

METÁFORA REVISTA DE LITERATURA Y ANÁLISIS DEL DISCURSO

Nº 8



EDITORIAL

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.106>

La poesía visual ha tenido un desarrollo indiscutible en la literatura contemporánea. Poemas como los de Guillaume Apollinaire o de Vicente Huidobro evidencian una aproximación del género lírico a las artes plásticas. Por eso, el *dossier* del número 8 de *Metáfora* está dedicado a la poesía visual en el Perú y está compuesto por seis artículos. Alejandra Apaza se aproxima a la obra del poeta puneño José Luis Ayala para señalar cómo existe en ella la confluencia entre lo andino y lo occidental a partir del diálogo intercultural y del aprovechamiento del espacio en blanco de la página. Por su parte, Willians de Lao aborda el funcionamiento de componentes visuales en *Habitación en Roma* y *Tema y variaciones* de Jorge Eduardo Eielson. Un antecedente de este poeta en el largo camino de la lírica peruana es Alberto Hidalgo, quien se caracterizó por el empleo de caligramas. En ese sentido, Aura Pariente se detiene en uno de sus poemarios vanguardistas más celebrados: *Química del espíritu*; pero a la vez se sustenta en Marshall Berman para reflexionar sobre la crisis del sujeto moderno. Natalie Piñán también examina *Química del espíritu*, pero, a diferencia de Pariente, se enfoca en la primacía del «yo» en la lírica del poeta arequipeño, rasgo, sin duda, que lo emparenta con la estética heredera del romanticismo. Hay un tercer artículo centrado en el ya citado poemario de Hidalgo, donde Hagi Trujillo observa cómo la disposición visual de los versos obedece a una reflexión sobre los límites del arte y del lenguaje. La obra de otro poeta vanguardista (Carlos Oquendo de Amat) es tema de la contribución de Sandra Durand, quien indaga acerca la yuxtaposición de las imágenes en *5 metros de poemas* y sobre la problemática del sujeto migrante en dicho libro.

En la sección miscelánea de *Metáfora*, aparece un artículo de Miguel Ángel Carhuaricra que realiza una pesquisa sobre *Trilce* (poemario que cumple, en 2022, cien años de publicado) y pone de relieve el proceso judicial que enfrentó el poeta, así como el lazo entre la ternura, la libertad y la creación poética en el libro que vio la luz en 1922. Uno de los maestros de César Vallejo fue, sin duda, Manuel González Prada. Así, Mario Granda estudia el funcionamiento del componente narrativo y de la anécdota en la prosa ensayística del autor de *Horas de lucha*. Por su parte, Keren Sánchez analiza el papel de los personajes femeninos en *Balúm-Canán* de Rosario Castellanos a partir de la noción de subalternidad. Otro trabajo focalizado en la narrativa latinoamericana es el de Grober

Quichua, quien aborda la representación de la bandera en dos obras: “El hombre de la bandera” de Enrique López Albújar y *Redoble por Rancas* de Manuel Scorza. Un aporte nuevo sobre la cuentística peruana es el de Jonathan Mostacero, quien examina *Taita Cristo* de Eleodoro Vargas Vicuña y se detiene en la presencia de la muerte en dicha narrativa, además de situar al autor peruano en el ámbito de la llamada generación del 50 en el Perú. La sección se cierra con una contribución de José Alberto Villalba, quien investiga la configuración del personaje Josefa Saucedo en la novela *Los Saucedo* de la escritora arequipeña Zoila Vega Salvatierra a partir de la semiótica de las pasiones y de la lógica modal de Jacques Fontanille.

Asimismo, *Metáfora*, en esta nueva entrega, da a conocer una entrevista realizada por Carolina Estrada a Jaime Vargas Luna, profesor de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, donde se reflexiona sobre la necesidad de promover más la lectura en nuestro país. Un aspecto digno de destacar es de qué manera el entorno digital ha traído como secuela transformaciones profundas en el circuito editorial.

Por último, hay tres reseñas en el presente número de *Metáfora*. La primera comenta una edición crítica (elaborada por Flor Mallqui y Carlos Torres) de la novela *Herencia* de la notable escritora peruana Clorinda Matto de Turner. La segunda versa acerca de la edición de artículos, realizada por Enrique Cortez, sobre *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, la recordada e inconclusa novela póstuma de José María Arguedas. La tercera trata sobre la segunda edición de *Raúl Porras Barrenechea y la literatura peruana* de Camilo Fernández Cozman.

POR ENTRE LOS BARROTES DE *TRILCE* (1922): LA TIERNA DULCERA DE AMOR Y LA DECLARACIÓN DE LIBERTAD ESTÉTICA DE CÉSAR VALLEJO

THROUGH THE BARS OF *TRILCE* (1922): THE TENDER SWEET POT OF LOVE AND THE DECLARATION OF AESTHETIC FREEDOM BY CÉSAR VALLEJO

Miguel Ángel Carhuaricra Anco
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
angel_edu20@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-3819-8350>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.107>

Fecha de recepción: 30.12.21 | Fecha de aceptación: 23.01.22

RESUMEN

El presente artículo, a partir del vínculo entre la biografía, los datos del proceso judicial y los poemas “III”, “XVIII” y “XXIII” de *Trilce*, explora la imagen de César Vallejo en prisión y aspectos de su renovación poética. La idea que guía este estudio es que los poemas mencionados se perfilan como espacios poéticos en los cuales la voz poética, motivado por la presencia imaginaria de la madre, registra la declaración de su libertad estética. Para tal propósito, primero, apoyado en las cartas vallejianas y la información documentación jurídica de los documentos del expediente Vallejo recopiladas por Germán Patrón Candela, se precisan las circunstancias vitales del poeta relacionadas con la experiencia carcelaria; luego, siguiendo el planteamiento de Rafael Lapesa y Gaston Bachelard, se realiza el análisis e interpretación de las imágenes y espacios poéticos en los poemas mencionados; finalmente, se reflexiona sobre el vínculo entre creación poética, ternura y libertad «vivenciado» por César Vallejo.

PALABRAS CLAVE: experiencia carcelaria, imagen poética, espacio poético, madre, libertad estética.

ABSTRACT

This article, based on the link between the biography, the data of the judicial process and the poems “III”, “XVIII” and “XXIII” by *Trilce*, explores the image of César Vallejo in prison and aspects of his poetic renewal. The idea that guides this study is that the mentioned poems are outlined as poetic spaces in which the poetic voice, motivated by the imaginary presence of the mother, registers the declaration of its aesthetic freedom. For this purpose, first, supported by the Vallejo letters and the legal documentation information of the Vallejo file documents compiled by Germán Patron Candela, the vital circumstances of the poet related to the prison experience are specified; then, following the approach of Rafael Lapesa and Gaston Bachelard, the analysis and interpretation of the images and poetic spaces in the aforementioned poems is carried out; finally, it reflects on the link between poetic creation, tenderness and freedom «experienced» by César Vallejo.

KEYWORDS: prison experience, poetic image, poetic space, mother, aesthetic freedom.

