Bastardía y filiación comunitaria en *Sanchiu* (2021) de Dina Ananco

Perspectiva decolonial en la poesía de la Amazonía peruana

Mónica CÁRDENAS MORENO
Université de La Réunion, France

DOI : https ://doi.org/10.17184/eac.9257

Resumen : En este artículo se intenta mostrar cómo la poesía desarticula la propia noción de indígena amazónico en tanto construcción colonial. Este sujeto ha sido material y simbólicamente exotizado e identificado con un territorio codiciado y expoliado por sus recursos naturales. El discurso poético que aquí se analiza se coloca dentro de la piel de una "indígena amazónica" de la nación wampis que no acepta, sin embargo, esta única posición y deconstruye su supuesta identidad "originaria". Como resultado de este proceso, se acerca más bien a la noción de bastardía propuesta por María Galindo, es decir, a la construcción de un sujeto que se inventa a sí mismo para liberarse de la secuencia de dominación y opresión. Este sujeto femenino en tránsito se ancla a un saber femenino comunitario como fuente incesante de conocimiento.

Palabras clave : Poesía siglo XXI. Amazonía peruana. Dina Ananco. Filiación femenina. Feminismo bastardo.

1 Introducción

Así como Léila Gonzalez insiste en la necesidad de desmontar las estructuras del poder colonial marcadas en el nombre "América Latina" que se le imprime al continente y que ella transforma subversivamente en "Améfrica Ladina" (Gonzalez, 1988), María Galindo propone la noción de bastardía como un espacio en el que se sabotean las políticas interculturales, pluriculturales o de mestizaje que los estados nación de América del Sur promueven desde un centro de poder blanco y masculino. Las formas de nombrar las comunidades indígenas desde la propia construcción de la categoría de "indígena" nos sitúan dentro de la trampa identitaria que afirmaría un locus nativo que lucha por ser incorporado de pleno derecho y reconocido dentro de las políti-

cas estatales y dentro del proyecto del Estado nación. Sin embargo, este camino no cuestiona las propias estructuras coloniales que sostienen dicho Estado y, por lo tanto, no abre reales horizontes de liberación de los pueblos y comunidades andinas y amazónicas. Galindo lo expresa en los siguientes términos:

> Estas dos obsesiones: por un lado, la inflamación nacionalista chauvinista; y, por otro, la inflamación originarista autoafirmativa se han convertido en funciones del mismo poder de enunciación, del mismo monopolio del poder patriarcal, y se proyectan a la sociedad con la misma verticalidad tiránica y asfixiante (Galindo, 34).

Sobre la base de lo que había propuesto Gloria Anzaldúa como poética de la frontera, Galindo construye su feminismo bastardo (Galindo, 2022) y propone el bastardismo como una posición rebelde frente a la marca violenta colonial, el reconocimiento de lo impuro como posición desde la cual deconstruirse, descolonizarse, volver a parirse. En palabras de Paul Preciado:

> Mientras que la lógica del mestizaje pretendía inscribir las jerarquías biopolíticas patriarco-coloniales en la sociedad boliviana, naturalizando una taxonomía de tipos raciales (española, mestiza, mulata, morisca, chola…), el bastardismo niega la verticalidad de la pureza de sangre, reconoce la horizontalidad del trauma (y, por tanto, de la sociedad) e impone la ruptura de la rebelión antipatriarcal como única forma de descolonización. Del reconocimiento del bastardismo surge la interpretación sexual del evento revolucionario y el rechazo de toda identidad naturalizada (Preciado, 17).

Como Léila Gonzalez, Galindo sabe que la batalla se instala desde la manera en que se nombra, pero en lugar de reformular el nombre lo neutraliza, lo borra. El ser bastardo anula la búsqueda del origen e instala el desafío en la proyección hacia el futuro, hacia lo que el sujeto femenino construye una vez que se ha descubierto dicha bastardía. María Galindo lo explica magistralmente en lenguaje poético:

> Yo no recuerdo mi nombre,
> pero sé que no me llamo América,
> sé que no soy Hispanoamérica tampoco.
> Para cambiarme el nombre no me bautizaste,
> sino que violándome
> me impusiste otro nombre.
> Esperabas doblegarme y que me olvidara de quién soy.
> Pero yo sé que no te pertenezco,
> sé que no soy un pedazo tuyo,
> que no soy una parte de ti.

Published in : AMANCIO, Angélica ; GUERELLUS, Natália ; QUINTANA, Cécile (dir.), *Art, femmes et colonialités en Améfrique ladine. Arte, mulheres e colonialidades na Améfrica Ladina / Arte, mujeres y colonialidades en Améfrica Ladina*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813005359, doi: 10.17184/eac.9782813005359

Soy otro Continente,
otro lugar del mundo,
otra persona,
distinta,
diferente.
Yo no recuerdo mi nombre
Pero sé quién soy (Galindo, 29).

Proponemos leer aquí el poemario *Sanchiu* (2021) de la poeta peruana Dina Ananco como una forma de darse a luz a sí misma que desmonta una comprensión binaria del país, es decir, que intenta superar el enfrentamiento entre un universo criollo y otro nativo, entre las lenguas originales frente al castellano. La autora reconoce sus orígenes como una secuencia incesante de voces femeninas, como un largo *anen* (canto sagrado para los wampis y awajún) como lo señala parte de la crítica: el poemario se construye "como río, bosque, mito, que nos desborda; intenso y novador en un formato contemporáneo con el arraigo ritual del *anent*, pura poesía" (Espino, 244). La autora nace, en 1985, en la comunidad awajún Wachapea (Imaza, Bagua) en el departamento de Amazonas ubicado en el oriente norte de Perú[1] y *Sanchiu* es su primer poemario que ha sido presentado a nivel nacional con éxito bajo la etiqueta de "primer poemario en lengua indígena amazónica wampis-awajún". La buena acogida que ha recibido se materializa, además, en la obtención del Premio Nacional de Literatura en 2022 dentro de la categoría de "Literatura en lenguas indígenas u originarias" otorgado por el Ministerio de Cultura. Este reconocimiento pone en evidencia el interés institucional del Estado por la imagen del otro que valida a Perú como un territorio diverso y pluricultural de cara a la imagen turística que está interesado en proyectar y que, no necesariamente, se corresponde con una política en favor de las comunidades comprendidas en territorios wampis- awajún. Desde un punto de vista institucional, una poeta wampis y un poemario bilingüe wampis/ castellano no agreden, sino que enriquecen la imagen de diversidad cultural que se intenta reforzar, sin embargo, veremos de qué manera los poemas trastocan y subvierten dicha imagen.

En primer lugar, nos ocuparemos de hacer un repaso acerca de cómo se ha construido lo amazónico tanto histórica como simbólicamente desde la literatura peruana, y luego analizaremos el poemario destacando tres elementos: la construcción de la voz poética bastarda o en tránsito, en segundo lugar, la filiación femenina comunitaria que tiene a la abuela no solamente como una imagen familiar y personal, sino como un centro de saber comunitario y relacional. Finalmente, destacaremos la denuncia de una necropolítica estatal a través de masacres a miembros de comunidades, así como

[1] En el "Mapa de escritoras peruanas" creado por el Comando Plath, Dina Ananco se presenta de la siguiente manera: "Nací el 06 de mayo de 1985 en una comunidad awajún cuando mi padre, también awajún, se encontraba trabajando en el colegio Valentín Salegui que actualmente se le conoce como Fe y Alegría 55 – Valentín Salegui ubicado en la quebrada de Yamakai Entsa, Imaza, Bagua. La comunidad donde nací se llama Wachapea. Está ubicada en el distrito de Imaza, provincia de Bagua. Casi a los 6 meses de nacida, mis padres se mudaron a la comunidad de Santa Rosa en el distrito de Río Santiago, Amazonas. Luego de vivir un año en dicha comunidad, se mudaron a la comunidad de Huabal en el mismo distrito. Crecí en esa comunidad, Huabal, con la familia de mi madre, con los wampis".

