infinita* cuando se propone un estado distinto por medio del que también se puede construir conocimiento: la metafísica<sup>6</sup> chamánica. Esta le habilita al locutor la percepción del infinito a partir de la que desprende la comprensión de la nimiedad del ser humano en el cosmos. En otras palabras, el poemario expone al viaje cósmico como una opción epistemológica disidente y crítica contra el mundo fosilizado por el progreso de la modernidad y el antropocentrismo. Así las cosas, para nuestro análisis empleamos como marco teórico la propuesta de Mircea Eliade sobre el chamanismo y como herramienta de trabajo textual la Retórica General Textual de Stefano Arduini. A continuación, empezaremos cartografiando la escasa recepción crítica de la obra poética de Alberto Mostajo.

## 2. ALBERTO MOSTAJAJO Y LA CRÍTICA

La primera mención a la poesía de Alberto Mostajo es la de Samuel Frisancho, quien, en su antología de la poesía puneña, afirma que “[a]jeno al anterior grupo [Orkopata], pero orientado por el aire insuflado de las nuevas corrientes literarias, repujados por el manto del indigenismo que fue bandera en el grupo “Orko-pata”, surgen los poetas [...] y el raro Alberto Mostajo” (Frisancho 1957: 4). Más allá de haber situado a Mostajo dentro de un vanguardismo contrapuesto al practicado por el grupo Orkopata, llama la atención el énfasis sobre su figura. Cabe preguntarse, ¿qué pretende informar el antologador con el calificativo de “raro”? La respuesta a esta interrogante se esclarece un poco con el siguiente comentario: “Poeta puneño y uno de los intelectuales extraños al medio y a

---

6 Por el término “metafísica” coincidimos con Dante Dávila cuando sostiene que esta es “el horizonte espiritual del que no podemos salir y en el que todo ser humano está ubicado por el solo hecho de existir” (Dávila 2017: 152). Es decir, la metafísica como actitud enraizada de la condición humana que conduce a indagar por los problemas que habitan en la existencia, desde la pregunta por el sentido de la vida humana hasta las interrogantes por los fundamentos de la realidad y el acceso a ellos.

su época” (: 49). Así, se trata de un compuesto singular que distingue la poética de Mostajo de las propuestas estéticas que circulaban en el periodo de las vanguardias. Casi una década después, Frisancho amplía dicha descripción en su nueva antología, que periodiza tentativamente la producción lírica puneña en cuatro épocas. En ella, el autor señala que la tercera época se divide notablemente en dos tendencias: el grupo Orkopata y el grupo de los bardos independientes. Para el antologador, Alberto Mostajo se sitúa en el segundo grupo, pues sus miembros “hicieron labor, aislados siguiendo las tendencias del modernismo” (Frisancho 1966: 36). A diferencia de la primera antología, donde ubicaba a Mostajo dentro del movimiento vanguardista, el criterio de Frisancho ahora emparenta la “rareza” poética del vate puneño con la estética modernista. Esta operación, acaso, puede deberse a que el antologador haya detectado en el registro escritural de Mostajo mayor proximidad a la ornamentación modernista que a la exploración vanguardista.

Por su parte, Miguel Ángel Guzmán recoge la poesía de Alberto Mostajo en su antología sobre la literatura de Puno. Al igual que Frisancho, repara en la singularidad poética de Mostajo sin profundizar en el componente que lo particulariza. No obstante, a diferencia del primero, Guzmán esboza un comentario ligeramente más ilustrativo sobre la obra poética del bardo puneño: “intensa, telúrica y cósmica, dotada de una fuerza avasalladora y delirante” (Guzmán 2006: 9). Tales rasgos, desde la perspectiva de Guzmán, hacen acreedora a la poesía mostajiana de un estudio de mayor hondura que favorezca su reivindicación.

En esa línea, el escritor José Luis Ayala (2009) presenta una biografía intelectual sobre Alberto Mostajo que apunta a suspender las anécdotas que giran en torno a su vida, así como a detectar el cúmulo de lecturas que consultaba. En ese sentido, la investigación biográfica de Ayala resulta imprescindible para comprender el proceso formativo y el tránsito vital de Mostajo. Entre sus descubrimientos, destacan (1) la afiliación de Mostajo al Centro Escolar 881; (2) su relación amical con el Grupo Orkopata; (3) la influencia del ultraísmo; y (4) la formación filosófica de Mostajo. Tanto lo primero como lo segundo lo ubican fuera de la esfera del mito de la singularidad absoluta, mientras que lo tercero, en contraste con Frisancho (1966), sitúa al poeta puneño en el ramal vanguardista a pesar de su escritura poco convencional. Por último, el cuarto posibilita vislumbrar la naturaleza de su dicción inusual.

A propósito de este último hallazgo, Ayala (2009) explica que la inquietud filosófica orienta la dicción mos-

tajiana a centrarse en el alcance del fondo, de manera que esta prefiere abordar el ser y no la apariencia, lo cósmico y no lo local, lo ontológico y no lo geográfico —¿el fondo y no la forma?—. De lo anterior, se sigue que el componente que enrarece la poesía de Mostajo es justamente este halo filosófico, pues “era un esclarecido lector de filosofía [...] en plena búsqueda de un nuevo lenguaje, de una diferente manera de escribir que iba a contracorriente de su generación” (2009: 19). Ayala se refiere con “generación” a los Orkopata y lo confirma cuando sostiene que “Mostajo ha optado por una absoluta independencia frente a la generación liderada por Gamaliel Churata” (: 68). En ese orden argumentativo, se puede deducir que la razón por la que se ha catalogado a la poesía de Mostajo como *rara avis*, en el periodo de vanguardias, se debe a que su opción escritural se aleja de la conquista formal que supone la ortografía indoamericana<sup>7</sup>.

Si bien Ayala traza el sendero por el que todo interesado en la poesía de Mostajo ha de recorrer para tejer un diálogo con ella, es necesario mencionar los equívocos de su proceder crítico. Primero, la presencia del vicio del biografismo, principalmente, cuando interpreta el verso “Estoy fuera del mundo” a partir de la experiencia trágica del poeta<sup>8</sup>. Además, al afirmar categóricamente que “*Canción infinita*, es en verdad, el libro que ahora lo defiende e históricamente lo ubica como a un poeta precursor de la vanguardia literaria peruana” (: 68), evidencia un desconocimiento del fenómeno de las vanguardias en el Perú, puesto que, según lo consensuado por la crítica, *Arenga lírica al emperador de Alemania* (1916) de Alberto Hidalgo sienta las bases de este periodo.

En su artículo, Wilmer Kutipa (2012) trae a colación los juicios de José Luis Ayala sobre la poesía de Mostajo. En primer lugar, coincide con él respecto de que la dicción filosófica de Mostajo escapó al influjo del indigenismo; sin embargo, acota que esta también huyó de las experimentaciones verbales del periodo de vanguardias. En segundo lugar, comparte la apreciación de que *Canción infinita* es el *opus magnum* de la poesía del vate

7 Para un análisis detenido de sus presupuestos teóricos, véase el artículo de Alex Hurtado (2020).

8 Nos referimos a la reclusión que padeció Alberto Mostajo, por parte de su familia, en el establecimiento psiquiátrico Víctor Larco Herrera. Hasta antes de la biografía intelectual de José Luis Ayala, este episodio lamentable era ignorado no solo por la crítica, sino por los amigos más cercanos del poeta puneño. Basta con revisar la antología de Frisancho (1966), quien da por fenecido a Mostajo en 1942. Para más información, consultar la entrevista a Bernardo Carrillo Cutipa en el libro de Ayala.

puneño. En tercer lugar, comulga con la ubicación de Mostajo dentro del registro vanguardista por la defensa que realiza sobre un nuevo arte americano en el prólogo de su segundo poemario. Ahora bien, con la intención de reivindicar la figura de Mostajo en las letras peruanas, Kutipa emparenta la poesía del bardo puneño con la de César Vallejo a raíz del tono existencial de *Trilce*; empero, precisa que “si Vallejo es el poeta de la condición humana, de su desdicha y esperanza; Mostajo va más allá, explora el subconsciente humano desde el cual se proyecta al cosmos, revelándonos la tragedia de nuestra infinitud” (Kutipa 2012: 34). Asimismo, Kutipa señala que el autor de *Canción infinita* guarda aires de familia con José María Eguren y Martín Adán toda vez que sus poéticas “puras” comparten una voluntaria evasión de la realidad y sus tensiones sociales. Si bien se trata de una operación de dotación de capital simbólico, las comparaciones que se efectúan no superan del breve comentario textual que emerge de una impresión personal.