1. LOS HECHOS DE SANTIAGO DE CHUCO, LAS ACUSACIONES Y LA VISIÓN DE LA PRISIÓN

Luego de pasar el verano de 1920 en Lima, César Vallejo regresó a Trujillo junto a dos significativos compañeros: Juan Espejo Asturrizaga y un *block* con gran parte de los poemas de *Trilce*. Arribaron el 30 de mayo y emprendieron un nuevo viaje hacia Santiago de Chuco para pasar unos días con la familia del poeta. Juan Espejo Asturrizaga (1989) nos transmite el emotivo instante familiar generado por la visita: “Como si fuera un hijo pródigo recuperado de un mundo desconocido. Se le acariciaba y mimaba. [...] Era una eclosión gozosa de sentimientos, que hubieran estado aprisionados y que de pronto interrumpieran libres” (p. 109). Durante dos meses, recibió la ternura de sus hermanos, sentimiento que en algo pudo mitigar el dolor por la ausencia de su madre.

En la madrugada del 3 de julio, regresaron a Trujillo. César Vallejo estaba preocupado y un tanto confundido por cómo encauzar su vida, pues, además de su deseo de viajar al extranjero, quería dar continuidad a su actividad creativa. Inesperadamente, un día llegó a casa de Juan Espejo y le comunicó que regresaría a Santiago de Chuco a pasar las fiestas al lado de los suyos. Pese a la negativa, “César viajó a Santiago, sin llegar a intuir lo que esta última visita a su tierra natal habría de traerle” (p. 112). Entre estas pinceladas biográficas, reconocemos el vaivén emocional y el ánimo poético de César Vallejo, pero, sobre todo, vemos cuán confiado estaba en vivir días felices en su tierra natal.

En su retorno, César Vallejo visitó unos días en Huamachuco a su hermano Néstor y llega a Santiago de Chuco días antes del 23 de julio, fecha en que se iniciaban las fiestas patronales del Apóstol Santiago el Mayor y cuya mayordomía estaba a cargo de don Carlos Santa María y doña Carolina Aranda. El encono contra los Santa María era notorio, por ello, algunas familias como los Vásquez, los Ravelo y los Vallejo ofrecieron su apoyo al subprefecto Ladislao Meza para evitar desmanes durante las festividades. Al respecto, intuye Espejo Asturrizaga que “César halló a Santiago en un ambiente de tensión que presagiaba la posibilidad de hechos delictuosos” (p. 117). En esta ocasión, la vida itinerante y el azar encaminaron a César Vallejo al encuentro con hechos que transformaron su vida y su poesía.

Ocurre que cerca de las 5 de la tarde del 1^{ero} de agosto de 1920, los oficiales Julio Ortiz, César Pereira, Lucas Guerra y Fernando Calderón, embriagados y furiosos porque no se les había pagado, crearon disturbios en la Plaza de Armas. Ladislao Meza y el teniente segundo Carlos Dubois intentaron calmarlos, pero nada impidió la tragedia. Vicente Jiménez, Alcalde de Santiago de Chuco, en un informe dirigido al Prefecto del departamento y emitido el 2 de agosto, comunicó lo siguiente:

El día de ayer a las cuatro y treinta minutos de la tarde ha ocurrido en esta ciudad luctuosos acontecimientos; los reaccionarios “pardistas” habían sobornado con dinero al alferez Carlos Dubois para sublevar a la guarnición y victimar al Sub-prefecto Ladislao Meza y cuatro personas notables de esta localidad. Puesto en ejecución tan bárbaro complot, el soldado Lucas Guerra, buscó a los designados como y tan luego vio al señor don Manuel Antonio Ciudad le disparó su rifle cuya bala le desatapó la cabeza dejándolo instantáneamente muerto. El pueblo en vista de tan alevoso asesinato se reunió en grande masa y trabó combate con los gendarmes sublevados del cual resultaron muertos Lucas Guerra y el cabo Ortiz. Por la noche continuando la efervescencia del pueblo, incendió la casa de los reaccionarios Carlos y Alfredo Santa María. Hoy, de acuerdo con el Señor Sub-prefecto se ha organizado la Guardia Urbana, cuya comandancia he asumido y con el mayor interés estoy tratando de restablecer el orden, pues hasta este momento, 4 p.m., ya ha calmado la excitación pública (Patrón, 1992, pp. 155-156).

Un asesinato y una casa incendiada dejan en claro que, casi al cierre de la festividad, el caos y la violencia se habían apoderado de los participantes. En consecuencia, lo que había de significar la gran algarabía para Santiago de Chuco se convirtió en la pesadilla de uno de sus hijos predilectos. Entre declaraciones disímiles, acusaciones confusas y testimonios abstrusos, el nombre de César Vallejo aparecía como uno de los incitadores del saqueo e incendio de las tiendas de los Santa María. La acusación del agraviado no se hizo esperar mucho, pues el 7 de agosto de 1920 publicó la siguiente denuncia telegráfica en *La Industria*:

La Prefectura del departamento transcribe al Presidente de la Corte de Justicia el siguiente telegrama de Santiago de Chuco, dirigido por Carlos Santa María; “Domingo primero, Alcalde Jiménez, Juez Martínez, Calderón Rubio, Héctor Vásquez, José Moreno y hermanos VALLEJO y otros criminales saquearon e incendiaron mi establecimiento comercial dejándome en la miseria. Pido justicia y garantías de vida, indemnización. M.B. Goyburu Prefecto (Patrón, 1992, p. 157).

Aunque breve, la denuncia es bastante significativa. Obedeciendo a su contenido, nótese que Carlos Santa María involucra al alcalde de Santiago de Chuco y al propio juez de la ciudad. Así mismo, la mísera situación en la que queda el agraviado revela el nivel del daño sufrido. Incluso, el pedido de garantías a la vida muestra el continuo clima de

tensión que aún se vivía en dicho pueblo. No obstante, el señalamiento de César Vallejo y su hermano Manuel como criminales llama la atención, pues el denunciante juzga aun cuando las investigaciones recién iban tomando cauce. El poeta, consciente de su inocencia, responde con la siguiente carta:

Huamachuco, 12 de agosto de 1920

Señores editores de “La Reforma”, Trujillo

Muy señores míos:

En la fecha dirijo a “La Industria” de esa ciudad las siguientes palabras: Huamachuco, 12 de agosto de 1920. Señores editores de la “La Industria”, Trujillo. Muy señores míos:

Acabo de leer en el número 7 del presente mes de ese prestigioso diario una denuncia telegráfica dirigida a particular por Carlos Santa María, de Santiago de Chuco, sobre supuesta culpabilidad de varios caballeros y mía en el incendio y saqueo habidos, según el denunciante en su tienda de comercio de aquella ciudad.

Me he quedado sorprendido y admirado de la calumnia tan brutal con que pretende morderme dicho Santa María. Protesto enérgicamente de ella, en tanto hago valer mis derechos en frente de semejante infamia ante la justicia. No faltaba más. Que guarde ese Santa María el fallo penal por tamaña calumnia que hoy denuncio.

Ruego a ustedes, señores editores, la publicación de la presente.

Muy agradecido por este favor Atto. Y S.S. César Vallejo.

De ustedes señores editores, atento servidor.

César A. Vallejo

(Vallejo, 1982, pp. 35-36).