Published in : AMANCIO, Angélica ; GUERELLUS, Natália ; QUINTANA, Cécile (dir.), *Art, femmes et colonialités en Améfrique ladine. Arte, mulheres e colonialidades na Améfrica Ladina / Arte, mujeres y colonialidades en Améfrica Ladina*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813005359, doi: 10.17184/eac.9782813005359

las consecuencias trágicas de la pandemia del Covid 19 que también son evocadas en el poemario.

2 La colonialidad histórica y simbólica de la Amazonía peruana

La conquista del imperio del Tawantinsuyo desestructura la forma de organización social y de administración política creando artificialmente un centro de poder en Lima. Esta ciudad se ubica en el litoral de la costa del Océano Pacífico por su fácil comunicación con la metrópoli europea y no por la trascendencia prehispánica del lugar. En consecuencia, la fundación de esta ciudad, capital del virreinato, y luego capital de la República hasta la actualidad, subordina a los antiguos centros de circulación cultural y socio-económicos que conectaban activamente las comunidades de los Andes con las de sus flancos occidental y oriental.

Con la fundación de Lima, ciudad letrada (Rama, 1984), se trastoca la mirada del conjunto del territorio que se coloca desde 1535[2] de cara al Océano, observando las novedades venidas desde Europa, y de espaldas a los Andes, y mucho más alejada de la Amazonía (flanco oriental andino). Estos territorios subordinados se nombrarán, desde entonces hasta hoy, el "interior" del país. De esta manera, las culturas andinas y amazónicas pierden protagonismo a la par que su población sufre las consecuencias de la imposición de un sistema letrado castellano sobre las culturas y lenguas orales vivas. Como el concepto eurocentrista de modernidad se mide desde Lima, los territorios que se alejan de esta ciudad, creada a semejanza de las metrópolis españolas, serán valorados como incivilizados y bárbaros. Tras el proceso de independencia que se consolida entre 1821 y 1826[3] esta correlación entre territorio y poder no hace sino confirmarse. Convertida en la actualidad en una megápolis que llega a rozar los 10 millones de habitantes (un tercio de la cantidad total de la población de todo el país), Lima se ha transformado a lo largo del siglo XX gracias a las constantes olas de migrantes de diferentes lugares de dicho "interior" relegado, invisibilizado y explotado durante siglos.

La historia del pueblo amazónico peruano, por lo tanto, no puede dejar de comprenderse, por un lado, sin este proceso de migración hacia la capital o centros urbanos del país, pero también debido a la transformación de sus relaciones socio-económicas dentro de sus propios territorios a la que están obligados para subsistir, ya que los denominados "pueblos indígenas u originarios"[4] tienen que hacer frente a la violencia del

[2] El 18 de enero de 1535, Francisco Pizarro, junto con doce de sus soldados, funda la ciudad de Lima a la que también denomina la "Ciudad de los Reyes".

[3] La proclamación de la Independencia del Perú se lleva a cabo en 1821 por José de San Martín. La independencia del subcontinente americano se consolida con la batalla de Ayacucho el 9 de diciembre de 1824. En 1826, las últimas tropas realistas que se habían refugiado en la fortaleza del Real Felipe en el Callao se embarcan hacia España.

[4] El Ministerio de Cultura los define de la siguiente manera: "Los pueblos indígenas u originarios son aquellos colectivos que tienen su origen en tiempos anteriores al Estado, que tienen lugar en este país o región, conservan todas o parte de sus instituciones distintivas, y que, además, presentan la conciencia colectiva de poseer una identidad indígena u originaria. A la fecha, se tiene información de 55 pueblos indígenas en el Perú, siendo 51 de la Amazonía y 4 de los Andes." Los pueblos wampis y awajún están comprendidos entre ellos. Una de las leyes más importantes respecto a la protección territorial de estos pueblos es la ley n° 28736 llamada "Ley para la protección de Pueblos Indígenas u Originarios en Situación de Aislamiento y en Situación de Contacto Inicial" promulgada en 2006, pero cuyo cumplimiento se ha cuestionado a través de innumerables ciclos de protestas.

Published in : AMANCIO, Angélica ; GUERELLUS, Natália ; QUINTANA, Cécile (dir.), *Art, femmes et colonialités en Améfrique ladine. Arte, mulheres e colonialidades na Améfrica Ladina / Arte, mujeres y colonialidades en Améfrica Ladina*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813005359, doi: 10.17184/eac.9782813005359

extractivismo lo que genera que "la mayoría de la población está parcial o totalmente integrada al subproletariado rural o urbano amazónico, en condiciones de trabajo de alto riesgo y marginación, atrapados en un círculo vicioso de deudas y obligaciones con patrones y comerciantes" (Bedoya, 36). Debemos recordar que el extractivismo tiene un momento emblemático con la llamada era o "boom" del caucho (1890- 1920) que permite la implantación en estos territorios de casas comerciales europeas y norteamericanas. Tras la debacle de la explotación del caucho, a partir de 1930, en la frontera con Colombia se empieza a explotar un nuevo "oro negro", el petróleo, y con ello la maquinaria de la comercialización internacional se vuelve activa. Entre las décadas de 1960 y 1970, se produce el ingreso masivo de colonos en el marco de la exploración de petróleo en el río Santiago y se construye el Oloducto Norperuano.

Una punta de lanza del proceso de colonización de la Amazonía peruana han sido las misiones evangelizadoras, primero de jesuitas y franciscanos por mandato de la Corona española con un triple objetivo económico, político y geoestratégico (siglo XVIII). El objetivo era colonizar estos inmensos reservorios de materias primas que podían comercializarse a buen precio en el mercado europeo (Heymann, 25). Sin embargo, las constantes rebeliones, como la emblemática que encabeza Juan Santos Atahualpa, en 1742, en la selva central, va a poner en jaque este sistema. Las misiones volverán alentadas por el Estado tras la instalación de la República del Perú con la participación de congregaciones de franciscanos, dominicos y agustinos. Las misiones han seguido presentes también durante el siglo XX, en 1925, se establecen en el territorio wampis los misioneros nazarenos y, en 1947, el Instituto Lingüístico de Verano con autorización del Estado peruano.

La base de datos creada por el Ministerio de Cultura del Perú diferencia los pueblos indígenas u originarios de acuerdo a su pertenencia a una familia lingüística determinada. El pueblo wampis tanto como el pueblo awajún pertenecen a la familia lingüística jíbaro. Legalmente, en 1974, se promulga la Ley de comunidades nativas y se logra el reconocimiento de los wampis y awajún, pero el avance legal no les ha asegurado ni la protección ni el respeto a su cultura, ya que el Estado ha privilegiado los intereses extractivistas incluso los de la minería informal. Por ello, en 2015, las comunidades que forman el pueblo wampis crean el Gobierno Territorial Autónomo Wampis[5] que no está reconocido por el Estado, pero a través del cual las autoridades locales actúan y se organizan para protestar, manifestarse en viajes a Lima, denunciar la corrupción de la policía, entre otros. Las agresiones, asesinatos a líderes y masacres que periódicamente se desatan, producto del enfrentamiento con el Estado, tuvo uno de sus eventos más trágicos en 2009, el "baguazo" se produce tras más de 50 días de protesta[6].