Al año siguiente, se publica la antología *Vanguardia puneña* por el rectorado de la Universidad del Altiplano. Esta edición tiene la virtud de rescatar los facsimilares de las obras de los poetas puneños más representativos—Gamaliel Churata, Alejandro Peralta y Carlos Oquendo de Amat—, así como de los poco explorados por la crítica literaria—Emilio Armaza, Emilio Vásquez, Luis de Rodrigo y Alberto Mostajo—. Tanto la inclusión de Mostajo en el repertorio de poetas puneños como la disposición de *Cosmos* y *Canción infinita* en el pórtico de esta edición, representa una voluntad por incentivar la circulación de la obra del poeta dentro del campo literario con el propósito de acrecentar el interés de la lectoría por su propuesta estética.

Con la misma intención, Mauro Mamani presenta la antología *Sitio de la tierra* para mostrar el dinamismo del vanguardismo andino en lo que respecta a sus orientaciones estéticas, sus tomas de posición frente a la tradición literaria y sus múltiples plataformas discursivas. Siendo coherente con dicho programa, guarda una consideración especial para los poetas que han sido injustamente desatendidos por las antologías<sup>9</sup>. Dentro de este corpus, Mamani repara en la “rareza” de la dicción filosófica de Alberto Mostajo, de modo que, para justificar su admisión, por un lado, flexibiliza el criterio de selección: “tomamos en cuenta el registro vanguardista, así como los referentes que provocaron su escritura: el Ande, el campo y las montañas [...] pero también presentamos poemas

que reorientan su referente y su registro, lo que no distrae la atención en la vanguardia sino que la complementa” (Mamani 2017: 33-34); y, por otro lado, en la ficha de presentación de Mostajo, incluye su disertación sobre la necesidad de un arte nuevo en América Latina con el propósito de subrayar su afiliación al vanguardismo. Si bien ambas operaciones disipan cualquier duda sobre la filiación de Mostajo al movimiento de las vanguardias; empero, el antologador no ofrece un comentario crítico sobre los tópicos de su poesía, que oriente al lector en su ingreso al universo figurativo del vate puneño.

Siguiendo la línea temporal, Javier Núñez escribe el primer artículo sobre la poesía de Mostajo en el cual afirma que el discurso del poema “XI” de *Canción infinita* produce “el sentido de que la vida es el camino a la muerte, un viaje sin retorno” (Núñez 2019: 229). Entre los aciertos del trabajo están el haber intentado que el análisis se valga de los postulados de la semiótica y la pragmática, así como el hecho de diferenciar al sujeto empírico (Alberto Mostajo) del hablante lírico (el locutor de sus poemas). No obstante, cabe poner de relieve que la praxis exegética de Núñez presenta dos falencias interpretativas. Primero, el empleo de nociones inoperativas de los marcos escogidos que no explican la significación del poema, sino que apelan a verificar que este se trata de un texto literario, por ejemplo, “discurso literario”, “comunicación literaria”, “cohesión” y “coherencia”. Segundo, el desarrollo de una lectura lineal del texto, es decir, una lectura que no va más allá de la descripción y paráfrasis de los contenidos textuales del poema.

Partiendo de los aportes de la hermenéutica y el análisis de discurso, Tania Choquepata y Dina Mamani-Aro consideran que el poema “Manicomio” de *Canción infinita* versa sobre “una angustia por la realidad que es ignorada por los integrantes de nuestra sociedad; describe como los individuos se preocupan por satisfacer necesidades vanas, cegándose e ignorando los acontecimientos lamentables que ocurren a nuestro alrededor” (Choqueta y Mamani-Aro 2019: 352). Al igual que Núñez, tampoco proponen una lectura sistemática que se detenga a explicar los mecanismos textuales y sus efectos estéticos en el lector. A pesar de ello, el análisis de Choquepata y Mamani-Aro acierta al problematizar el concepto del manicomio, desde el campo de la filosofía y la sociología, para asediar la poesía de Mostajo. Consideramos que esta es una senda interpretativa que debe ser retomada en investigaciones ulteriores.

Finalmente, en contra de las antologías capitalinas, Jorge Luis Roncal (2019) plantea un “anticanon”, puesto que, a decir de este autor, estas se han constituido bajo

9 Por antologías, Mamani (2017) entiende los célebres libros *9 libros vanguardistas* (2001) y *Poesía vanguardista peruana* (2009), editadas por Mirko Lauer y Luis Fernando Chueca, respectivamente.



criterios de carácter extraliterario, a saber: el centralismo y el nepotismo. Así, este libro reúne treinta voces soslayadas que manifiesten “la diversidad de opciones de expresión lírica, conforme a los espíritus, influencias y personalidad que las animan” (: 13). Para Roncal, una de esas voces es la de Alberto Mostajo, de manera que en la presentación que le dedica resalta su *ars* poética: “De nada sirve el esplendor de una flamante forma si ella no dice una idea o emoción de vida hecho fuego y espíritu” (como se cita en Roncal 2019: 116). Lo anterior vuelve a poner de relieve la inclinación del ideario de Mostajo por la fuerza del contenido en lugar del virtuosismo formal en lo que respecta al quehacer poético.

Graficada la cartografía de la crítica sobre Alberto Mostajo, reparamos en que no solo es escasa, sino que, además, está compuesta en su mayoría por comentarios breves que se limitan al ejercicio lineal de la verificación semántica. Aún así, lo anterior no impide sistematizarla en cuatro tendencias reflexivas (entiéndase como compartimentos no excluyentes). La primera busca subrayar la singularidad de la poesía de Mostajo frente al registro indigenista y la experimentación vanguardista de la época, así como explicar que el componente filosófico/metafísico/cósmico de la dicción mostajiana incide en su preferencia por el contenido en lugar de la forma (Frisancho 1957; Guzmán 2006; Ayala 2009; Kutipa 2012; Roncal 2019). La segunda se centra en discutir la afiliación de la poética de Mostajo al modernismo o al vanguardismo (Frisancho 1966; Ayala 2009; Kutipa 2012; Mamani 2017). La tercera alberga los trabajos de archivo que favorecen la reivindicación de la vida y obra del poeta puneño (Ayala 2009; Universidad Nacional del Altiplano 2013; Mamani 2017; Roncal 2019). La cuarta comprende los análisis que aplican precariamente los andamiajes teóricos para asediar los poemas de Mostajo (Núñez 2019; Choqueta y Mamani-Aro 2019). En efecto, este artículo se sitúa en la primera tendencia, puesto que busca ahondar en la preferencia de la dicción mostajiana por la potencia del contenido en vez de los juegos formales, los cuales tanto pregonaban los idearios vanguardistas. Por ende, a continuación, propondremos una categoría que permita tanto la explicación del funcionamiento de la heteróclita opción escritural de Mostajo como el desentrañamiento del complejo universo poético mostajiano.

### 3. VANGUARDIA DE LOS AFEPTOS: UNA PROPUESTA

De acuerdo con Sergio Luján (2023), existe un repertorio-otro de textos vanguardistas que no comparten la procli-

vidad hacia los experimentos audaces en el terreno de lo formal (la exploración de la página en blanco, el tratamiento lúdico de la materialidad del libro, la ruptura lingüística, entre otros). A este conjunto de textos, Luján les asigna el rótulo de “vanguardia de las ideas”, el cual define de la siguiente manera:

¿Qué es la vanguardia de las ideas? Sostenemos que se trata de una vanguardia en la que los textos literarios, dejando las formas casi intactas, proponen maneras alternativas de entender y sentir el mundo apelando a terrenos donde lo subjetivo, la afectividad, lo onírico, lo esotérico o el componente no-humano se convierten en aspectos asimilados por ciertos autores para cuestionar la exaltación de la razón, de lo tecnológico, de la modernidad, y de todo aquello que la «fábula humanista» (Nascimento, 2021) ha pretendido hacernos creer como una forma de avance y progreso (: 176-177).