Es evidente el enfado de César Vallejo al ver mancillado su honor. Considerando el medio de publicación, lo que pretende dejar en claro a la sociedad trujillana es que la denuncia de Carlos Santa María tiene el propósito de humillarlo. Si bien una carta no certifica la veracidad de los hechos, creo que, de alguna forma, sí pueden transmitir el sentir más cercano frente a los acontecimientos. En efecto, la carta de Carlos Santa María revela furia y ánimo de venganza, mientras que la carta de César Vallejo, ante la “calumnia tan brutal”, expresa indignación de alguien que, en el fondo, se sabe inocente. Sin embargo, el proceso judicial no se detiene a evaluar el sentir de los involucrados, sino a realizar hipótesis y verificación de hechos. Así lo entendió el Dr. Elías Iturri y el 31 de agosto dictó el Auto de Detención de César Vallejo y otros involucrados en los siguientes términos:

Por los delitos de asalto con fracturas de puertas a la casa de Carlos Santa María y oficina de teléfonos y telégrafos y destrucción de los aparatos de éstas, [...] de conformidad con el art. 62° de C. de E. en M. C.: ORDENASE LA DETENCIÓN DEFINITIVA de los acusados Héctor Vázquez, Vicente Jiménez, Pedro Lozada, Oscar Jiménez. Marcos Paredes, Néstor Medrano, Octavio Delgado, CESAR VALLEJO, Manuel Vallejo, Benjamín Ravelo, Telésforo Paredes y Francisco Vázquez Pizarro, que han rendido sus instructivas CESAR VALLEJO NO RINDIO INSTRUCTIVA y quienes comparecerán con tal objeto tan luego sean capturados (Patrón, 1992, p. 188).

El dictamen certificaba una injusticia y, aparentemente, la detención de sus proyectos literarios, por ello, César Vallejo decidió refugiarse, durante setiembre y octubre, en la casa de campo de Antenor Orrego en Mansiche. Narra Espejo Asturrizaga (1989) que “[S]in dejar de estar inquieto por la calumnia de Santa María tenía fe en que se reconocería su inocencia” (p. 121). Con cierto optimismo, en esos días, Vallejo les contó una visión premonitrice: despierto, me “vi” muerto y rodeado de gentes extrañas y que “mi madre como saliendo del marco de un vacío de sombra, se me acercaba y sonriente me tendía sus manos ...” (p. 121). Si para sus amigos lo «visto» por Vallejo era una pesadilla, esta vivencia significaba para él una anticipación de hechos reales venturosos. Sin dudas, resulta bastante sugerente que César Vallejo, antes de ser encarcelado, concibiera a su madre como salvadora y que acudía muy alegre a extenderle sus liberadoras manos.

2. AVATARES JUDICIALES Y CONFESIONES DESDE LA CÁRCEL

Si ser acusado ya generaba indignación en César Vallejo, imaginar su encarcelamiento significaba una situación angustiante. Desde su refugio, escribió una carta a Óscar Imaña en la que, además de invitarlo a que lo visite y contarle algunos proyectos editoriales, le confiesa su actual estado de ánimo:

Trujillo, octubre 26 /1920

Mi querido Óscar:

He leído tu carta que escribes a Antenor últimamente. Por ella veo que estás arruinado de tedio y de Pacasmayo. Es una vayna. A mí me tienes aquí lo tan roído de monotonía que tú. Qué vamos a hacer Óscar. Aguanta, aguanta. (Vallejo, 1982, pp. 36-37).

Aun cuando se encontraba acompañado de amigos muy cercanos, notamos cómo días antes de ser apresado lamenta los momentos monótonos de su vida. Para un creador tan necesitado de libertad, el refugio significaba una insoportable rutina que se traducía en un pesimismo irreconocible: “Qué vamos a hacer Óscar. Aguanta, aguanta”. A casi

dos meses de su orden de detención, César Vallejo era consciente de su situación judicial y que la cárcel era su más cercana perseguidora. No obstante, asume los hechos como circunstancias humanas naturales. Contemplemos este pensamiento de la propia mano de César Vallejo (1982):

Supongo que ya tendrás noticia de que estoy enjuiciado civil y criminalmente en Santiago de Chuco, y que luego estoy perseguido por la justicia y a las puertas del Panóptico. Ahí tienes lo que me pasa por vivir. Ya ves. De allí que me esté desde hace un mes viviendo en Mansiche, con Antenor y Julio (p. 37).

Pese a la compleja situación, el poeta alcanza a transmitir un aire de confianza por la cercanía de su libertad: “Quizás en pocos días más se resuelva el juicio; y se resuelva a mi favor. Lo dificulto. Pero quizás” (p. 37). Es importante reconocer el sentir de Vallejo frente a las circunstancias que se avecinan, ya que determinan su rechazo al tedio y su tenue confianza en «vivir» en libertad. Es más, incluso su deseo de viajar al extranjero reluce claramente: “Probablemente dentro de dos meses emprendemos viaje fuera del Perú, con Antenor. [...] Y por lo que toca a mí, creo que así será” (p. 37). Definitivamente, estamos ante un Vallejo con deseos de justicia, ansias de liberarse de la monotonía y optimismo para liberar su don creador. Días después, con la intención de no ser ubicado, parte hacia Trujillo el 6 de noviembre: día infeliz, pues es detenido en la casa del Dr. Andrés Ciudad y, hacia las 7 de la noche, es llevado a la cárcel de Trujillo.

Mientras su libertad se retrasaba, César Vallejo se impacientaba. A partir de los recursos judiciales, identificamos este sentir. Así, en el recurso de queja del 27 de noviembre del 1920, aún con tono moderado, manifiesta que su detención es arbitraria; por ello, solicita al presidente del Tribunal Superior “que en mérito de la Vista Fiscal y de la simple confrontación puntualizada en dicha disposición, se sirva ordenar mi inmediata libertad y proveer lo demás que convenga” (Patrón, 1992, p. 301). No obstante, este tono ecuánime se convierte en impotencia. Ante la dejadez de la revisión de su caso, le advierte al presidente del Tribunal Correccional en el recurso del 15 de diciembre de 1920: “cuando lo estudie, adquirirá la convicción de que ha sido generado sólo por las pasiones políticas, prontas a la calumnia i a otras manifestaciones de la delincuencia, cuando falta en sus agentes el elemento morigerador de la honradez moral” (p. 292).

El 21 de diciembre de 1920, el fiscal Castañeda emitió dos dictámenes: en el primero, opina no abrir juicio a César Vallejo, pues, según testimonios, “no tomó

participación alguna de los hechos delictuosos que se trata” (p. 307) y, en el segundo, se reafirma: “no procede el juicio respecto de César Vallejo” (p. 308). Ante tal determinación, Vallejo cree pronto en su libertad, tal como lo expresa en su recurso presentado el 23 de diciembre de 1920: “ruego al Tribunal se sirva, en mérito del dictamen emitido por el Sr. Fiscal Dr. Castañeda, ordenar mi libertad inmediata, medida reparadora que ha de servir el Tribunal acordar en el día, a fin de poner término a mi injustificada detención” (p. 314). Sin embargo, por lineamientos del curso judicial, la libertad le resulta esquiva a César Vallejo, como podemos reconocer en el pedido de libertad enviado el 4 de enero de 1921:

Van a transcurrir tres meses desde que se me puso en detención y sin embargo aún no se define mi situación en este proceso. Pues, a pesar de que el Señor Fiscal Interino, Dr. Castañeda, al amparo de lo dispuesto en el art. 196° de C. de P. Materia Criminal, opinó en el sentido de que no procedía el juicio respecto a mí, y que por lo tanto se debía decretar mi libertad inmediata, el Tribunal Correccional no se ha pronunciado sobre este extremo del dictamen referido, irrogándome —con su omisión— los perjuicios inherentes a toda detención indebida. —Es por tal causa que me veo precisado a insistir en mi petición de libertad, rogando al Tribunal se sirva resolverla (p. 317).