En la literatura, desde el canon de la narrativa elitista limeña internacionalizada se han reforzado estereotipos sobre la selva como la hipersexualización de la mujer y el ambiente amazónico como exacerbante sexual, por ejemplo, en *Pantaleón y las visi-*

[5] Ver el sitio Web de la nación wampis: https://nacionwampis.com/

[6] Ver Irène Favier « Prologue. Le Baguazo du 5 juin 2009, un lieu de mémoires en conflit », *Le Pérou et ses confins amazoniens. Le cas du Haut Marañón (1946-2009)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2021, p 27-40 : « Le 5 juin 2009, aux alentours de Bagua dans le nord-est du Pérou, une confrontation violente entre forces de l'ordre et manifestants indigènes awajún et wampís fait de part et d'autre 33 morts, un disparu, et 200 blessés dont 82 par balles. Une majorité des morts est dans le camp de la police ».

Published in : AMANCIO, Angélica ; GUERELLUS, Natália ; QUINTANA, Cécile (dir.), *Art, femmes et colonialités en Améfrique ladine. Arte, mulheres e colonialidades na Améfrica Ladina / Arte, mujeres y colonialidades en Améfrica Ladina*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813005359, doi: 10.17184/eac.9782813005359

tadoras (1973) de Mario Vargas Llosa, donde el ambiente de Iquitos se presenta como un "calor pecaminoso", también en *El hablador* (1987) del mismo autor, novela que se construye gracias al contrapunto entre dos narradores: uno es el alter ego del escritor, un joven intelectual estudiante de letras en la Universidad de San Marcos de Lima y periodista. El segundo narrador es Saúl Zuratas, amigo del primero, estudiante universitario de antropología que se identifica cada vez más con la población indígena machiguenga hasta desaparecer de la vida urbana y académica y convertirse en narrador oral, un hombre sagrado dentro del pueblo machiguenga. La novela imagina un país dividido, basado en el distanciamiento de los dos amigos, con un lado moderno, occidentalizado, y el otro primitivo o arcaico. La novela muestra la interferencia entre los dos mundos, pero esto no hace sino alimentar la jerarquía que el Perú moderno ejerce sobre la Otra parte "salvaje", así, la novela empieza cuando el narrador, alter ego del escritor, se encuentra en Italia y lo sorprende una exposición fotográfica sobre la Amazonía peruana, experiencia que desencadenará los recuerdos de su juventud en Lima y su encuentro con Zuratas quien, de acuerdo a las imágenes fotográficas, ha sido devorado por la selva: "Vine a Firenze para olvidarme por un tiempo del Perú y de los peruanos y he aquí que el malhadado país me salió al encuentro esta mañana de la manera más inesperada" (Vargas Llosa, 12).

La literatura peruana del siglo XX también tiene propuestas menos esquemáticas que logran acercarse de manera más bien poética y captar las múltiples voces de la selva como lo hace César Calvo en su monumental *Las Tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía* (1981). Calvo construye un texto donde lo mágico de la selva toma la palabra en forma de cantos. Esta obra puede leerse como un hito importante dentro de una serie de escritores que tuvieron vínculos familiares en la Amazonía peruana que les permitieron residir en ella y captar la diversidad de sus voces.

En el siglo XXI, el campo literario peruano se deja atravesar por voces marginadas hasta el momento: mujeres escritoras que han nacido y crecido en territorios amazónicos empiezan a escribir tanto narrativa como poesía. Muchas de ellas utilizan el bilingüismo como herramienta de visibilización. Dina Ananco forma parte de este grupo y se expresa en awajun-wampis y castellano. Su formación universitaria, en la Universidad de San Marcos, y su acreditación como traductora hacen que este bilingüismo sea un ejercicio plenamente consciente. La publicación de *Sanchiu* no forma parte de una política cultural estatal u oficial, sino que es el resultado de esfuerzos colectivos independientes que han dado a luz a pequeñas editoriales como Pakarina Ediciones que publica el poemario. Observamos este mismo esfuerzo en la publicación reciente de antologías que dan cuenta de nuevas voces o de escritoras que ejercían su oficio desde espacios regionales antes cerrados[7].

En cuanto a la promoción de la literatura escrita por mujeres, no podemos dejar de reconocer la enorme labor que realiza el colectivo literario, artístico y feminista Comando Plath[8]. Las poetas Victoria Guerrero y Roxana Crisólogo dieron origen, en

[7]Por ejemplo, la reciente publicación *El vuelo de tu mirada. Narrativa femenina amazónica* recopilada por Melissa Mendieta (Lima, Yara Ediciones, 2023). También se publica *Cuentos amazónicos* (Trazos Editores, 2023).

[8]Sobre la historia y la caracterización de la lucha feminista del Comando Plath, ver: Mónica Cárdenas Moreno, "Le Comando Plath : littérature et politique dans le féminisme péruvien actual", *Travaux & documents*, 2021, n° 57, p. 59- 75.

Published in : AMANCIO, Angélica ; GUERELLUS, Natália ; QUINTANA, Cécile (dir.), *Art, femmes et colonialités en Améfrique ladine. Arte, mulheres e colonialidades na Améfrica Ladina / Arte, mujeres y colonialidades en Améfrica Ladina*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813005359, doi: 10.17184/eac.9782813005359

2017, a este colectivo que surge con el objetivo de denunciar el acoso y la violencia contra las mujeres a través de poemas colectivos y otras acciones. Desde entonces, el proyecto ha seguido creciendo y ha dado lugar, en 2021, al proyecto "Mapa de escritoras peruanas"[9] que cartografía y visibiliza el trabajo de escritoras peruanas residentes dentro y fuera del país. Este proyecto se propone salir del círculo letrado limeño y dar a conocer a escritoras de distintas regiones del Perú cuya lengua de creación no es exclusivamente el castellano. Pensamos en la cartografía como un tejido, una red que vincula, a través de la literatura, a las diferentes comunidades andinas y amazónicas que antes estaban cercadas o permanecían alejadas de los centros de poder cultural.

Gracias a este mapa podemos conocer a las siguientes autoras amazónicas: Ana Varela Tafur, Dina Ananco, Olinda Silvano Inuma- Reshen Jabe, Sui Yun y Chonon Benscho. Ellas, junto a otras escritoras que aún no han sido incorporadas a esta cartografía, siguen construyendo un corpus importante acerca del múltiple y variado espectro amazónico, por ejemplo, Karen Abregu publica *El libro sagrado de los Cashinahuas*, en 2013, y Ana Luisa Ríos González el poemario *Anén*, en 2019, que dialoga directamente con el que aquí analizamos, ya que también se construye aludiendo a estos cantos sagrados de los pueblos awajún y wampis.