Como se puede observar, el autor delimita la vanguardia de las ideas a partir de dos características: (1) la suspensión de la experimentación formal y (2) la proposición de maneras alternativas de concebir y de sentir el mundo que sospechen, cuestionen y desmonten las ataduras de la razón occidental, específicamente, el pensamiento positivista y el antropocentrismo. En esa lógica, la obra poética de Alberto Mostajo pertenece a este tipo de vanguardia, puesto que las características expuestas coinciden con el *ars* poética del vate puneño: “De nada sirve el esplendor de una flamante forma si ella no dice una idea o emoción de vida hecha fuego y espíritu” (Mostajo 1928: 6).

En efecto, consideramos que los rasgos (1) y (2) resultan funcionales para la operatividad de la categoría; no obstante, también anotamos que existe un desencuentro que deviene problemático: la potencia teórica del segundo rasgo excede el alcance explicativo de la noción de idea. Esto se debe en buena cuenta a que, en la historia de la tradición filosófica occidental, su carga semántica es relativa al plano de lo racional y lo objetivo. Entre los principales pensadores, solo por citar a dos, tenemos a Platón y Descartes. Para el primero, la idea es la base ontoepistemológica de un conocimiento superior y separado de la *doxa* (la opinión, la intuición, la imaginación, la creencia); mientras que para el segundo, las ideas son preferibles a las percepciones en la elaboración de un conocimiento sólido y confiable. Por tanto, la noción de idea refiere a un conocimiento desvitalizado en el que lo subjetivo, lo afectivo y lo irracional no tienen asidero. En ese orden, la noción de idea se encuentra inhabilitada para explicar la *episteme* de este repertorio-otro de textos vanguardistas. Por ejemplo, si aterrizamos dicha noción a la *praxis* poética de Alberto Mostajo, esta no puede asirla

toda vez que para el autor: “Crear en poesía es superar su actividad con ideas y *emociones* nuevas expresadas en forma auténtica” (Mostajo 1928: 6, nuestro énfasis).

Una vez destacada la porosidad epistémica de la noción de idea, planteamos el fortalecimiento<sup>10</sup> de la propuesta de Sergio Luján a partir de un diálogo creativo con los pilares teóricos de lo que Manuel Asensi Pérez ha denominado la crítica como sabotaje. Nos referimos a las categorías de afepto y modelo de mundo. En el caso de la primera, este neologismo indica que el arte (entiéndase literatura) es un signo que comporta una doble dimensión afectiva y conceptual (Asensi Pérez 2020). Ahora bien, dicha categoría no debe ser comprendida como una mera adhesión, sino como “la imposibilidad de separar un afecto de un determinado concepto de mundo” (Asensi Pérez 2016: 25). Cabe reparar que la categoría de afepto favorece la explicitación del discurso vanguardista como espacio de cohabitación ideológica, puesto que esta contraviene la clasificación que encasilla al arte y a la filosofía como creadores de afectos-perceptos y de ideas-conceptos, respectivamente (Deleuze y Guattari 1993).

Volviendo al segundo rasgo de la propuesta de Luján, cabe interrogarnos, ¿de qué manera este tipo de vanguardia pretende conseguir que el lector sospeche, cuestione y desmonte el racionalismo occidental? Ante esta interrogante, consideramos pertinente traer a colación la segunda categoría: modelo de mundo. Siguiendo la lectura que Javier Morales Mena realiza del pensamiento teórico de Manuel Asensi Pérez, dicha categoría se entiende como:

[...] aquel constructo mental que consciente o inconscientemente modela el pensamiento, el lenguaje y las acciones de cada sujeto. Este es el resultado de un sistemático proceso de articulación donde intervienen diferentes mediaciones semióticas: desde aquellas propias del discurso lingüístico, hasta las que provienen del refranero popular (Morales Mena 2014: 167).

Para el crítico español, el poder modelizante que tiene el discurso literario, gracias al *afepto*, se ampara en su dirección concéntrica, es decir, en que “todo texto es una manera de aludir al mundo y de intervenir directamente en él” (Asensi Pérez 2016: 43). A diferencia del mundo posible, concepto esbozado por Lubomír Doležel, que plantea el divorcio entre el texto y el mundo, la categoría

de modelo de mundo explica que el texto alude al “mundo real”<sup>11</sup>. Con todo ello, Asensi Pérez no argumenta en favor de una comprensión mimética de la literatura, sino que el texto como modelización interpreta e incide en el mundo. En otras palabras, toda modelización es una deformación del mundo. Por tal motivo, se puede afirmar que el modelo de mundo subraya el carácter performativo de la literatura como creadora de experiencias concretas que conlleva a los sujetos a pensar, actuar y representarse de un modo determinado en el “mundo”:

el mundo del texto se injiere en el entorno del lector confirmándole, descubriéndole o contradiciéndole su propio modelo de mundo [...]. El acto de lectura consiste en el encuentro entre modelos de mundo, cuyo posible resultado puede ser la modelización (la modificación) del modelo de mundo del lector (: 47).

Por todo lo expuesto, y para una dilucidación adecuada de este corpus poderoso de textos —la poesía de Alberto Mostajo entre ellos— que se caracteriza por conservar las formas intactas, sostenemos que la categoría planteada por Sergio Luján debe renombrarse bajo el rótulo de vanguardia de los afeptos. El motivo radica en que esta última aprehende tanto las experiencias afectivas y los conceptos de mundo de manera imbricada como el procedimiento modelizador que persigue la sospecha y el desmantelamiento del mundo fosilizado que ha impuesto la lógica occidental. En el caso de *Canción infinita*, la desarticulación de la fábula del positivismo y el antropocentrismo se consigue mediante la modelización de un viaje chamánico como opción epistemológica disidente.

#### 4. SOBRE EL CHAMANISMO

Desde el marco de la historia de las religiones, Mircea Eliade distingue el chamanismo del resto de prácticas religiosas, como la posesión o el sacerdocio, a partir del concepto de éxtasis, esto es, “la experiencia concreta de la muerte ritual” (Eliade 2009: 92). En esa línea, el chamanismo es entendido como un saber que permite obtener dicha “muerte” (el alma abandona el cuerpo) por toda clase de medios, desde narcóticos hasta el empleo de indumentos mágicos (máscaras, tambores y mesas rituales).

Eliade (2009) explica que el chamán es iniciado en dicho saber, ya sea porque lo decidió o porque fue escogido, a partir de la vivencia de ciertas experiencias o simulaciones de la muerte, tales como la enfermedad, el sueño, el

10 Nuestra intención no es la de hacer una distinción entre lo desarrollado por Luján y lo que se procederá a argumentar, sino establecer un hilo teórico continuo. Reconocemos que para la solidificación de esta categoría, se necesita una discusión centrada únicamente en ella, por lo que entiéndase este apartado como el esbozo de un trabajo futuro.

11 Asensi Pérez señala que, incluso, el mundo real es un modelo de mundo, pero uno “naturalizado, fosilizado como historia y tomado por mundo objetivo” (Asensi Pérez 2012: 22).

delirio o el sufrimiento. En ese tránsito, su alma es auxiliada por espíritus familiares o divinidades que lo guían en la geografía mística (ascensión o descenso). De esa convivencia, el chamán establecerá relaciones concretas que le permitirá ver, hablar e implorarles. Aquellos que salen ilesos del “viaje mágico”, resucitan y adquieren un conocimiento pleno de la cartografía extraterrenal.

Esto último, para la autora, erige al chamán como el elegido para cumplir dos tareas en favor de los miembros de la comunidad que no tienen acceso a lo sagrado, a saber: la de curador y la de psicopompo (Eliade 2009). La primera refiere al abandono del cuerpo, por parte del chamán, para buscar el alma del enfermo, que ha sido arrebatada por algún aparecido, en las regiones habitadas por los espíritus; mientras que la segunda alude a la conducción del alma del fenecido por parte del chamán hacia el espacio que le corresponde dentro del cosmos.

Si bien el chamanismo es un fenómeno sujeto a variaciones de acuerdo con los pueblos que lo practican, Eliade reconoce ciertas recurrencias estructurales: la ascensión, la descenso, el descuartizamiento del cuerpo, la animalidad de los espíritus, el dominio del fuego y demás. De todas ellas, a la que ha puesto mayor acento es a su papel arquetípico como defensor mágico:

Los chamanes han jugado un papel esencial en la defensa de la integridad física de la comunidad. Son los campeones antidemoníacos por excelencia; combaten a los demonios, así como a las enfermedades y los brujos de magia negra [...] En general podemos decir que el chamán defiende la vida, la salud, la fecundidad y el mundo de la luz, contra la muerte, las enfermedades, la esterilidad, la desgracia y el mundo de las tinieblas (: 387).