A partir de estos documentos, se observa cómo el ánimo de César Vallejo transita entre la confianza por su libertad, la impotencia por el encierro y la desesperación por el tiempo. Reconocemos, también, que el tormento crece ya no por la injusticia de ser detenido, sino por la injusticia de no ser escuchado. Y crece aún más cuando alcanzar justicia y libertad se torna complejo por la lentitud e indiferencia de las instituciones responsables. Hacia el 13 de enero de 1921, Vallejo se dirige nuevamente hacia el presidente del Tribunal Correccional aunque de manera moderada¹. Esta moderación se diluye y se llena de enfado en el que sería su último intento de hacer cumplir lo que la ley dictaba. Así, en la solicitud del 14 de febrero presenciamos su molestia y tristeza:

Es inexplicable, Sr. Presidente, que bajo el imperio del Nuevo Código de Justicia en Materia Criminal, cuya característica es la rapidez en la tramitación, hayan podido transcurrir más de cuatro meses, sin que el Tribunal Correccional acuerde mi libertad, o me remita a los resultados de la audiencia pública respectiva, y sin embargo, tal es la penosa situación que sobrellevo desde el 6 de noviembre del año pasado (p. 319).

Indefectiblemente, la prisión ha de ser una penuria difícil de sobrellevar. En una carta a su buen amigo Óscar Imaña el 12 de febrero, Vallejo confiesa el estado emocional

¹ En el documento, Vallejo manifestó: “Devueltos los autos por el Sr. Fiscal, ruego al Tribunal Correccional se sirva proveer en seguida mis reiteradas peticiones sobre mi libertad, que aún no han sido resueltas” (Patrón, 1992, p. 318).

que atraviesa ante los vaivenes judiciales y el encierro: “Tú puedes imaginarte cómo lo pasaré ahora. A veces me falta paciencia y se me oscurece todo; muy pocas veces estoy bien. Llevo ya cerca de cuatro meses en prisión; y han de flaquear ya mis más duras fortalezas” (Vallejo, 1982, p. 38). Además, le cuenta que tal situación la sobrelleva a partir de la lectura y la reflexión: “En mi celda leo de cuando en cuando; muy de breve en breve cavilo y me muerdo los codos de rabia, no precisamente por aquello del honor, sino por la privación material, completamente material de mi libertad animal” (p. 38).

De parte de César Vallejo, escuchamos en estas líneas un reclamo de la libertad que trasciende el ámbito judicial y conecta con su perfil poético. Comprende el poeta que la injusta cárcel no solo encierra al César Vallejo de carne y hueso, sino que también obstruye drásticamente su natural libertad del hombre en tanto animal pensante y sensible. En otras palabras, Vallejo (1982) es consciente de que la prisión afecta su condición creadora al estar distante de las condiciones nuevas y reales para impulsar su ejercicio poético. Sin embargo, esta triste situación halla sus instantes felices en el momento en que escribe y el recuerdo reconfortante arriba en su persona y así nos lo hace saber:

También escribo de vez en vez, y si viene a mi alma algún aliento dulce, es la luz del recuerdo [...] ¡Oh el recuerdo de la prisión! Cómo él llega y cae en el corazón, y aceita con melancolía esta máquina ya tan descompuesta... (p. 38).

Dulzura y recuerdo, a modo de destellos, aparecen en el interior de su ser y nutre la escritura poética. Para ser más precisos, lo que el autor de *Los heraldos negros* confiesa es que, en prisión, las imágenes se asientan en sus poemas. Ahora bien, recordemos que César Vallejo había llegado a Trujillo a inicios del 1920 con una gran cantidad de los poemas trílucos. En efecto, muchos de ellos fueron recontextualizados, potentados y comunicados en sintonía con la vivencia carcelaria y la intención de proyectarse estéticamente fuera de nuestras fronteras. En otras palabras, no fue un simple proceso de revisión, corrección e inclusión antojadiza de «imágenes poéticas», sino una conjugación de intensas sensaciones, hondas reflexiones y, principalmente, constante búsqueda de un lenguaje capaz traducir la experiencia de «lo vivido». Así, el encierro corporal y la privación de su albedrío animal encuentran la ansiada libertad en la imaginación escritural, más precisamente, en la imagen poética. Veamos, entonces, cómo podemos entender esta idea.

3. IMAGEN POÉTICA Y ESPACIO POÉTICO

La imagen es una representación sensible, por ello, su presencia potencialmente alude a uno de los sentidos. De ahí que existan imágenes visuales, olfativas, auditivas, visuales y táctiles. Rafael Lapesa (1981) define la imagen poética como “la expresión verbal dotada de poder representativo, esto es, la que presta forma sensible a ideas abstractas o relaciona, combinándolos, elementos formales de diversos seres, objetos o fenómenos perceptibles” (p. 45). En términos retóricos, entonces, podemos concluir que una imagen poética es una figura literaria cuyo contenido «sensibiliza» conceptos, ideas o hechos e interpela la sensorialidad del receptor. Para los fines del presente trabajo completamos esta definición con el planteamiento de Gaston Bachelard (2000), quien advierte que la imagen poética “es un resaltar súbito del psiquismo” (p. 7) y precisa que “[N]o es el eco de un pasado. Es más bien lo contrario: en el resplandor de una imagen, resuenan los ecos del pasado lejano, sin que se vea hasta qué profundidad van a repercutir y extinguirse” (p. 7).

De lo dicho por Bachelard, entendemos que la presencia de una imagen poética no remite a una historia o narración de la voz poética, sino que «revive» un evento de manera repentina en la imaginación del poeta. Son los rastros, reflejos o guiños de la vivencia presentada los sitios a los cuales el lector deberá «prestar sentidos», pues su tarea fenomenológica es observar cada «resplandor» poético de la imagen poética y captar, en tiempo presente, la voz del poeta. Recordemos para ello que, si bien la imagen poética logra transmitir un sentir, también resalta la existencia de un ser, vale decir, de un sujeto que «imagina» y «habla» para ser. Nos aproximamos, según Bachelard, a un estudio de la fenomenología de la imaginación, el cual consiste en “un estudio del fenómeno de la imagen poética cuando la imagen surge en la conciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad” (p. 8).