3 Voz poética bastarda o en tránsito

Reflexionaré aquí acerca de dos poemas a través de los cuales se construye una voz poética autoconsciente de la trampa de ser identificada como representante de una región cultural colonizada, exotizada y construida a partir de la mirada de Occidente. Dicha voz rechaza el binarismo que la arroja al conjunto cerrado de los "indígenas amazónicos" y que pretende crear un país inclusivo destacando su figura identitaria más como una "representante de" que como una voz que transita por distintos códigos lingüísticos y culturales cuestionando la propia noción de identidad. La bastardía que evocamos en la introducción se actualiza en estos dos poemas, ya que no se busca acreditar una pureza indígena ni un nativismo, sino que se transita y problematiza las fronteras entre lo que desde fuera se ha construido como indígena, opuesto a lo occidental-moderno, apropiándose sin problemas de una identidad múltiple y, por lo tanto, impura.

Estos dos poemas han sido analizados en el artículo de Andrea Cabel (*et. al.*) que propone leer este poemario como parte de una postindigenidad. Estamos de acuerdo con la lectura que dicho artículo defiende en términos globales, pero proponemos aquí un análisis propio que difiere del citado artículo en varios aspectos. El primer poema se titula "No sé ustedes" y está formado por 64 versos divididos en ocho estrofas. El título marca la intención dialógica del poema, una interpelación a los lectores para que respondamos o reflexionemos también nosotros en nuestras múltiples posibilidades identitarias. Aquello de lo que da testimonio el yo, también nos puede ocurrir a nosotros, lectores peruanos (recordemos que el libro fue publicado en una editorial independiente que garantiza la circulación del mismo dentro del país, pero

[9] Hasta la actualidad, el proyecto ha publicado dos etapas de curadurías de autoras accesibles en su página Web: https://comandoplath.com/mapa-de-escritoras-peruanas/

Published in : AMANCIO, Angélica ; GUERELLUS, Natália ; QUINTANA, Cécile (dir.), *Art, femmes et colonialités en Améfrique ladine. Arte, mulheres e colonialidades na Améfrica Ladina / Arte, mujeres y colonialidades en Améfrica Ladina*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813005359, doi: 10.17184/eac.9782813005359

difícilmente en el extranjero). Así "No sé ustedes" además de título es un verso que se repite tres veces a lo largo del poema (en los versos 1, 30 y 59) marcando el ritmo de la interpelación que lanza hacia los lectores, "ustedes".

En este poema, la identidad se metaforiza como tránsito o fluido perpetuo semejante a un río (imagen que ocupa otros muchos poemas) o como una "raíz interminable" (v. 63) y que por lo tanto se extiende y ramifica constantemente. En los primeros 29 versos, el poema se estructura a través de un paralelo que le permite a la voz poética "vestirse" de wampis y luego de limeña. En ambos momentos se repite el mismo ritual: vestirse, maquillarse, ponerse joyas para fotografiarse y subir las fotos a sus redes sociales para recibir en respuesta los halagos y la aprobación de los otros representada en "5 mil *likes*". Así, en la primera parte leemos:

> No sé ustedes
> A mí, a veces me da la gana de pensar como wampis
> Otras veces como mujer wampis,
> Universitaria wampis
> Mamá wampis
> La amante wampis
> De pronto me pongo mi *tarach*, aretes, collares y pulseras de semillas
> Me pinto la cara con las líneas de mis ancestros
> ¡No hay achiote! Me basta mi labial rojo
> Ese delineador color vino que deja pronunciado mis labios carnosos
> ¡Es una fiesta!
> Suelto mi larga cabellera y me veo en el espejo
> Soy wampis
> *Oh, my god*
> Sí, soy wampis con este atuendo hermoso
> Me tomo fotos para mis redes sociales
> En menos de 1 hora tengo 5 mil *likes*

La identidad wampis se convierte en una opción, una posibilidad que ella parece escoger con ligereza, como un gesto que dentro de nuestra cotidianidad escogemos para mostrar en las redes sociales. Esta, además, se articula y, por lo tanto, se complejiza con otros roles que atraviesan su subjetividad: mujer, universitaria, madre, amante. Algunas de ellas cumplen la función de sacar la identidad "wampis" del espacio que la noción de "indígena amazónica" le otorga tradicionalmente: identificada con un territorio, ya que el ser "universitaria" implica desplazarse hacia centros urbanos y además incorporar saberes que podrían entrar en contradicción con los aprendidos en la comunidad. Desde este descentramiento, la voz poética es plenamente consciente de la complejidad del ser y, en consecuencia, su atuendo tradicional se convierte

Published in : AMANCIO, Angélica ; GUERELLUS, Natália ; QUINTANA, Cécile (dir.), *Art, femmes et colonialités en Améfrique ladine. Arte, mulheres e colonialidades na Améfrica Ladina / Arte, mujeres y colonialidades en Améfrica Ladina*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813005359, doi: 10.17184/eac.9782813005359

simplemente en un semblante, disfraz o imagen que proyecta para impactar o colmar las expectativas del otro que observa su fotografía en las redes sociales. Se viste con el tarach, el vestido tradicional de la mujer que se anuda dejando un hombro al descubierto, y continúa con la intervención o hibridación, ya que desde un espacio otro, fuera del de las comunidades wampis, ella va reemplazando elementos tradicionales por otros propios de la modernidad citadina: delineador labial, por ejemplo, hasta lograr una "autenticidad" impostada. Esta impostura se pone de manifiesto con la utilización de la expresión en inglés "*Oh, my god*" que, por un lado, da cuenta de la globalización entre la juventud que atraviesa diferentes estratos socioculturales, pero que se suele usar sobre todo en espacios más citadinos. Por otro lado, la sorpresa que le provoca su propia imagen pone en evidencia el dislocamiento entre la construcción de una subjetividad femenina diferente a los estereotipos de la mujer indígena amazónica. La supuesta identidad originaria se desvanece como la fama que otorgan los "likes" en las redes sociales.

La segunda secuencia, que mantiene una relación especular con la primera, es la siguiente:

> De pronto no soy yo,
> me siento lejana a mis ancestros, pero me veo tan cerca
> Me lavo la cara, me desvisto
> Me pongo los tacones
> Y el vestido rojo para mantener el color
> Mi collar de oro y unos pendientes brillantes se cuelgan en mis orejas
> Me veo hermosa
> Pienso en wampis y me digo
> ¡*Shirmaitjai*!
> Me tomo fotos y publico en mi Instagram
> Todos me piropean
> Tengo 5 mil *likes*

Se produce nuevamente el proceso de transformación que ahora la lleva a vestirse como una joven citadina: se calza unos tacones (suponemos que en su anterior atuendo no usaba zapatos), cambia el *tarach* por un vestido rojo, las joyas de semillas por otras que brillan, sin embargo, sigue siendo un híbrido, ya que ahora su "occidentalidad" la lleva a pensar en wampis, así como el verse como wampis la había empujado a exclamar en inglés. "¡*Shirmaitjai*!" significa "soy hermosa, soy bella" de acuerdo con el glosario que la autora incluye al final del libro. La repetición del ritual de la publicación de las fotos y la aceptación que recibe quiere incidir en la repetición del acto de transformación que forma su vida cotidiana, además, en la equivalencia de estos dos mundos que la constituyen.