Es clave subrayar este aspecto del chamán, porque no solo lo coloca como una figura de resistencia frente a esa alteridad que amenaza con desequilibrar el bienestar del mundo de su comunidad, sino que, además, calza con el proyecto de este repertorio-otro de textos vanguardistas que persiguen la deformación del modelo de mundo instaurado por la razón occidental.

## 5. *Canción infinita*: UN VIAJE CHAMÁNICO AL COSMOS

Como adelantamos, al pertenecer a la vanguardia de los afeptos, *Canción infinita*<sup>12</sup> deforma y horada los fundamentos de la lógica positivista y el antropocentrismo

12 El título del poemario de Mostajo de por sí es un paratexto que alude a la práctica chamánica, ya que alude tanto al canto que los técnicos del éxtasis realizan para llamar a los espíritus, como al carácter infinito (repetitivo) del rito chamánico.

mediante la modelización de un viaje-delirio que ha de vivenciar el locutor-chamán para articularse con la totalidad del cosmos. Para demostrar nuestra lectura, emplearemos como herramienta de análisis a la Retórica General Textual, ya que posibilita una aproximación poliédrica al texto literario, es decir, una lectura crítica e integral de todas sus aristas (*dispositio*, *elocutio* e *inventio*). Principalmente, usaremos los conceptos de campo figurativo e interlocutores delimitados por Stefano Arduini y Camilo Fernández Cozman, respectivamente. El primero se define como el área cognitiva en la que se sitúa un conjunto de figuras retóricas que establecen un modo de pensar, interpretar y figurar el mundo (Arduini 2000), mientras que el segundo alude al microacto comunicativo que sostienen el locutor (personaje y no-personaje) y el alocutario (representado y no-representado) en la dinámica intratextual del poema (Fernández Cozman 2021).

Tras precisar nuestra herramienta metodológica, señalamos que el corpus poético (29 poemas) se distribuye en tres bloques: “Canción infinita”, “Poemas libres” y poemas sueltos. Para nuestros propósitos, hemos detectado que un conjunto de 24 poemas (integrado por los textos de los dos primeros bloques<sup>13</sup>) guarda puntos de contacto con el viaje mágico que articula al locutor-chamán con el cosmos. Por tal motivo, con el fin de no perder de vista el proceso delirante de dicho periplo, hemos escindido este apartado en tres segmentos de acuerdo con la *dispositio* del discurso poemático: periodo de preparación (3), ascensión (18) y descenso (3).

### 5.1. *Periodo de preparación*

En esta primera sección, nos aproximaremos a los poemas Ci. “I”, Ci. “II” y Ci. “III”. Leamos el siguiente fragmento del primero de ellos:

Estoy de vuelta,  
de muy lejos de la vida.  
Traigo en mi alforja  
un puñado de todas las cenizas.  
He golpeado taciturno  
los caminos sedientos de tragedia.

Poliforme trajín de esa mecánica comercial.  
Sombría oscilación de sueños.  
Martilleo incesante de tumbas.  
Todas las tintas ensayan  
sus colores sobre los horizontes.

Un siniestro labrador

13 En adelante, usaremos la abreviación Ci. (“Canción infinita”) y Pl. (“Poemas libres”) para referirnos a cada uno de los poemas de ambos bloques.

ha pasado tres veces  
su arado sobre mi corazón (Mostajo 1928: 9).

En principio, en la estrofa inicial del poema, la conjugación de los verbos en primera persona y la ausencia de destinatario revelan la presencia de un locutor personaje que monologa acerca de su retorno de la esfera de la muerte. El discurso que nos informa sobre su hazaña (el haber traído cenizas de esa región sobrenatural) refuerza esta idea, puesto que, como señala Eliade (2009), las sustancias calcáreas simbolizan el rito de la resurrección del chamán. Respecto de lo anterior, cabe acotar que esta suerte de exploración cósmica pareciera latir en la interioridad del locutor del poema: “He golpeado taciturno / los caminos sedientos de tragedia”.

Por otro lado, en la segunda estrofa, acontece un cambio interlocutivo. Se trata de un locutor-no personaje y un alocutario no-representado, es decir, el escenario de una descripción (Fernández Cozman 2021). Pero ¿qué es lo que se cartografía? Si ponemos atención al séptimo verso, descubrimos que se refiere a la modernidad a través de una sinécdoque (“mecánica comercial”). Así, en los vv. 7-9, mediante el empleo de metáforas ontológicas<sup>14</sup>, se retrata a la modernidad como un malestar que afecta la vitalidad del sujeto. Este encuentro con la experiencia moderna se opone a la experiencia extática que relata el locutor personaje en la primera estrofa (“de muy lejos de la vida”).

Por todo ello, los vv. 10-11 pueden interpretarse como una metonimia de efecto-causa (alteración de la percepción del color en vez del brebaje mágico-religioso) que expresa el deseo del locutor personaje por superar los límites del mundo que modela el relato de la modernidad. Esta lectura se ve reforzada cuando, en la estrofa final, reparamos en el siniestro labrador. Dicha figura resulta potente, pues conjuga el recurso metafórico y sinecdótico: mientras el primero alude al tractor, el segundo parte de esta imagen de la máquina para aludir al ingreso brusco de la modernidad en la subjetividad del locutor personaje (ha pasado tres veces / su arado sobre mi corazón). En ese sentido, la bebida mágica también busca “curar” el desgarramiento de la afectividad del locutor a través de del vuelo mágico hacia la totalidad del cosmos. De ahí que los versos “Estoy de vuelta” y “Todas las tintas ensayan” anuncian la preparación del locutor para el estado delirante. La naturaleza de estos preparativos es

14 De acuerdo con George Lakoff y Mark Johnson, “[U]tilizamos metáforas ontológicas para entender acontecimientos, acciones, actividades y estados. Los acontecimientos y las acciones se conceptualizan metafóricamente como objetos; las actividades como sustancias; los estados como recipientes” (Lakoff y Johnson 2004: 69).

dilucidada en el poema “II”; veamos el siguiente pasaje:

Despierto saboreando  
el pan amargo de los días.  
Mágica danza de la suerte.  
En mi cámara oscura  
ronda la alquimia del enigma (Mostajo 1928: 10).

En este nuevo poema, el consumo del pan amargo, por parte del locutor personaje, pone de relieve el proceso de la “dieta”<sup>15</sup> a la que tiene que someterse el chamán para que su cuerpo y su espíritu puedan volver a ingerir el brebaje sagrado y, así, pueden separarse para repetir la experiencia de la muerte. Cabe resaltar que la dieta es un proceso fuerte e importante, por lo que también es concebido como un tipo de “pago” a la planta dietada (Villalobos Contreras y Van Loon 2022). Por otra parte, se mencionan dos aspectos que apoyan la lectura de una preparación ritual chamánica, a saber: la danza que acompaña a las ceremonias y la sapiencia vivencial del locutor-chamán para conocer lo que es esquivo a las redes del discurso racional y científico. En cuanto a este último aspecto, su superioridad frente al falsacionismo y separatismo de la razón científica se aprecia con claridad en los versos finales del poema: “Todos los límites son pedazos / de mi axioma vencedor” (Mostajo 1928: 10).

Ahora bien, el último poema de esta sección se titula “III” y sugiere la aparición de algunos síntomas de la embriaguez cósmica. Veamos:

Una mano infinita  
abre los candados de mi alma.  
Salgo a pasear. Miro  
y escucho por todos los lados.

Telepatía veloz de mi pasado.  
Alguien murmura y cita  
mi nombre en la lejanía (: 11).