Por lo dicho anteriormente, la imagen poética aparece impulsada desde la interioridad del poeta y concretiza una vivencia. Efectivamente, los versos y las estrofas que contienen a la imagen poética configuran en el poema lo que denominamos espacio poético. En el caso de los poemas “III”, “XVIII” y “XXIII” de *Trilce* diremos que sus imágenes poéticas configuran la presencia de «espacios poéticos» que actúan como impulsores anímicos para ir tras la libertad creativa. En efecto, en circunstancia en que el poeta se muerde los codos de rabia, los espacios de presencia maternal, de calor hogareño

y de recuerdos infantiles son justamente espacios poéticos donde César Vallejo irá registrando, simbólicamente, su ansiada declaración de libertad estética.

4. “III”

Las personas mayores
¿a qué hora volverán?
Da las seis el ciego Santiago,
y ya está muy oscuro.

Madre dijo que no demoraría.

Aguedita, Nativa, Miguel,
cuidado con ir por ahí, por donde
acaban de pasar gangueando sus memorias
dobladoras penas,
hacia el silencioso corral, y por donde
las gallinas que se están acostando todavía,
se han espantado tanto.
Mejor estemos aquí no más.
Madre dijo que no demoraría.

Ya no tengamos pena. Vamos viendo
los barcos ¡el mío es más bonito de todos!
con los cuales jugamos todo el santo día,
sin pelearnos, como debe de ser:
han quedado en el pozo de agua, listos,
fletados de dulces para mañana.

Aguardemos así, obedientes y sin más
remedio, la vuelta, el desagravio
de los mayores siempre delanteros
dejándonos en casa a los pequeños,
como si también nosotros
no pudiésemos partir.

Aguedita, Nativa, Miguel?
Llamo, busco al tanteo en la oscuridad.
No me vayan a haber dejado solo,
y el único recluso sea yo.

(Vallejo, 1991, p. 232).

4.1. “NO ME VAYAN A HABER DEJADO SOLO”: LA IMAGINARIA COMPAÑÍA Y LA SOLEDAD LATENTE

El poema “III” de *Trilce* está compuesto de treinta versos asimétricos y de rima asonante distribuidos en seis estrofas. La voz poética simula la voz de un niño y eleva una interrogación enfatizando el tiempo: “Las personas mayores ¿a qué hora volverán?”

Luego refiere la presencia de un tiempo y una persona reales (Da las seis / el ciego Santiago) y confiere preocupación por el momento (“y ya está muy oscuro”) y la ausencia de la madre: “Madre dijo que no demoraría”. Hacia la estrofa 3, la voz poética, más conocedora de la situación, adopta una actitud apostrofica y advierte a los menores “cuidado con ir por ahí”, pues las “memorias” de la madre “acaban de pasar gangueando”. Ante ello, recomienda “Mejor estemos aquí no más” y confiemos en ella, ya que “Madre dijo que no demoraría”.

En las estrofas 4 y 5, el temor se convierte en confianza por la imaginaria compañía expresada en afirmaciones con verbos en primera persona y plural: “Ya no tengamos pena”, “Vamos viendo los barcos” y “Aguardemos así, obedientes”. En ambas estrofas, se refieren vivencias optimistas traducidas en la exclamación infantil (“Vamos viendo los barcos ¡el mío es más bonito de todos!”), en la descripción enternecedora (“han quedado en el pozo de agua, listos, / fletados de dulces para mañana”) y en la exhortación tranquilizadora (“Aguardemos así, obedientes y sin más / remedio”). En la estrofa 6, la alegría íntima entre menores se torna en una solitaria preocupación de un mayor, quien pregunta (“Aguedita, Nativa, Miguel?”), actúa con cierta desesperación (“Llamo, busco al tanteo en la oscuridad”) y reflexiona sobre la inminente soledad: “No me vayan a haber dejado solo, / y el único recluso sea yo”.

Para Alberto Escobar (1973), el poema “III” presenta un narrador cuya voz y actitud cambian sucesivamente para evocar la infancia, pero con los valores de una persona mayor y precisa que está organizado “como un recuento sensorial adecuado a un punto de vista que, en última instancia, identifica y hace solidarios al niño y al hombre, que escuchamos a través de la misma voz” (p. 100). James Higgins (1989) le concede una interpretación alegórica al temor de la voz poética infantil, a quien “le asedian dos temores: el miedo de dejar la casa para salir fuera a un mundo oscuro y amenazante; y el de quedarse a solas en la casa, igualmente oscura y amenazante” (p. 29). Por su parte, Enrique Foffani (2018) precisa que pese a concentrarse en una travesura infantil, el poema no puede considerarse solo desde una perspectiva individual “pues la experiencia de extravío —que el poema como acto de habla parece actualizar en el recuerdo del adulto— permite que emerja una verdad del orden de la memoria colectiva en la medida en que lo que aparece es de naturaleza social” (p. 124).

4.2. IMÁGENES POÉTICAS: OÍR LA SOLEDAD, VER LA COMPAÑÍA

En el poema “III”, predominan las imágenes auditivas y las visuales. Así, la estrofa 1 nos remite a la vivencia solitaria a través del tono de preocupación de la pregunta “¿a qué hora volverán?” y el sonido de tardanza de la madre emitido por el campanero Santiago: “Da las seis el ciego Santiago”; la estrofa 2 incluye la voz coloquial de la madre: “Madre dijo que no demoraría”, aludiendo a que aún no ha llegado; la estrofa 3 registra el paso de las memorias de la madre (“ganguendo”) y reitera la voz maternal enfatizando en la duración de la soledad. En consecuencia, las imágenes auditivas generan el espacio poético de la soledad, en otras palabras, la soledad se oye.

Luego de la inicial exhortación determinante (“Ya no tengamos pena”), en la estrofa 4 la voz poética delinea vivencias acompañadas evidenciado en la acción del juego del barco (“Vamos viendo / los barcos”), la valoración de la belleza del juguete (“¡el mío es más bonito de todos!”) y el contenido similar del flete de cada uno (“han quedado en el pozo de agua, listos, / fletados de dulces para mañana”). Este acompañamiento se refuerza en la estrofa 5 cuando la voz poética nos encamina a observar imágenes de acciones colectivas (“Aguardemos así, obedientes”), de unión en espacio compartido (“dejándonos en casa a los pequeños”) y condiciones similares para actuar como adultos (“como si también nosotros / no pudiésemos partir”). En efecto, las imágenes visuales configuran el espacio poético de la compañía, es decir, la compañía se ve.

En la estrofa 6, se regresa al espacio poético de la soledad a través de la imagen auditiva; no obstante, a diferencia de las tres primeras estrofas, el ser del poeta aflora con mayor angustia. En principio, la pregunta nos permite oír una soledad real por el alejamiento de personas con quienes creía estar acompañado (“Aguedita, Nativa, Miguel?”), luego el infructuoso grito (“Llamo”) lo obliga a transitar por la oscuridad y, finalmente, la entonación de una reflexión que trasciende la experiencia personal: “No me vayan a haber dejado solo, / y el único recluso sea yo”. En síntesis, en el poema “III” podemos reconocer la alternancia de espacios poéticos de soledad y compañía esclarecidos por imágenes auditivas y visuales. Considerando la experiencia carcelaria de César Vallejo y sus pretensiones estéticas, hemos de explicar el poema en el siguiente apartado.