En la segunda parte del poema, entre los versos 35 y 55, esta deconstrucción se hace más evidente, ya que su transformación entre mujer wampis y mujer citadina limeña

Published in : AMANCIO, Angélica ; GUERELLUS, Natália ; QUINTANA, Cécile (dir.), *Art, femmes et colonialités en Améfrique ladine. Arte, mulheres e colonialidades na Améfrica Ladina / Arte, mujeres y colonialidades en Améfrica Ladina*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813005359, doi: 10.17184/eac.9782813005359

ocurre mucho más rápidamente, lleva sus atuendos tradicionales en el bolso y los emplea para una entrevista en la televisión. Nuevamente su identidad étnica tradicional la define hacia el exterior de manera banal y es esto lo que captan las cámaras, ella lo sabe y disfruta de la recepción del público frente a su imagen: "¡Necesito las cámaras en cada conferencia de prensa!/ Necesito que esa lente me exotice en primera plana" (v. 39- 40). El ser wampis para las cámaras se ha convertido en una construcción artificial, un avatar con el que disfruta desde el espacio limeño. En Lima, la voz poética no se siente migrante, es su ciudad y dirige sus códigos: lo que tiene que decir, cómo tiene que lucir, cómo vestir para salir por la noche, cómo moverse y desplazarse, cómo disfrutar con su amante.

La última estrofa funciona como una conclusión o síntesis en la que la voz poética afirma una identidad múltiple frente a un público a quien interpela también a sincerarse a través de la pregunta: ¿no tenemos acaso todos los peruanos una identidad múltiple que nos exotiza cuando cambiamos de espacio?:

> No sé ustedes,
> Pero yo no me conozco
> Y me prefiero así
> Ser de todas partes
> Con una raíz interminable
> Como *Suwa* en *Kuankus*

A la imagen que representa esta identidad múltiple como una raíz interminable, se superpone otra más poderosa aún, la de un árbol que es arrastrado por la corriente de un río. *Suwa* es al mismo tiempo un nombre de mujer y un árbol silvestre cuya semilla sirve para teñir el cabello, mientras que *Kuankus* es el nombre en lengua wampis del río Goangos que se ubica cerca al río Santiago en el territorio wampis.

El segundo poema se titula "Transición" e insiste en la multiplicidad y el cambio en relación con la construcción del yo. Este poema de 20 versos estructurados en un solo párrafo en el que la voz poética reproduce indirectamente (en una sola ocasión se citan las palabras de la interlocutora) un diálogo entre ella y una entrevistadora "gringa" palabra que nombra en Perú a una extranjera, por lo general, norteamericana o europea. En el poema parece tratarse de alguien que detenta cierto poder letrado que se explicita a partir del verso 15: "Pretendes saber de mí". Aquí el poema:

> Transición
> Me preguntas gringa atrevida
> ¿cuándo regreso a mi pueblo?
> Me aconsejas gringa sabia:
> "no debes pasar en transición toda la vida,
> tienes que buscar un lugar fijo, encontrarte con los tuyos".

Published in : AMANCIO, Angélica ; GUERELLUS, Natália ; QUINTANA, Cécile (dir.), *Art, femmes et colonialités en Améfrique ladine. Arte, mulheres e colonialidades na Améfrica Ladina / Arte, mujeres y colonialidades en Améfrica Ladina*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813005359, doi: 10.17184/eac.9782813005359

Te respondo gringa curiosa que “no” sabía de mi transición.
Que no soy de acá ni de allá.
Nací awajún y crecí wampis.
Mi adolescencia es sinónimo de la sierra.
Que Lima, una ciudad salvaje a su manera
es mi hogar ahora.
Te respondo que acaso no sabía quién era.
En tus palabras veo mi futuro.
En tu escritura veo mi pasado.
Pretendes saber de mí.
Pretendes conocerme sin haber tomado la ayahuasca.
Pretendes descubrirme y hacerme ver lo que no veo.
Hacerme valorar lo que nos da vergüenza.
Te preguntas acaso gringa vacilona
¿Qué pienso yo de ti?

Parece evidente la intertextualidad del poema con el largo poema “Escrito a ciegas” de Martín Adán (1908- 1985) que inicia con los siguientes versos: “¿Quieres tú saber de mi vida?/ Yo sólo sé de mi paso,/ De mi peso,/ De mi tristeza y de mi zapato./ ¿Por qué preguntas quién soy,/ adónde voy?… Porque sabes harto / Lo del Poeta, el duro…” (Adán, 8). También en el poema de Adán se interpela a un entrevistador que pregunta, posee un poder académico y desde esta posición intenta aprehender el sentido del quehacer poético del artista peruano. Adán se revela contra esta pretensión y contra el propio acto de preguntar de tal manera que, en un verso más adelante, llama despectivamente a la entrevistadora “Literata”. La respuesta que Dina Ananco construye frente a su entrevistadora va en este mismo sentido, pero Ananco es más severa y su poema logra rebelarse contra el poder que el saber occidental manifiesta a través de una entrevista o conversación. En “Transición”, la voz poética establece una oposición radical entre el yo poético y la “gringa” a quien se le da los adjetivos de “atrevida”, “sabia”, “curiosa”, “vacilona”. Dichos adjetivos pretenden desautorizar y deconstruir las jerarquías que se han levantado entre el saber literario hegemónico del norte global frente a una escritora joven que ante la mirada de la extranjera debe corresponder a la categoría monolítica de una “indígena wampis”.

Observamos que la respuesta del yo poético tiene dos elementos fundamentales. Por un lado, mostrar de qué manera desde su nacimiento ella siempre ha estado en transición, que ha ido incorporando diferentes identidades culturales: awuajún, wampis, andina, limeña y que esto no implica negar ninguna de ellas ni esencializarlas. Tenemos la impresión de que es el hecho de vivir en Lima lo que le ha permitido reconocer esta identidad múltiple: “Te respondo que acaso no sabía quién era” (v. 12), una ciudad que ha multiplicado su población y ha cambiado de rostro en las últimas décadas gracias a incesantes migraciones. La voz poética siente a esta ciudad como su hogar y

Published in : AMANCIO, Angélica ; GUERELLUS, Natália ; QUINTANA, Cécile (dir.), *Art, femmes et colonialités en Améfrique ladine. Arte, mulheres e colonialidades na Améfrica Ladina / Arte, mujeres y colonialidades en Améfrica Ladina*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813005359, doi: 10.17184/eac.9782813005359

esto le permite responder frente al racismo y a los estereotipos con que se observa al oriente peruano a través de la alusión al "salvajismo" de Lima y a su habilidad para domarla. Lima no es un modelo de modernidad y racionalidad, sino caos, desmesura y violencia.

Por otro lado, se produce un ataque mucho más severo a partir del verso 13 contra el saber que representa la "gringa", sinónimo de colonialidad del saber: "En tus palabras veo mi futuro/ En tu escritura veo mi pasado", por un lado, las palabras de la entrevistadora son sentencias que defienden una concepción identitaria fija, como una pieza de museo construido desde Occidente para contemplar y conocer. En los cuatro versos siguientes se utiliza anafóricamente el verbo "pretender". La gringa pretende aprender cognoscitivamente al otro y es a partir de esta superioridad que impone sus categorías, que inventa al indígena que tiene enfrente y le impone como identidad un concepto que la comunidad científica a la que pertenece ha creado. El yo poético devela esta trampa, pero además la acusa de no conocer otros tipos de saberes, el saber de la ayahuasca[10], por ejemplo. La voz poética remata con la interpelación que logra trastocar el sentido del saber con una clara voluntad de descolonizar la relación entre un crítico del norte global respecto a su objeto de estudio: sujetos, prácticas y escritoras de países y culturas subalternas.