Si bien el contenido nos da trazas del advenimiento de un nuevo estado de conciencia (“Una mano infinita / abre los candados de mi alma”), consideramos, más bien, que los dos primeros versos refieren al desprendimiento del locutor-chamán de las ataduras de la razón. En otras palabras, el poema se centra en representar el estadio previo al merodeo del alma del locutor chamán por las regiones místicas del cosmos, de modo que el locutor espera la

15 A propósito de este pilar fundamental en el conocimiento chamánico, recogemos el testimonio de Don Ignacio Duri Palomeque para ilustrarlo: “Tres años he tomado la Ayahuasca. Tomaba una noche, dietaba quince días, veinte días y ahí recién tomaba otra vez. De ahí tomaba nuevamente, dietaba treinta días y así, esa es la dieta pue [...]. Comía mi Chive sin dulce nomás. Eso no me faltaba. Era pura comida sin sal, sin grasa, sin nada de condimento. Eso comía” (Villalobos Contreras y Van Loon 2022: 23).



manifestación del acontecimiento afectivo (“Salgo a pasear. Miro / y escucho por todos lados”). En ese orden, advertimos que no es casual la apelación al despliegue sensitivo del cuerpo (la mirada y la escucha), puesto que tras la ingesta de sustancias, vinculadas a prácticas extáticas, que desacomodan la percepción habitual del mundo, los sentidos tienden a ralentizarse o a agudizarse. En esa sintonía, los vv. 6-7 ilustran el surgimiento de las voces de los espíritus familiares en la interioridad del locutor-chamán, aunque todavía se hallan lejanas. Debido a todo lo anterior, optamos por ubicar a tal poema en esta sección, pues no retrata el inicio del viaje cósmico, sino la fase previa para su desarrollo. En ese sentido, estamos ante un poema en vías de ascensión.

## 5.2. Ascensión

Para esta segunda sección, elegimos cuatro textos en los que se observa los diversos tramos del movimiento “ascensional” del locutor-chamán al espacio cósmico. Los textos que componen esta sección principalmente son Ci. “IV”, Ci. “V”, Ci. “VI”, Ci. “XIV”, Pl. “I” y Pl. “VII”. Adentrémonos en el primero:

Nadie se asoma.  
 Todo enmudece  
 en los cuatro muros  
 de mi gabinete ultraterrestre.  
 Una onda de relámpagos  
 carboniza el velo de la noche.  
 Nadie se asoma.  
 En el escenario de mi yo  
 desfila el Mundo  
 con su procesión de heridas  
 y sus armas de cien filos.  
 Escarabajos incansables  
 del eterno panorama.  
 Todos ríen y todos lloran  
 en el vértigo errante  
 de una misma circulación.

Domador de alturas, apago  
 mi sed con cántaros de Luz (: 12).

A simple vista, detectamos en los vv. 1-4, un diálogo entre Ci. “III” y el presente poema. Imaginemos la siguiente secuencia: “Salgo a pasear. Miro / y escucho por todos lados”, y luego, “Nadie se asoma”. En efecto, se trata de una continuación de la espera del acontecimiento cósmico por parte del locutor-chamán. Habiendo perfilado este punto de contacto y reconocido el campo figurativo de la repetición (Arduini 2000), se puede interpretar la afirmación del locutor-chamán como la expresión de un estado de impaciencia (“Nadie se asoma”). Dicha desesperación

se torna nítida si nos damos cuenta de que el personaje del poema ha seguido el protocolo tradicional de los rituales chamánicos, esto es, aislarse en un *axis mundi*<sup>16</sup> (“en los cuatro muros / de mi gabinete ultraterrestre”). Cabe añadir que dicho estado de ánimo no debe ser entendido como la expresión de las expectativas de un neófito en las prácticas extáticas, sino como la manifestación del deseo del chamán por dialogar con las divinidades para afrontar ese malestar que le ha ocasionado el encuentro con la modernidad.

Siguiendo el orden, es clave subrayar la importancia de lo natural en el poema, puesto que el relámpago, que interrumpe la angustia del locutor-chamán iluminando la noche —y acá arriesgamos la lectura—, sería una *chakana*<sup>17</sup>. Sostenemos que este fenómeno meteorológico refuerza la idea de que el escenario del poema es el cruce de un puente ontológico por parte del locutor-chamán (*kay pacha*) para arribar a los espacios de la divinidad (*hanan pacha*). En ese sentido, el relámpago posibilita que la subjetividad del chamán y el cosmos se articulen satisfactoriamente. Al respecto, según Eliade (2009) cuando los dioses aceptaban las plegarias del chamán, estos le herían con el relámpago.

En el caso del poema, esto se comprueba cuando el locutor-chamán comenta: “En el escenario de mi yo / desfila el Mundo / con su procesión de heridas / y sus armas de cien filos”. Dicho verso evoca el tópico del descuartizamiento del cuerpo del chamán, es decir, su muerte ritual. Así lo confirma la sensación de turbación y alucinación de los espíritus que le rodean en esa geografía inaccesible para los hombres profanos: “Todos ríen y todos lloran / en el vértigo errante / de una misma circulación”.

Para terminar, en los dos últimos versos, el locutor-chamán se dirige al relámpago-*chakana* para expresarle su agradecimiento libando en su nombre: “Domador de alturas, apago / mi sed con cántaros de Luz”. Basándose en el campo figurativo de la metonimia (Arduini 2000), el locutor-chamán alude con “Luz” (el efecto de visiones nítidas) a la clarividencia que permite la bebida sagrada (causa). Así las cosas, Ci. “IV” indica el inicio del periplo cósmico que el locutor personaje-chamán emprenderá y que relatará en el cúmulo de textos ulteriores (Ci. “V”-Ci. “XIII”).

16 En su libro *El mito del eterno retorno*, Eliade (2000) define al *axis mundi* como un espacio sagrado que rompe el territorio profano, puesto que constituye un eje que conecta las regiones cósmicas.

17 Para el pensamiento andino, este se comporta como un puente ontológico entre las tres regiones del universo: *hanan pacha*, *kay pacha* y *uku pacha*. Entre todas las *chakanas*, el relámpago es su manifestación más visible y concreta (Estermann 2006).

De tal manera, en este tramo, asistimos a una modelización-deformación del mundo conocido no solo a partir del componente subjetivo, sino también desde el cuestionamiento de los elementos de la modernidad capitalista. Como muestra de ello, leamos el siguiente fragmento de Ci. “V”:

A todas partes llevo  
el mensaje triste y vagabundo  
de mi eléctrica canción.  
Cascada de estrellas  
sobre mis sienes  
cansadas de pensar.  
En el doblez quemante de mis huesos  
tengo todavía las huellas  
del grito de un convoy de pasajeros.  
Fotogenia total de mi corazón (Mostajo 1928:  
13-14).

Al igual que el texto anterior, hay puntos de contacto. En esta ocasión con el Ci. “I”, pues el locutor-chamán se sirve de la sinécdoque (electricidad) para acusar a su experiencia friccional con el estilo de vida que impone la lógica moderna (“Un siniestro labrador / ha pasado tres veces / su arado sobre mi corazón”) como la causante de su malestar espiritual. Asimismo, es interesante advertir que los cuerpos luminosos, de manera similar al relámpago, socorren al locutor-chamán purificándolo de la enfermedad que produce la razón occidental por medio de un baño cósmico. En ese sentido, percibimos que el viaje astral cura progresivamente las heridas que dejó el encuentro súbito entre la vida en la urbe y la afectividad del locutor-chamán toda vez que afirma que: “En el doblez quemante de mis huesos / tengo todavía las huellas / del grito de un convoy de pasajeros. / Fotogenia total de mi corazón”.

Sobre Ci. “VI”, afirmamos que este se ubica en el cenit de la tensión entre la modernidad y el componente afectivo del locutor-chamán. Veamos el siguiente extracto: “Me encuentro solo. / El pastor de Cielos arranca / mis huesos de los muros de la Tierra. / Metafísica invencible de mi vuelo” (: 14). De lo anterior, se infiere que este poema dialoga con el aviso sobre residuos de la parafernalia de la modernidad (“del grito de un convoy de pasajeros”) en el sustrato afectivo del locutor (“dobleza quemante de mis huesos”). Por ello, tal como en Ci. “IV” y Ci. “V”, el espíritu familiar (“El pastor de Cielos”) intercede de improviso, en el medio del cosmos, para descuartizarlo (“arranca mis huesos / de los muros de la Tierra”), esto es, siguiendo a Eliade (2009), la propiciación de su renacimiento-curación.

A propósito de ello, el locutor-chamán sentencia “Me-

tafísica invencible de mi vuelo”. ¿Cómo interpretar este verso? Desde nuestra lectura, dicho rótulo filosófico designa a la técnica sagrada del éxtasis; por lo que, en el verso, el locutor chamán persigue poner de relieve la confianza que tiene en su saber para curarse del mal que le ha impregnado la modernidad. En ese orden, el empleo del concepto de “metafísica” apunta a apropiarse su sentido teórico, esto es, redefinirlo a partir de los *afeptos* para justificar la práctica chamánica como vía-otra de conocimiento y de percepción del mundo que haga frente al discurso de la razón científica.