4.3. INTERPRETACIÓN DE “III”: LIBERARSE DE LA NARRATIVIDAD Y ESCRIBIR CON IMÁGENES

Los espacios poéticos identificados nos permiten revelar la presencia de luces reconfortantes para el libre sentir de la voz poética y la escritura innovadora de César Vallejo. En principio, la soledad, antes que un concepto, es una experiencia vivida y «oída». El espacio poético de la soledad convoca a las personas mayores para mostrar la situación de vulnerabilidad afectiva en la que se encuentra. En ese sentido, el tiempo adquiere una presencia angustiante de la vivencia, de ahí que la interrogación impaciente (“¿a qué hora volverán?”) y el recuerdo en presente de las campanadas del ciego Santiago (“Dan las seis ...”) actualiza la experiencia. Justamente en ese instante, la Madre aparece, pero más como una voz que recuerda (“Madre dijo ...”) que como una presencia que tranquiliza. En términos estéticos, lo que logra Vallejo en estas dos primeras estrofas es «poetizar» una situación de soledad apoyándose en «audiciones» antes que en hechos.

En el instante de la escritura de la tercera estrofa, la voz poética, como confesaba en sus cartas, siente el aliento dulce; en este caso, escucha el gangueo de las memorias de la madre. A diferencia las primeras dos estrofas, ahora la paciencia se instala en el sentir del poeta y se escucha en el verso “Mejor estemos aquí no más”. Es bastante revelador, además, cómo incorpora en su escritura el impacto de la proximidad de la luz maternal, el cual es aún más decisivo cuando se oye nuevamente la voz de la madre: “Madre dijo que no demoraría”, pues inmediatamente adopta una determinación en sus afectos y en el de sus imaginarios acompañantes: “Ya no tengamos pena”. Llegado a esta estrofa, vemos el modo en que César Vallejo ha ejercido su libertad creativa, básicamente, en un aspecto literario: la intención de captar sensaciones. En otras palabras, afín al ánimo vanguardista, recurre a la plasticidad del lenguaje para interpelar auditivamente al lector «entonando» vivencias antes que presentando hechos.

Con mayor confianza y sintiéndose imaginariamente en compañía, la voz poética presencia imágenes visuales que tranquilizan la situación angustiante de la soledad inicial. La observación del barco de la infancia, la contemplación conjunta de la belleza de cada uno de ellos y el dulce contenido de sus fletes equilibra su ánimo. Además, estas imágenes también «hacen ver» el acompañamiento reconfortante a partir de vivencias colectivas (“Aguardemos”, “dejándonos”, “pudiésemos”). En el recorrido de estas cinco primeras estrofas, podemos reconocer cómo el poeta ha creído conveniente no solo alternar

diferentes «momentos» (pasado infantil-presente adulto), sino «liberar» tonalidades y actitudes acordes con las circunstancias de soledad-compañía que vive. En concreto, para Vallejo, la creación poética es asumida como espacio no para narrar vivencias, sino para intentar recrearlas y experimentarlas nuevamente.

Si bien se parte de una experiencia personal-familiar, las imágenes auditivas de la última estrofa plasman un «llamado» humano de alcance universal en el sentido de que cualquiera de nosotros lo pronunciaría (y lo comprendería) en cuanto se sienta sin compañía. La temerosa pregunta “Aguedita, Nativa, Miguel?” traduce auditivamente el alejamiento de los seres queridos y confirma, tanto al poeta y al lector, la disolución de la compañía imaginaria; por tal motivo, insiste en hacerse escuchar (“Llamo”) para sentirse acompañado. Es decir, “en la oscuridad”, realiza el llamado no para que cualquiera asista a su persona, sino para «oír» una voz tierna, familiar y, por supuesto, que pueda comprender, por experiencia, lo que significa estar solo aguardando la vuelta “de los mayores”.

Por las cartas y quejas para solicitar su libertad, sabemos que la prisión injusta impacientaba en demasía a César Vallejo; sin embargo, ello dio libertad a su imaginación para brindarnos una significativa imagen auditiva cuya entonación trasciende los barrotes de la experiencia personal: “No me vayan a haber dejado solo, / y el único recluso sea yo”. En esta vuelta a la realidad, la voz poética aclama por la natural compañía que debe recibir utilizando un adverbio de negación en tono categórico: “No”; así mismo, nos hace oír su temor de ser un solitario “prisionero”. En consecuencia, poéticamente, en la soledad del ser humano se escucha impaciencia y temor.

En el poema “III”, el poeta traduce su ser en soledad; y aun cuando la imaginación le permite oír la voz maternal y ver la compañía familiar, es consciente de que su soledad carcelaria es un presente. Como se ha visto, también se percata de que comunicar esta vivencia requiere un lenguaje que exprese matices anímicos y actitudinales. Por ello, para que la experiencia de la cárcel resuene en los versos, César Vallejo configura el poema a través de imágenes auditivas y visuales y, de ese modo, su ser y su sentir se liberan de la narratividad.

5. “XVIII”

Oh las cuatro paredes de la celda.
Ah las cuatro paredes albicantes
que sin remedio dan al mismo número.

Criadero de nervios, mala brecha,
por sus cuatro rincones cómo arranca
las diarias aherrojadas extremidades.

Amorosa llavera de innumerables llaves,
si estuvieras aquí, si vieras hasta
qué hora son cuatro estas paredes.
Contra ellas seríamos contigo, los dos,
más dos que nunca. Y ni lloraras,
di, libertadora!

Ah las paredes de la celda.
De ellas me duele entretanto, más
las dos largas que tienen esta noche
algo de madres que ya muertas
llevan por bromurados declives,
a un niño de la mano cada una.

Y sólo yo me voy quedando,
con la diestra, que hace por ambas manos,
en alto, en busca de terciario brazo
que ha de pupilar, entre mi donde y mi cuando,
esta mayoría inválida de hombre.

(Vallejo, 1991, p. 271).

5.1. “Y SÓLO YO ME VOY QUEDANDO”: LAS MONÓTONAS PAREDES Y LA MADRE SALVADORA

El poema “XVIII” está compuesto de cinco estrofas con cantidad disímiles de versos con rima asonante. Desde los primeros versos, la voz poética nos refiere el agobiante espacio que habita a través de un paralelismo: “Oh las cuatro paredes ... / ah las cuatro paredes ...” y es complementado en la estrofa 2 mediante la metáfora “Criadero de nervios”. En la estrofa 3, asume una actitud apostrofica e invoca la presencia de la madre, la “Amorosa llavera de innumerables llaves”, para afrontar la angustiante prisión, ya que juntos serían “más dos que nunca”; además, busca una respuesta de ella: “di libertadora!”. En la estrofa 4, regresa a la actitud enunciativa y nos comparte el impacto que las paredes tiene en él: “De ellas me duele entretanto” y observa en ellas una imagen maternal “que tienen esta noche / algo de madres”. En la estrofa 5, reconoce su soledad (“sólo yo me voy quedando”) y la condición presente: “esta mayoría inválida de hombre”.