4 La filiación femenina comunitaria

El título del poemario corresponde al nombre de la abuela de la poeta, Sanchiu. La portada del libro nos muestra una representación de su rostro sonriente que ocupa el centro de la portada, la imagen de esta mujer emerge en medio de un panorama selvático entre la vegetación y un río. Sin embargo, la memoria de este ancestro no es exclusivamente una memoria familiar, sino una estructura más compleja, una raíz interminable como el río *Kuankus*, la madre tierra es una raíz que fluye.

La filiación materna que se construye, y en la que se insiste a lo largo de varios poemas, tiene su contraparte en la denuncia de un patriarcado estructural que también se verifica o se permea en estas comunidades. Como señala Bedoya: "La participación en la economía local implica la adopción de actitudes propias de los colonos en el que ser "machista" es una categoría local y en donde la violencia doméstica, la prostitución y el alcoholismo son comunes" (Bedoya, 37). Esto se denuncia, por ejemplo, en el poema "Palabra del hombre wampis" en el que se muestra la construcción de la masculinidad a partir de la marginación y la denigración de la mujer[11]. Frente a ello, el sujeto femenino ocupa un espacio de sufrimiento, podemos constatar muchos poemas que

[10] "Las cosmologías indígenas amazónicas se articulan sobre la noción según la cual existe una multiplicidad de realidades y de puntos de vista que crean realidades, a los cuales las personas de ambos géneros pueden acceder por medio de los sueños, por medio de estados provocados por la ingestión de plantas psicoactivas o por fuertes olores, especialmente por el de la sangre derramada" (Bedoya, 54).

[11] El Estado peruano refuerza el poder patriarcal denunciado por la poeta no solo a través de un sistema legal y jurídico que no permite una rápida justicia contra la violencia doméstica y los diferentes tipos de abusos sexuales, sino a través de decisiones y declaraciones políticas que dan la espalda a los reclamos de las pobladoras de estas comunidades. Por ejemplo, frente a las denuncias de abusos sexuales sufridas por las niñas awajún, entre 2010 y 2024, por parte de sus profesores, el Ministro de Educación del gobierno de Dina Boluarte, Morgan Quero, declaró que había que ser prudentes, ya que estas agresiones podían responder a "prácticas culturales" (*El Comercio*, 14 de junio de 2024, https://elcomercio.pe/lima/sucesos/morgan-quero-titular-del-minedu-califica-como-posible-practica-cultural-las-presuntas-agresiones-sexuales-contra-ninas-awajun-ultimas-noticia/). Las declaraciones suscitaron controversia por parte de la población, de

Published in : AMANCIO, Angélica ; GUERELLUS, Natália ; QUINTANA, Cécile (dir.), *Art, femmes et colonialités en Améfrique ladine. Arte, mulheres e colonialidades na Améfrica Ladina / Arte, mujeres y colonialidades en Améfrica Ladina*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813005359, doi: 10.17184/eac.9782813005359

aluden al llanto, el dolor, pero en contraposición también se ha construido un poder femenino rebelde como en el poema "Soy mujer y puedo" en el que la mujer, primero, se identifica con un árbol en riesgo de ser talado o con una tortuga asesinada por sus depredadores, es decir, se identifica con la naturaleza depredada, pero al final se recuerda a sí misma el poder que implica ser capaz de dar vida cuando ella quiera. No es tierra pasiva sino tierra que tiene agencia y movimiento.

Para ilustrar mejor este aspecto, me referiré a dos poemas: "Sanchiu" y "Mujer" (poemas contiguos dentro del poemario). El primero tiene 28 versos divididos en cuatro estrofas que parecen una oración dirigida a un ancestro, la raíz múltiple de la vida que a pesar de haber abandonado la tierra se encuentra viva por su palabra sagrada que reside en el corazón y en la memoria de la voz poética. Empieza con estos dos versos: "En tus ojos conocí la historia de mis ancestros/ En tu palabra vi los caminos que recorriste". *Sanchiu* es la memoria, no solo es guardiana del saber, sino que lo encarna debido a su relación con el *anen*, canto sagrado tanto para la comunidad wampis y awajún: "Tu chacra era tan hermosa que provocaba desyerbar/ Porque poseías el *anen*/ Porque sembrabas yuca, sachapapa, camote luego de cantar el anen" (v 10-12). *Sanchiu* es memoria de la comunidad, es la que cuenta las hazañas del pasado. Esta capacidad de encarnar la memoria familiar, su presencia más allá de la muerte tiene que ver con su fortaleza: "Siempre estás ahí/ Porque eres fuerte/ Porque eres mujer wampis/ Porque eres mujer awajún" (v. 25- 28).

El final de este poema se relaciona directamente con el que aparece en la siguiente página que se titula "Mujer" en el que se despliega todo un universo femenino sagrado. El poema consta de 24 versos divididos en tres estrofas y se dirige a un interlocutor masculino probablemente también wampis, ya que, tras recordarle la fuerza femenina de las divinidades, en la última estrofa le recrimina la violencia que ejerce en el ámbito familiar:

> Dices que respetas a la madre *Nunkui*
>
> Pero arrojas a tu esposa al suelo y la pateas
>
> La mujer es débil, dices
>
> Dices que respetas a la mujer
>
> "La mujer no puede estudiar porque se embaraza", sueles decir
>
> Te parió una mujer
>
> Pese a que la mujer te dio de lactar
>
> Masticó el plátano asado y te dio de comer cuando eras bebé
>
> Ahora la desprecias
>
> La abandonas
>
> Le pegas

diversas instituciones civiles y asociaciones feministas, pero no ha recibido ninguna sanción o condena política oficial.

Published in : AMANCIO, Angélica ; GUERELLUS, Natália ; QUINTANA, Cécile (dir.), *Art, femmes et colonialités en Améfrique ladine. Arte, mulheres e colonialidades na Améfrica Ladina / Arte, mujeres y colonialidades en Améfrica Ladina*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813005359, doi: 10.17184/eac.9782813005359

Nunkui es la deidad femenina que enseña el *anen*, como se dice en otro verso de la segunda estrofa, "es la madre tierra". Otra de las deidades que menciona en la primera estrofa es *Tsunki*, una especie de sirena o deidad del agua que "salió del agua enamorada del hombre", así como la estrella que es femenina y "bajó del cielo porque quería al shuar". El *shuar* es la persona, los humanos. *Atsut* es una mujer del cielo, es decir, una divinidad. *Ipak* y *Suwa* son dos elementos cotidianos, uno es el achiote y el otro un tinte natural para el cabello que se presentan como mujeres o femeninos. Esta primera estrofa termina por el verso: "La rata como era mujer, enseñó a la mujer a parir" (v.8). Esta feminización del universo no solo empodera lo femenino, frente al machismo que se denuncia, sino que justifica un nuevo orden en que se debe obedecer la palabra y la sabiduría de la mujer: "Haz que *Nunkui* lidere/ Que ella hable, su palabra tiene poder/ Posee ideas poderosas" (v. 11-13). En este poema, como en varios otros, la voz poética llama la atención acerca de la violencia patriarcal que ha contaminado un orden armónico (en "Palabra del hombre wampis" se dice, por ejemplo, "Nunca se escucha la palabra de la mujer") y que le devuelve la voz del *anen* a las divinidades y objetos femeninas no como una forma de rendirles homenaje, sino como un acto de justicia.