Si bien aún restan poemas por asediar a detalle, juzgamos pertinente concebirlos como un interludio previo, signado principalmente por el despliegue de la afectividad y la reflexión conceptual, al encuentro entre el locutor-chamán y el “dominio donde jamás / se oyó la voz de los hombres” (Mostajo 1928: 20). Por ejemplo, en Ci. “VII”, el locutor-chamán nos detalla su percepción subjetiva alterada sobre el *axis mundi* del que partió vuelo: “Veo distinto el cuadro de las cosas / y hasta la torre / de mi destierro viste traje nuevo” (1928: 15). Mientras que en Ci. “VIII” y Ci. “IX”, el viajero cósmico nos precisa la ebullición febril<sup>18</sup> de su interioridad: “Están cansados mis sentidos / y siento frío / en la hoguera de mis nervios” (: 16) y “Yo siento en mis nervios / el calor de un Sol que viaja / fuera de las distancias” (: 18). En cambio, en Ci. “X” y Ci. “XI” se aprecia un desdoblamiento de consciencia: “Dialogando conmigo mismo, / simplifico el sentido de la Tierra / con la lente total de mi pensamiento” (: 19) y “Estoy de viaje / cargando sobre mis hombros / al mendigo de la noche. / Centinela hurraño / que parte en dos las maniobras / de mi sueño ultraterrestre” (: 19).

Ahora bien, revisemos el cuadro que dibuja Ci. “XIII” sobre la apoteosis del viaje ascendente del locutor-chamán:

Miro lo ilimitado. Caminan mis ojos  
a la estación de todos los viajeros.

Están cerradas las puertas.  
Sed de desierto en los senderos.

En los cuatro puntos cardinales  
está triste la materia  
y visten luto las montañas.

Festín de voces en las alturas.

Entre cenizas, vivos y muertos

18 Cabe destacar que la fiebre es una expresión más de una de las estructuras chamánicas, a saber: el dominio del fuego (Eliade 2009).

mezclan las migas de sus instintos.

Derramando siglos, pasta  
el Tiempo... rebaños de Universos (: 23).

En los vv. 1-4, advertimos el despliegue de la clarividencia del locutor-chamán para poder ver lo oculto, es decir, asir lo ilimitado de lo existente, y también el estado de conciencia respecto de la magnitud de este acontecimiento cósmico, pues señala que el atestiguamiento de dicha realidad se encuentra negado a los demás sujetos profanos. En lo que respecta a la tercera estrofa (vv. 5-7), anotamos otra referencia a la práctica religiosa del *paqapu* andino cuando se menciona a los cuatro puntos cardinales del esquema pachasófico. Para Estermann (2006), este cuadrangular orienta la coreografía ritual en dos oportunidades: (1) el esparcimiento de las gotas de chicha y (2) la inscripción de elementos vinculados con la *pacha* en la hoja en blanco.

Asimismo, en este pasaje no solo se observa la reiteración de la muerte ritual del chamán “está triste la materia / y visten luto las montañas”, sino también la estructura del descuartizamiento chamánico. En este caso, el cuerpo del chamán es un festín para las divinidades que desgarran sus órganos con el objetivo de hacer posible su renacimiento, el cual va acompañado de la dotación de su sabiduría afectiva: “mezclan las migas de sus instintos”. La misma que habilita al locutor-chamán la visión del espacio elevado y sus habitantes.

En esa canalización del poder divino, el locutor chamán visualiza a la divinidad fundamental del universo<sup>19</sup> (entiéndase el Tiempo) como un animal. Interpretamos esta visión, en los vv. 11-12, como la ejemplificación de un saber-otro que pone en entredicho al antropocentrismo, es decir, el tejido de relaciones horizontales entre todos los entes vitales del cosmos. En esa misma sintonía, la percepción de la inmensidad de lo infinito por parte del locutor-chamán, en los primeros versos, también descentra este rasgo característico de la razón occidental. Ensayamos la lectura de que esta visión genera que el técnico de la éxtasis alcance un nuevo grado de comprensión onto-epistemológica del cosmos. Este grado de conocimiento será profundizado en Pl. “I”. Ingresems a su estructura:

Estoy fuera del Mundo.

19 Esto se condice con lo expuesto por Alberto Mostajo en su prólogo de *Canción infinita*: “La unidad del Tiempo y el Espacio, es el espíritu, la suprema conciencia creadora y ordenatriz, causa de infinitas creaciones y dueña de maravillosa materia del gran dominio que no tiene principio ni fin” (Mostajo 1928: 5).

Reflector rutilante de mi vuelo.  
Mis tintas escriben  
en los talleres de la inmensidad.

Sombrío carnaval de risas.

A mis plantas, humean  
cenizas de angustias humanas.

Estoy fuera del Mundo.  
Guarismo de diabólicos problemas.

Con daga de fuego,  
que nadie conoce, trazo el esquema  
del vientre del enigma.

No existe termómetro  
para la fiebre de mis himnos.

No soy vivo ni muerto;  
soy una chispa del tiempo... (Mostajo 1928: 24).

Desde el verso inicial, el locutor-chamán se modela más allá del plano de lo determinado como si estuviese en una atalaya cósmica, por lo que aprovecha para impregnar su huella en estas regiones desconocidas para la humanidad (vv. 3-4). Debido a esa acción, heredera de la obsesión humana por la trascendencia, los espíritus se burlan de él, ya que las acciones humanas son ínfimas dentro de la anchura del cosmos, por tanto, la conciencia del locutor-chamán se muestra más resuelta a aceptar que sus acciones no tienen un sentido al interior del organismo infinito del cosmos: “A mis plantas, humean / cenizas de angustias humanas”. Por ende, en los vv. 10-12, para remediar dicha situación, sirviéndose de la daga<sup>20</sup>, realiza una nueva mesa ceremonial a fin de evitar cualquier tipo de represalia por parte del universo. La última constatación de la adquisición de esa conciencia sobre la grandeza incuantificable del cosmos (entiéndase descentramiento del antropocentrismo), por parte del locutor-chamán, se advierte en los versos finales: “No soy vivo ni muerto; / soy una chispa del tiempo”.

En el tramo que comprende desde Pl. “I” hasta Pl. “VI”, se consignan tres tendencias transversales: (i) la aceptación de la nimiedad de la existencia humana a raíz

20 Según Menacho, las mesas ceremoniales dependen de los chamanes, pero existen algunos elementos o artes básicos que comparten: “espadas, varas, íconos variados (santos, huacos precolombinos, etc.) conchas marinas, botellas de perfume, seguros (botellas que contienen plantas conservadas en perfumes diversos), piedras talladas o naturales pero siempre especiales por su forma, su fuerza o las circunstancias de adquisición, crucifijos, chunganas (pequeñas maracas con las que se acompañan los cantos invocatorios o tarjas), etc.” (Menacho 1988: 19).

de la infinitud del cosmos; (ii) el recusamiento contra los elementos de la modernidad y (iii) el desarrollo de un aliento de superioridad de la metafísica-técnica chamánica. La primera se percibe tanto en Pl. “IV”: “Con polvo de tumbas / pinto mi auto-retrato vencedor. / Sobre un puñado de alfombras, / en círculo de infierno, el Mundo / prosigue su siniestra procesión” (Mostajo 1928: 28), como también en Pl. “V”: “No importa. Estoy feliz / con el drama de mí mismo. / El sarcasmo del destino es ya / viejo polvo del circo de mi alcoba” (: 28). Esta vivencia contraviene el mito positivista del progreso, el cual apunta no solo a la perfección del conocimiento científico, sino también a que la humanidad, en sí misma, “progresa”<sup>21</sup>. En otras palabras, critica la concepción del ser humano como sujeto omnipotente que se piensa independiente de las leyes naturales y divinas, y, por tanto, dueño de la naturaleza para hacer triunfar el destino que se ha fabricado a sí mismo.

La segunda se identifica en Pl. “III”: “Un concierto de voces / detiene la marcha veloz de los relojes. / Esqueleto parlante de la Ciencia. / Veo despedazarse al radio / en el parto / de luz de lo invisible. . .” (: 27) y en Pl. “VII”: “En vano conmigo ese derroche / de luces variadas, vagones eléctricos / y pájaros de acero” (: 31). En ambos casos, los espíritus auxilian al locutor-chamán a subvertir la modelización de la razón moderna a través de sus artefactos: se detiene el tiempo lineal e irreversible que registra el reloj, se discute la eficacia del microscopio como instrumento para observar el radio y se minimiza el alcance del vagón y el avión.