Sobre el poema “XVIII”, André Coyné (1989) asevera que existe una epifanía madre-hijo que disuelve el espacio circundante “reduciendo a *dos* las *cuatro* paredes, o sea, derribando aquellas dos que impiden que la celda se trueque en calle, en camino por donde transitar libremente” (p. 162). Miguel Ángel Huamán (2014), por su parte, comenta que la voz poética, a modo de consuelo, recurre al número de paredes para captar el espacio y ello se convierte al mismo tiempo en “ambigua constatación de límite”, pues está en un “criadero de nervios” (p. 48). Olga Tello (2014) reconoce, por un lado, la presencia de “la idea de retorno al pasado maternal como una forma de protección. Por otro lado, el mundo exterior constituye la realidad inmediata, es decir, el mundo carcelario donde el hombre padece la orfandad” (p. 84).

5.2. IMÁGENES POÉTICAS: OBSERVAR EL AGOBIO, VISUALIZAR LA SALVACIÓN

En el poema “XVIII”, predomina la imagen visual que configura el espacio poético del agobio. En las tres primeras estrofas, la celda adquiere presencia determinante. Es intención de la voz poética «hacer ver», a través del paralelismo de “las cuatro paredes”, la tediosa monotonía del lugar “que sin remedio dan al mismo número”. Luego, «dirige» la mirada del lector hacia el “Criadero de nervios” que “arranca / las diarias aherrojadas extremidades”. Esta interpelación a la vista se conserva en la invocación a la madre, a quien «ve» como una persona provista de condiciones (“Amorosa llavera”) para posibilitarle salidas (“de innumerables llaves”), y le advierte la naturaleza de su celda: “si vieras hasta / qué hora son cuatro estas paredes”. Ante la rutina asfixiante, la presencia real de la madre supone la imagen de la compañía fortalecedora: “más dos que nunca”.

La nueva presencia de “las paredes de la celda” al inicio de la estrofa 4 expresa la continuidad del agobio, pero también lo lleva a evocar una imagen maternal como una luminosidad, ya que «nota» que las dos paredes más largas “tienen esta noche / algo de madres”. Finalmente, en la estrofa 5 se configura la imagen de la orfandad de la voz poética (“Y sólo yo me voy quedando”) y de la esperanza de que un “terciario brazo” se fije en su “mayoría inválida de hombre”. En consecuencia, en el poema “XVIII”, la imagen visual configura el espacio poético del agobio ante la monotonía de la cárcel. Frente a ello, la imaginaria presencia de la madre salvadora revela el espacio poético de la compañía para enfrentar el tedio carcelario y, hacia el final, se observa el espacio

poético de la orfandad. A partir de las vivencias de César Vallejo en la cárcel y de sus ánimos de renovación poética, explicaremos el poema en la siguiente sección.

5.3. INTERPRETACIÓN DE “XVIII”: LIBERARSE DE LA DESCRIPCIÓN Y CONTEMPLAR EL ESPACIO-TIEMPO

Los espacios poéticos del agobio y de la orfandad, matizados con la invocación a la imagen maternal, expresan el angustiante vivir y la renovación poética de César Vallejo. En primer lugar, la voz poética recurre al aspecto visual para compartir al lector la irremediable angustia de “las cuatro paredes”. Recordemos que, en vida real, Vallejo se había quejado al Tribunal Correccional por su extendida prisión en los siguientes términos: “tal es la penosa situación que sobrellevo desde el 6 de noviembre del año pasado”, de manera que este abatimiento poético lleva implícito el paso del tiempo. En ese sentido, el pesar es un espacio-tiempo representado en la cárcel, el cual constituye la clara imagen de un “Criadero de nervios” que subyuga al ser humano pues “arranca / las diarias aherrojadas extremidades”. Al concluir la estrofa 2, el vate orientó la mirada del lector hacia las paredes de la cárcel para que vea la intensidad de su pesar.

Es en ese momento cuando aparece, aunque imaginariamente, la madre salvadora. Por supuesto, la madre es “Amorosa”, pero lo que se ve de ella, en circunstancias de encierro, es su condición remediadora (“llavera”) y su posesión de opciones (“innumerables llaves”). Consciente de esas capacidades, conduce la vista de su salvadora hacia los motivos de su agobio: “si vieras hasta / qué hora son cuatro estas paredes” y le comparte la alegría de verse juntos y ser “más dos que nunca”. En efecto, la salvación también ha de verse. La presencia materna aterrizó en su espacio-tiempo como aquella luz del recuerdo que, como confesó a su amigo Óscar Imaña, “llega y cae en el corazón, y aceita con melancolía esta máquina ya tan descompuesta” (Vallejo, 1982, p. 38).

En la estrofa 4, el espacio poético del agobio vuelve a ser visto en la presencia de “las paredes de la celda” y en la percepción de que las dos más largas tienen, en la oscura prisión, “algo de madres”. Vamos entendiendo que la recurrencia a la imagen de “las cuatro paredes” persigue el propósito de que el lector sea un testigo-observador del espacio-tiempo que produce dicho sentir, el cual es afrontado por la imaginaria, breve y reconfortante compañía de la madre. En concreto, podemos afirmar que mirar la celda es ver el sufrimiento y observar a la madre es contemplar el simulado ingreso de la salvación

por entre los barrotes del poema. De ello, inferimos el ánimo estético de César Vallejo para liberarse de la tradicional vocación descriptiva y adoptar una actitud que le permita “hacer sentir” su vivencia en imágenes del aquí y ahora: asume una actitud vanguardista. En otras palabras, el autor de *Trilce* se libera de la descripción y contempla con profundidad el espacio-tiempo.

Esta liberación de la vocación descriptiva y la contemplación plena del espacio-tiempo presente queda plenamente registrado en las imágenes del espacio poético de la orfandad y de la esperanza configuradas en la estrofa 5. Percibimos que la invocación a la madre en la estrofa 3 no ha sido escuchada y que la referencia maternal de la estrofa 4 se ha disipado, pues ahora la voz poética se mira, se percata de su condición y conduce nuestra mirada hacia él: “Y sólo yo me voy quedando”. Sin dudas, este estado de soledad luego de un infructuoso llamado a quien confía su incondicional y reconfortable acompañamiento y salvación es la imagen más patente y triste de la orfandad de la voz poética, más aún cuando esta situación es percibida por uno mismo: “me voy quedando”. Sin embargo, reluce la sensación de esperanza a través de la imagen de la mano derecha “en busca de terciario brazo”, cuya principal acción será la de observar (“ha de pupilar”) su actual afectada condición humana, vale decir, “esta mayoría inválida de hombre”.

Queda demostrado, entonces, cómo estéticamente César Vallejo se ha emancipado de la descripción y ha sido capaz de contemplar imágenes visuales de un espacio-tiempo. No obstante, creemos también que su mirada contemplativa parte de lo personal y alcanza las orillas de la universalidad. Así, el poema “XVIII” nos expresa que la angustia es un efecto del lugar habitado; por ello, la preocupación de la voz poética por guiar nuestra vista hacia “las paredes de la cárcel” es como si estuviera afirmando “mira mi espacio-tiempo, comprende mi sentir”. A partir de esta consigna y de las imágenes visuales se puede entender que la orfandad del ser humano no radica en estar solo, sino en la ausencia de unos ojos capaces de “pupilar” el sufrir del prójimo y de extender el brazo hermano.