5 La necropolítica estatal

Son varios los poemas que se presentan no solo como una denuncia frente al Estado que se ha construido de espaldas al territorio amazónico y que actúa, hasta la actualidad, como defensor de los intereses económicos de quienes lucran con sus recursos naturales[12]. En este sentido, podemos afirmar que en varios poemas de *Sanchiu* en los que se alude al Estado se configura por parte de este el ejercicio de una necropolítica en términos de Achille Mbembe quien sostiene que "la soberanía es la capacidad para definir quién tiene importancia y quién no la tiene, quién está desprovisto de valor y puede ser fácilmente sustituible y quién no" (Mbembe 46), ya que el Estado se atribuye la "capacidad de decidir quién puede vivir y quién puede morir. La soberanía consiste en ejercer un control sobre la mortalidad y definir la vida como el despliegue y la manifestación del poder" (19-20). La república poscolonial peruana legitima el racismo y la profunda desigualdad social de herencia coloniales que se verifica en el territorio amazónico por varias acciones: saboteo por fuerzas del Estado (el ejército y las fuerzas del orden, por ejemplo), incumplimiento de la propia legislación, represión de las protestas que resulta en masacres, etc. En palabras de Mbembé, el ejercicio de la necropolítica convierte al Estado en una máquina de guerra que "combina una pluralidad de funciones. Tiene los rasgos de una organización política y de una sociedad mercantil. Actúa mediante capturas y depredaciones y puede alcanzar enormes beneficios" (59).

[12]La situación actual es alarmante debido a la colusión entre la minería ilegal y diferentes representantes del Estado (policías y fuerzas del orden o parlamentarios y líderes políticos). A manera de ejemplo, citamos una reciente información difundida a través de la prensa peruana acerca de la explotación ilegal del oro: "Tres efectivos de la Policía Nacional del Perú, junto a otras seis personas –cinco ecuatorianos y un peruano– fueron intervenidos por miembros del pueblo indígena wampis en el distrito de Río Santiago, región de Amazonas, mientras transportaban equipos usados en la minería ilegal. Uno de los policías –según identificó OjoPúblico–tiene una concesión minera de 500 hectáreas que se superpone a territorio de la comunidad indígena de San Antonio, en El Cenepa" (Johathan Hurtado, "Un policía retenido por wampis tiene concesión minera en zona indígena donde operan ilegales", *OjoPúblico*, 24 de abril 2024).

Published in : AMANCIO, Angélica ; GUERELLUS, Natália ; QUINTANA, Cécile (dir.), *Art, femmes et colonialités en Améfrique ladine. Arte, mulheres e colonialidades na Améfrica Ladina / Arte, mujeres y colonialidades en Améfrica Ladina*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813005359, doi: 10.17184/eac.9782813005359

Muchos poemas, por lo tanto, representan el propio terreno de la lucha, de las voces que se levantan, por ejemplo, en el poema "Eternamente verde":

> Al son de la lluvia,
> Emanan las voces hambrientas por la libertad
> Lanzando amenazas infantiles con las lanzas horrísonas
> Exigencias tan límpidas como el Amazonas
> El gobierno.
> Vacila amenazante a través de la sonrisa indígena
> Tan aborrecible para la prensa nuestra
> Temible para el semejante
> Desabotonan las leyes
> Exponiendo al frío los humanos
> Todo desvanece
> Queremos paz, grita un indígena
> El otro siempre te sonríe
> Porque el bolsillo lo exige
> A la hora exacta se define el llanto
> Los corazones suenan como las burbujas
> Lanzas chirrían bajo el sol
> ¡Al fin! ¡Todos a celebrar!
> Porque el blanco ya no nos sonríe
> Porque Alan dio su adiós
> Amazonía, la de siempre

Aquí la sonrisa indígena tiene un doble significado: por un lado, responde al estereotipo que se le atribuye a los indígenas amazónicos, al mismo tiempo, dicha sonrisa contrasta con la agresividad de las lanzas y sobre todo con la agresividad del Estado y del poder que lo sostiene. Uno de los símbolos de este poder que construye al otro indígena como resto está representado por la figura del político Alan García en cuyo segundo mandato presidencial (2006- 2011) se produjo el "baguazo" al que aludimos en la segunda parte de este trabajo. Esta masacre puso en evidencia que la violencia material es la manifestación de una violencia simbólica que, en este contexto político, representaba el propio expresidente quien no tuvo reparos en afirmar que estos pobladores eran "ciudadanos de segunda clase" y que muchas de sus creencias y prácticas "se oponen al crecimiento económico" del país (Lovón, 2018).

Al final del poema citado, la voz poética dice: "porque Alan dio su adiós" probablemente en alusión a su suicidio cometido para evitar ser arrestado por actos de corrupción en 2019[13]. Con este acto, Alan García salió de la escena nacional, pero

[13]El 17 de abril de 2019 la Fiscalía de la Nación allana la casa de Alan García a quien se le iba a detener. Este se encierra en su habitación y se mata.

Published in : AMANCIO, Angélica ; GUERELLUS, Natália ; QUINTANA, Cécile (dir.), *Art, femmes et colonialités en Améfrique ladine. Arte, mulheres e colonialidades na Améfrica Ladina / Arte, mujeres y colonialidades en Améfrica Ladina*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813005359, doi: 10.17184/eac.9782813005359

otros como él han quedado y siguen sosteniendo las mismas ideas, la misma mirada que relega la Amazonía a un extenso territorio por explotar. En este sentido, el último verso es poco esperanzador: "Amazonía, la de siempre".

Por otro lado, el contexto pandémico y la excesiva mortandad que produjo en Perú es utilizado en este poemario como metáfora del ciclo de destrucciones a las que se ha enfrentado la Amazonía a lo largo de su historia moderna. La pandemia provocada por el COVID-19 provocó en Perú más de 210 000 fallecidos[14]. Esta realidad ya trágica a nivel de país, tuvo un rostro más tenebroso aún en la selva peruana:

> A mediados de marzo [2020] en esa ciudad abigarrada, la capital de la Amazonía peruana, todo estaba preparado para que se desate una cadena de crímenes monstruosos. Se estaba iniciando una de las olas de contagios más intensas de las que se tenga registro. Los epidemiólogos utilizan una fórmula para calcular la velocidad con que se propaga una enfermedad. La llaman "tasa de ataque". Más en confianza y coloquialmente, usan una palabra infalible: "disparo". Las epidemias se disparan. En Iquitos la tasa de ataque se disparó con una ferocidad que la convirtió preliminarmente, en unos pocos meses, en el primer lugar del mundo que alcanzó la "inmunidad de rebaño" al nuevo coronavirus (Jochamowitz, León, 146).

En el poema "Los sueños en la pandemia" las cuatro primeras estrofas presentan imágenes apocalípticas de una continua pesadilla que representa diferentes escenarios relacionados con la amenaza de la muerte. En la penúltima estrofa (vv. 19 al 26) el tono cambia y el sueño deja de ser la constatación de un estado de cosas trágico para representar la pandemia metafóricamente como una batalla más, como una lucha a la que el pueblo se enfrenta: el Estado mata en contextos de protesta, pero también lo hace fuera de ellos al no garantizar una salud pública. Así:

> Soñé la palabra escrita en las redes sociales
> "Nos matan cuando alzamos la voz, y cuando callamos también"
> Si decimos que fue fruto de un sueño
> Para que nuestra bandera
> Flameara de rojo y blanco
> ¿qué color debemos soñar para ser libres?
> El verde de la Amazonía es nuestra esperanza
> ¿el verde de nuestros bosques es también nuestra perdición?