La tercera, por su parte, se distingue en Pl. “III”: “En cada sitio de la Esfera / deja sus huellas la afirmación / victoriosa de mi credo” (: 27), e igualmente en Pl. “VI”: “La Eternidad es apenas / un retazo pensante / en el axioma de mi credo” (: 30). Con ello, el locutor-chamán hace saber que la práctica extática es superior a la razón moderna que gusta de excluir otras formas de pensar y acercarse a la realidad. Finalmente, para cerrar esta sección de nuestro análisis, leamos Pl. “VII”:

Soy siempre el mismo.  
El ruido potente de fábricas  
no interrumpe en nada  
el verbo tranquilo de mi oración.  
Entre montañas y pampas fornidas,  
saltando manojos de estrellas,  
llego preciso al cerebro de mi altar (: 30).

El verso inicial puede ser interpretado como un reproche por parte del locutor-chamán después de haber vivencia-

do el periplo vital y no haber transformado su esquema del mundo. No obstante, sostenemos que tal verso apuesta por designar el hábito del locutor de retornar a este tipo de prácticas chamánicas con la finalidad de curarse de las mellas que dejan las fricciones entre su subjetividad y la modernidad (“el ruido potente de las fábricas”). Esta lectura gana fuerza a partir de los vv. 5-7, pues se reconoce una secuencia de acciones: aislarse en la *chakana* (montañas), vivenciar el viaje (saltar a las estrellas) y articularse íntegramente con el cosmos (llegar al altar). En ese sentido, la *inventio* del locutor-chamánico nos confirma la naturaleza ritual (entiéndase repetitiva) del periplo cósmico. Esta hipótesis de lectura se correlaciona con la otra mitad del poema:

Ya en rincón-asilo de ciegos dejo  
el cesto mendigo de las filosofías.  
Templo sin público  
de mi mapa totalizador.  
En vano conmigo ese derroche  
de luces variadas, vagones eléctricos  
y pájaros de acero.  
A mi soledad rodeada de llamas  
no llamo a sombras movibles  
del paisaje cotidiano.  
En la bujía pensante del Universo,  
soy dueño de una llave  
que nadie ha conocido (: 30-31).

La metaforización del espacio elevado, al cual ningún hombre profano tiene acceso (“templo sin público”), como rincón-asilo es sugerente, debido a que abre la significación no solo de refugio, sino también de ruta de escape (de parte de las ataduras de la razón occidental). Esto último intensificaría nuestra lectura sobre la fricción entre el locutor y la modernidad (“En vano conmigo ese derroche / de luces variadas, vagones eléctricos / y pájaros de acero”) al punto de ya no poder admitir como posibilidad una mera sospecha de sus fundamentos. Bajo esta óptica interpretativa, la metafísica extática practicada por el locutor-chamán (“soy dueño de una llave / que nadie ha conocido”) propone el desmantelamiento bélico de los presupuestos onto-epistemológicos del mundo que modeliza la razón.

### 5.3. Descensión

En esta última sección, analizaremos Pl. “VIII” y Pl. “X” teniendo en cuenta el tránsito vital del locutor-chamán a lo largo del poemario. Ingreseemos a la estructura del primero:

Con un faro de luz en cada brazo,  
desciendo del dominio de mi Religión.

21 Sobre esta lectura del mito del progreso, sugerimos revisar el artículo de Lucía Maina (2014).



No escucho a la Tierra,  
ni a la Vida, ni a la Muerte.  
Con ademán gigante trituro  
entre mis dedos el escudo de armas  
de mil dioses y demonios.  
Cierro el almacén de preguntas  
del pasado y del presente.

Estoy en el campo de la victoria.  
Tres mensajes decisivos  
sobre las cumbres más altas.  
No escucho a la Tierra,  
ni a la Vida, ni a la Muerte.  
En vano Rayos x oscila  
en los blancos hospitales  
sus chispas luminosas.

En las tumbas de todos los templos  
se apagan las viejas canciones (: 32).

Desde la primera estrofa (vv. 1-9), se reconoce la presencia del campo figurativo de la metáfora, pues se alude con “faro de luz” al conocimiento de los espíritus y con “Religión” a la técnica chamánica para articularse con las regiones extraterrenales. En ese orden de ideas, el locutor-chamán, tras haber recorrido los parajes divinos, asume su papel de defensor mágico (Eliade 2009), es decir, despliega belicosamente su saber metafísico *afectivo* para curar el plano terrenal de los estragos que produce la modernidad.

Sin embargo, ¿por qué se rehúsa a escuchar a la Tierra, a la Vida y a la Muerte? ¿Acaso el locutor-chamán defiende una metafísica idealista? Consideramos que este rechazo no se funda en el dualismo platónico, sino en lo expuesto por Asensi Pérez respecto del “mundo real”. Cabe recordar que el mundo “objetivo” es en verdad un mundo fosilizado/naturalizado por un discurso hegemónico modelizador, de ahí que, en los vv. 3-4, el locutor-chamán desconfíe del modelo de mundo (La Tierra, la Vida y la Muerte) elaborado por la racionalidad moderna.

De esa manera, el locutor-chamán opta por batirse a muerte con los responsables de tal modelización: “Con ademán gigante trituro / entre mis dedos el escudo de armas / de mil dioses y demonios”. Si nos detenemos en las nociones de “escudo de armas” y “dioses”, podemos dar cuenta de que se trata de metáforas históricas que refieren a los colonizadores hispanos, puesto que ellos trajeron la heráldica, así como también fueron nombrados como *wiracochas* por los pobladores del Tahuantinsuyo. A partir de esa referencia a la colonialidad de la razón moderna, se entiende que el primer verso (“Con un faro de luz en cada caso”) es la asunción del locutor-chamán

del rol del *apu Wirakocha* como ordenador. Esto, sobre todo, a raíz de la similitud entre las imágenes de los dos faros y la del dios de los báculos.

En la siguiente estrofa, en los vv. 15-17, el tema bélico persiste, pero esta vez contra el discurso científico mediante el campo figurativo de la sinécdoque (“Rayos x” en vez de ciencia). El locutor chamán critica la modernidad a partir de su desistimiento de la utilidad de la imagen radiográfica, dado que el chamán no pretende dejar a ninguno de sus adversarios con vida. Por eso, en los dos últimos versos, sentencia que “[E]n las tumbas de todos los templos / se apagan las viejas canciones”. Con ello —y acá arriesgamos la lectura— se opta por la imposibilidad de la convivencia armónica entre la razón moderna y el modelo de mundo vitalizado del chamanismo andino.

Dicha toma de posición también se encuentra en el último poema que analizaremos y con el cual cerraremos el corpus textual. Leamos a Pl. “X”:

Pulverizo preguntas.  
Vienen las notas de mi dolor  
de más allá de la Existencia.  
En la pauta fijada de mi programa,  
tuerzo uno tras otro los negros  
nudos de la metafísica terrestre.  
Siento ya un hondo cansancio  
a la función constante de largas  
chimeneas y heladas almas ambulantes.  
Con el mismo decorado pensativo,  
sediente de mis huesos, edifico  
sin descanso un laberinto sin salida.  
Cada nuevo día el cuadro  
de mis ojos es más firme que nunca.

Así, duermo y despierto con mi baúl  
triumfante en todos los análisis (Mostajo 1928: 34).

Como la mayoría de los poemas analizados, reconocemos un locutor personaje que emplea el monólogo para transmitir sus reflexiones y críticas. En esta ocasión, los versos que guardan puntos de contacto con la postura irreconciliable entre el saber del locutor-chamán y la lógica racional de la modernidad serían los siguientes: “En la pauta fijada de mi programa / tuerzo uno tras otro los negros / nudos de la metafísica terrestre”. Deteniéndonos en la metáfora del nudo, anotamos que se trata de la estrategia de la metafísica vitalista por dismantelar el aparato discursivo racionalista y antropocéntrico. ¿De qué manera? Torciendo y complejizando el nudo a manera de demostración de que la existencia es plural y poliédrica, y que el estudio científico enfocado en lo parcial y lo separativo resulta una desavenencia para abordar la

complejidad del mundo.

Por otro lado, el locutor-chamán vuelve a arremeter contra la modernidad por el panorama calculador y mecánico que insta en el espacio de la urbe, a saber: el extravío de las almas de sus habitantes (vv. 7-9). Esto evoca la estructura chamánica de la psicopompería, es decir, la conducción de las almas de la comunidad y la de los espíritus malignos hacia su lugar de pertenencia. En este caso, se trata de dirigir a los agentes de la modernidad a un espacio del que no vuelvan para restaurar el equilibrio cósmico.

La solución que plantea el locutor chamán es la edificación de un laberinto, ya que, justamente, este es un artefacto del *logos* occidental. En otras palabras, el locutor-chamán extralimita a la razón dentro de sus propios juegos perversos y violentos<sup>22</sup>. Se trata de erosionar a la razón como instrumento deificador del ser humano a partir de la dilucidación de su naturaleza peligrosa como dispositivo de control y dominio que conlleva a la auto-destrucción del entorno del ser humano.

Para culminar, la finalidad de los dos últimos versos es subrayar que el saldo del periplo mágico ha sido positivo, ya que el locutor que viajaba hacia la geografía mística para refugiarse y sanar sus heridas —ocasionadas por la modernidad—, con ayuda de los espíritus, adquiere un saber-otro sobre la nimiedad del ser humano que le permite descender a cumplir su rol como defensor mágico del mundo sagrado: horadar las grietas del mundo fundado por la razón occidental (“triumfante en todos los análisis”).

## 6. A MODO DE CONCLUSIÓN

Hemos abordado cuatro puntos clave en el presente artículo. En primer lugar, el cartografiar y sistematizar la escasa recepción crítica de la obra poética de Alberto Mostajo con vistas a profundizar en la explicación de la heteróclita opción escritural del vate puneño. Por ello, en segundo lugar, como un primer esbozo, hemos fortalecido la categoría de vanguardia de las ideas, planteada por Sergio Luján, bajo el rótulo de vanguardia de los afeptos, debido a que esta ase los afectos y los conceptos de mundo, de forma imbricada, como el procedimiento, que utilizan los textos vanguardistas que mantienen las formas intactas, para modelizar la sospecha y el desmantelamiento del mundo fosilizado que impone el pensamiento positivista y el antropocentrismo. En tercer lugar, hemos profun-

dizado en chamanismo, desde la perspectiva teórica de Mircea Eliade, porque es la manera alternativa de entender y sentir el mundo que propone el poemario escogido. Finalmente, hemos intentado demostrar que dicha categoría, en *Canción infinita*, se expresa mediante la figuración de un viaje cósmico, como alternativa epistemológica, para horadar los fundamentos de la razón positivista y el antropocentrismo. Esto se comprueba porque el locutor-chamán, al percibir lo infinito, no solo alcanza un nuevo grado de comprensión onto-epistemológica del cosmos que descentra al ser humano y que pone en jaque los avances de la modernidad, sino que también desliza la posibilidad de un modelo de mundo distinto y curado.

## REFERENCIAS

- Arduini, Stefano. 2000. *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Asensi Pérez, Manuel. 2012. “Modelos de Mundo y lectores/as desobedientes”. En *La crítica como sabotaje de Manuel Asensi*, editado por Beatriz Ferrús y Mauricio Zabalgoitia, 17-30. Barcelona: Anthropos.
- Asensi Pérez, Manuel. 2016. “Teoría De Los Modelos De Mundo Y teoría De Los Mundos Posibles”. *ACTIO NOVA: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 38-55. <https://doi.org/10.15366/actionova2016.0.003>.
- Asensi Pérez, Manuel. 2020. ““La noción de “afepto” como sabotaje de la relación entre filosofía y literatura””. *Tropelias: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, n.º 6, 20-31. [https://doi.org/10.26754/ojs/\\_tropelias/tropelias.202064384](https://doi.org/10.26754/ojs/_tropelias/tropelias.202064384).
- Ayala, José. 2009. *Alberto Mostajo. Delirio y tragedia de un poeta vanguardista y metafísico*. Lima: Arteidea.
- Choqueta, Tania y Dina Mamani-Aro. 2019. “El significado del poema “Manicomnio” de Alberto Mostajo desde la perspectiva del análisis del discurso poético”. *Revista Innova Educación* 1 (3): 338-354. <https://doi.org/10.35622/j.rie.2019.03.007>.
- Colli, Giorgio. 1977. *El nacimiento de la filosofía*. Barcelona: Tusquets Editor.
- Dávila, Dante. 2017. “Acerca de la metafísica”. *Letras* 88 (128): 150-161. <https://doi.org/10.30920/letras.88.128.7>.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. 1993. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Eliade, Mircea. 2000. *El mito del eterno retorno*. Buenos Aires: Emecé.
- Eliade, Mircea. 2009. *Chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Estermann, Josef. 2006. *Filosofía andina. Sabiduría indígena para un mundo nuevo*. La Paz: Instituto Superior Andino de Teología.

22 Al respecto, Giorgio Colli comenta: “¿Qué otra cosa, sino el logos es un producto del hombre, en que el hombre se pierde, se arruina? El dios ha hecho construir el Laberinto para doblegar al hombre, para devolverlo a la animalidad” (Colli 1977: 24-25).

- Fernández Cozman, Camilo. 2021. “¿Quién hablan en un poema? Locutores y alocutarios. El caso de un poema de César Vallejo”. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, n.º 69, 367-377. <https://doi.org/10.46744/bapl.202101.013>.
- Frisancho, Samuel. 1957. *Antología de la poesía puneña*. Puno: Editorial Puno.
- Frisancho, Samuel. 1966. *Antología de la literatura puneña*. Puno: Editorial Los Andes.
- Guzmán, Miguel. 2006. *Literatura de Puno*. Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana.
- Hurtado, Alex. 2020. “«Por la palabra se conoce la dirección del espíritu»: Gamaliel Churata y la vanguardia en Chirapu (1928)”. *Mitologías Hoy* 21:59-74. <https://doi.org/https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.679>.
- Hurtado, Alex. 2022. “La ‘revolución integral’ de Antero Peralta y el vanguardismo de las periferias internas en la revista Chirapu (1928)”. Disertación de Licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/18145>.
- Kutipa, Wilmer. 2012. “Alberto Mostajo, un poeta de culto”. *Siete culebras*, n.º 32, 32-35.
- Lakoff, George y Mark Johnson. 2004. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- Luján, Sergio. 2022. “La representación de la poesía transcultural en Ande (1926) de Alejandro Peralta”. Disertación de Licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/17698>.
- Luján, Sergio. 2023. ““Lo animal en “Muro noroeste” y “Los caynas” de César Vallejo””. *Archivo Vallejo* 6 (12): 173-203. <https://doi.org/10.59885/archivoVallejo.2023.v6n12.09>.
- Maina, Lucía. 2014. “El mito del progreso”. *Ars Brevis*, n.º 20, 136-167. <https://raco.cat/index.php/ArsBrevis/article/view/295322>.
- Mamani, Mauro. 2017. *Sitio de la tierra. Antología del vanguardismo literario andino*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- Menacho, Alfredo. 1988. “Ritos mágicos y estados alterados en el contexto del curanderismo”. *Bulletin de L’IFEA*, n.º 1, 17-25. <https://www.ifea.org.pe/libreria/document-de-travail/001/>.
- Morales Mena, Javier. 2014. “La crítica como sabotaje, el pensamiento crítico latinoamericano y la literatura comparada”. *Cuadernos literarios* 8 (11): 153-176. <https://doi.org/10.35626/cl.11.2014.87>.
- Mostajo, Alberto. 1928. *Canción infinita*. Puno: Casa Editora José G. Herrera.
- Núñez, Javier. 2019. “El poema XI de Alberto Mostajo a la luz del Análisis del Discurso”. *Revista Innova Educación* 1 (2): 215-227. <https://doi.org/10.35622/j.rie.2019.02.008>.
- Roncal, Jorge. 2019. *Anticanon: 30 poetas peruanos muertos e invisibilizados*. Lima: Contra Cultura.
- Universidad Nacional del Altiplano, Rectorado de la, ed. 2013. *La vanguardia puneña*. Puno: Universidad Nacional del Altiplano.
- Villalobos Contreras, Camila y Robin Van Loon. 2022. *Relatos de un chamán de la amazonía peruana: las palabras de Don Ignacio Duri Palomeque*. Lima: Colmena Editores.