En estos versos, además, se alude a la fundación del Estado nación representado por el sueño que según la mitología de la Independencia motivó que la bandera de Perú

[14] El mayor número de muertes por COVID-19 por millón de habitantes según Amnistía Internacional, https://www.amnesty.org/es/location/americas/south-america/peru/ (consultado el 28-04-2024). Perú, uno de los países con mayor índice de mortandad en el mundo.

Published in : AMANCIO, Angélica ; GUERELLUS, Natália ; QUINTANA, Cécile (dir.), *Art, femmes et colonialités en Améfrique ladine. Arte, mulheres e colonialidades na Améfrica Ladina / Arte, mujeres y colonialidades en Améfrica Ladina*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813005359, doi: 10.17184/eac.9782813005359

tuviera los colores rojo y blanco. La voz poética dice: "Si decimos que fue fruto de un sueño" para referirse al sueño de José de San Martín (en el litoral peruano habría soñado con parihuelas, aves costeñas que tienen estos dos colores) que dio origen al símbolo de la nación. La poeta juega con la polisemia de la palabra "sueño" para aludir a la artificialidad de la fundación de la república a través de un símbolo del litoral que excluye el verde que identifica a la Amazonía y que al excluirla la deja también sin esperanza. Esta bandera no puede, por lo tanto, garantizar la libertad y se ha limitado a ser una eterna y falsa promesa de inclusión, una espera perpetua que abre un horizonte de violencia y muerte que la voz poética enuncia claramente a través de la pregunta retórica con que se cierra la estrofa.

6 Conclusiones

Dina Ananco podría decir como María Galindo "soy indígena porque me gusta y me da la gana" (Galindo, 2013). La activista boliviana nos narra el proceso del "originarismo" que vive Bolivia tras siglos de esfuerzo por "blanquearse". El "originarismo" lleva a utilizar supuestos saberes ancestrales, prácticas de vida en comunidad y de ruralidad como forma de un nuevo y falso estatus porque el clasismo, el racismo y el machismo que estructuran la sociedad siguen presentes. Dina Ananco en su poemario *Sanchiu* es consciente de esta trampa, su bilingüismo es celebrado, sus logros universitarios también, ella es presentada en diferentes tribunas como una "poeta wampis" como un éxito de un sistema universitario inclusivo que ha creado un programa especial para admitir a miembros de pueblos originarios que va en relación con la creación de la mención "literatura en lenguas originarias" como parte del premio nacional. Todos estos elementos contribuyen a crear la imagen inclusiva que la nación necesita *ad portas* de la celebración del bicentenario de su independencia.

Sin embargo, Dina Ananco sabotea este discurso oficial y de pleno derecho se trasviste en indígena amazónica cuando hace falta y en universitaria limeña cuando siente hacerlo, porque no cree en identidades cerradas, sino en flujos de memoria que se extienden como ríos caudalosos. No caer en la trampa del originarismo es la mayor libertad de la poeta, porque le permite denunciar la violencia machista en el seno de su comunidad, y hacerlo también con la necropolítica estatal a quien responde en clave femenina como un largo *anen* cantado por voces de mujeres sabias, sus ancestras.

Bibliografía

Adán, Martín, *Escrito a ciegas*, Lima, Librería editorial Juan Mejía Baca, 1961.

Ananco, Dina, *Sanchiu*, Lima, Pakarina ediciones/ Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica, 2021.

Baca, Roberto (2018), "Entrecruzamientos discursivos testimonio, mito y memoria amazónica en *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía* de César Calvo", *América. Cahiers du CRICCAL*, n° 51-1, Francia, p. 158-164.

Belaúnde, Luisa Elvira, *El recuerdo de luna. Género, sangre y memoria entre los pueblos amazónicos*, tercera edición, Cusco, Ceques Editores, 2019.

Cabel García, Andrea; Agüero, Marisol Lis; Arbaiza, Francisco (2023), "La poesía amazónica peruana y su postindigeneidad", *Chasqui Revista de Literatura Latinoamericana*, vol. 52, n°1, Estados Unidos, p. 125-142. https://www.jstor.org/stable/10.2307/27223767

Published in : AMANCIO, Angélica ; GUERELLUS, Natália ; QUINTANA, Cécile (dir.), *Art, femmes et colonialités en Améfrique ladine. Arte, mulheres e colonialidades na Améfrica Ladina / Arte, mujeres y colonialidades en Améfrica Ladina*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813005359, doi: 10.17184/eac.9782813005359

Espino Relucé, Gonzalo (2024), "Manan rimayku ñawrakunachayku: Leonor Rumiche, Edwin Lucero, Saúl Gomes, Inin Rono y Dina Ananco", *Escritura y Pensamiento*, 23(49), Perú, p. 241- 245.

Favier, Irène, *Le Pérou et ses confins amazoniens. Le cas du Haut Marañón (1946-2009)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2021.

Galindo, María, *Feminismo bastardo*, Lima, Mujeres Creando/ Isole SAC, 2022.

Galindo, María, *No se puede descolonizar sin despatriarcalizar. Teoría y propuesta de la despatriarcalización*, La Paz, Mujeres Creando Bolivia, 2013.

Gonzalez, Lélia (2015), "La catégorie politico-culturelle d'amefricanité", *Les Cahiers du CEDREF*, n° 20, mis en ligne le 15 juin 2015, consulté le 18 juin 2024. URL : http://journals.openedition.org/cedref/806. DOI : https://doi.org/10.4000/cedref.806.

Heymann, Catherine, *L'Orient péruvien entre construction régionale, intégration nationale et internationalisation du marché (1845-1932)*, Paris, Presses Universitaires de France-Cned, 2015.

Jochamowitz, Luis; León, Rafaella, *Días contados. Lucha, derrota y resistencia del Perú en pandemia*, Lima, Planeta, 2021.

Lovón Cueva, Marco Antonio (2018), "El "ciudadano" amazónico en el discurso político oficial", *Lingüística y Literatura*, 40 (75), Perú, p. 38–61.

Mbembe, Achille, *Necropolítica. Seguido de Sobre el gobierno privado indirecto*, Elisabeth Falomir (trad.), Madrid, Editorial Melusina, 2011.

Mendieta, Melissa (compiladora), *El vuelo de tu mirada. Narrativa femenina amazónica*, Maynas, Yara Ediciones, 2023.

Preciado, Paul, "Prólogo", *Feminismo bastardo*, María Galindo, Lima, Mujeres Creando/ Isole SAC, 2022, p. 9- 19.

Rama, Angel, *La ciudad letrada*, Santiago de Chile, Tajamar Ediciones, 2004.

Sánchez Carhuancho, D. M. (2024), "Saber académico e interculturalidad en *Sanchiu* de Dina Ananco, poeta wampís", *Sinéctica, Revista Electrónica de Educación*, n° 62, México, e1587, 16p. https://doi.org/10.31391/S2007-7033(2024)0062-004

Vargas Llosa, Mario, *Pantaleón y las visitadoras*, Barcelona, Seix Barral, 1973.

Vargas Llosa, Mario, *El Hablador*, Barcelona, Seix Barral, 1987.

Published in : AMANCIO, Angélica ; GUERELLUS, Natália ; QUINTANA, Cécile (dir.), *Art, femmes et colonialités en Améfrique ladine. Arte, mulheres e colonialidades na Améfrica Ladina / Arte, mujeres y colonialidades en Améfrica Ladina*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005359, doi : 10.17184/eac.9782813005359