6. “XXIII”

Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos
pura yema infantil innumerable, madre.

Oh tus cuatro gorgas, asombrosamente
mal plañidas, madre: tus mendigos.
Las dos hermanas últimas, Miguel que ha muerto
y yo arrastrando todavía

una trenza por cada letra del abecedario.

En la sala de arriba nos repartías
de mañana, de tarde, de dual estiba,
aquellas ricas hostias de tiempo, para
que ahora nos sobrasen
cáscaras de relojes en flexión de las 24
en punto parados.

Madre, y ahora! Ahora, en cuál alvéolo
quedaría, en qué retoño capilar,
cierta migaja que hoy se me ata al cuello
y no quiere pasar. Hoy que hasta
tus puros huesos estarán harina
que no habrá en qué amasar
¡tierna dulcera de amor,
hasta en la cruda sombra, hasta en el gran molar
cuya encía late en aquel lácteo hoyuelo
que inadvertido lábrase y pulula ¡tú lo viste tanto!
en las cerradas manos recién nacidas.

Tal la tierra oirá en tu silenciar,
cómo nos van cobrando todos
el alquiler del mundo donde nos dejas
y el valor de aquel pan inacabable.
Y nos lo cobran, cuando, siendo nosotros
pequeños entonces, como tú verías,
no se lo podíamos haber arrebatado
a nadie; cuando tú nos lo diste,
¿di, mamá?

(Vallejo, 1991, p. 283).

6.1. “¡TIERNA DULCERA DE AMOR”: LA MADRE SOLIDARIA Y LA COBRANZA IRRACIONAL

El poema “XXIII” está estructurado en 5 estrofas de verso libre e impregnado de lenguaje coloquial. Desde el primer verso, la voz poética presenta a la madre (“Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos”) para «imaginar» una conversación con ella. En la estrofa 2, utiliza la metáfora del «mendigo» para referir el estado de vulnerabilidad de los menores: sus “dos hermanas últimas” y “Miguel que ha muerto”. No obstante, en la estrofa 3, aflora el recuerdo de una acción solidaria de la madre (“En la sala de arriba nos repartías / de mañana [...] aquellas ricas hostias de tiempo”) realizada con el fin de protegerlos en el futuro: “para / que ahora nos sobrasen / cáscaras de relojes”.

En la estrofa 4, se regresa al presente y se recrea la búsqueda de una respuesta de la madre a partir de interrogaciones: “Ahora, en cuál alvéolo / quedaría, en qué retoño capilar”. Resulta significativa la metáfora que nombra a la madre: “¡tierna dulcera de amor” y la exclamación para reconocerle su capacidad contemplativa: “¡tú lo viste tanto!” Así mismo, es notorio cómo el poeta «requiere» la observación atenta del lector para captar la elipsis del “Hoy que” en “... hasta la cruda sombra” y “... hasta en el gran molar”. Finalmente, en la estrofa 5, reconoce que en el próximo silenciar de la madre, “la tierra oirá” cómo lo económico conduce a los hombres, pues se cobrará “el alquiler del mundo” y “aquel pan inacabable”. Cierra el poema con una interpelación a la madre para que vea cómo a los “pequeños” se les cobra el precio del “pan inacabable” que, en realidad, no constituye un especial anhelo; por ello, confiesa: “no se lo podíamos haber arrebatado / a nadie”, pues ella antes ya se los había repartido: “tú nos lo diste”. La interrogación del verso terminal revela la ausencia de la respuesta maternal: ¿dónde, mamá?

En opinión de Irene Vegas (1992), este poema, aparentemente, contiene “una reminiscencia a las palabras de Cristo refiriéndose a los niños como dueños del reino de los cielos y su exhortación a los adultos a volverse como niños para hacerse merecedores de la gloria eterna” (p. 63). Según Noel Altamirano (1999) es “[E]l mejor himno al goce de entregarse a la degustación de los alimentos preparados por la mamá y al placer extático que otorga su pecho nutricional” (p. 63). Por otro lado, para Ricardo González Vigil (2009) revela una “clara condena a un orden social basado en la injusticia y no en el modelo de amor del hogar andino de Vallejo, sustentado éste en el amor materno como si fuera su altar” (p. 176).

6.2. CONCIERTO DE IMÁGENES POÉTICAS: TOCAR, VER Y DEGUSTAR LA COMPAÑÍA; OÍR LA IRRACIONALIDAD

En el poema “XXIII”, la voz poética, mediante una multiplicidad de imágenes poéticas, intenta establecer comunicación con su madre. En la estrofa 1, se recurre a imágenes táctiles para retratar tiernamente a la madre: “Tahona estuosa” y “mis bizcochos / pura yema infantil”. Luego, en la estrofa 2, se elabora imágenes visuales que configuran el espacio poético de la vulnerabilidad. En este caso, la voz poética y sus hermanos son los desposeídos de la madre, y él muestra complicaciones para “poetizar” el momento: “y yo arrastrando todavía / una trenza por cada letra del abecedario”. En la estrofa 3, se evoca el pasado del hogar familiar y nos dirige visualmente a una escena de la cotidiana

repartición de la madre: “En la sala de arriba nos repartías / de mañana, de tarde”, espacio en el cual también se expresa una imagen gustativa: “aquellas ricas hostias de tiempo”.

En la estrofa 4, se percibe una imagen auditiva a través de la exclamación y la interrogación a la madre, los cuales construyen el espacio de la desorientación: “Madre, y ahora! Ahora, en cuál alvéolo / quedaría, en qué retoño capilar”. Luego, el inclemente paso del tiempo se representa con la imagen táctil del futuro estado de los huesos de la madre: “Hoy que hasta / tus puros huesos estarán harina”. En este recorrido de imágenes, aparece la madre a modo de imagen gustativa pues la voz poética la siente como la “¡tierna dulcera de amor” y le recuerda que, hoy cuando cierta migaja se le “ata al cuello y no quiere pasar”, ella es la persona con capacidad para orientarlo. En síntesis, en esta estrofa, las imágenes simulan una conversación hijo-madre en la que el poeta requiere la orientación de su madre.

La estrofa 5 enfatiza la imagen auditiva y la imagen visual. Cuando la madre se ausente, el mundo alcanzará a oír “cómo todos van cobrando” el alquiler del mundo y el pan. En seguida, la imagen visual reluce el espacio poético de la irracional cobranza por el pan inacabable pues, como la madre observaría (“como tú verías”), ellos son pequeños sin malicia y, además, ya poseen dicho alimento. Cierra el poema con una imagen auditiva expresado en la pregunta ¿di, mamá?”. En consecuencia, en el poema “XXIII” se presenta un concierto de imágenes poéticas que configuran los espacios poéticos de la vulnerabilidad, de la desorientación y de la irracional cobranza. Estas imágenes intentan capturar la experiencia de la conversación simulada con la amorosa madre en circunstancias en que la voz poética, ya adulto, siente que la sociedad ha priorizado “el cobro” antes que la repartición aprendida en la infancia.

6.3. INTERPRETACIÓN DE “XXIII”: LIBERARSE DE LA RIGIDEZ TEXTUAL, POETIZAR LA AFECTIVIDAD

A diferencia de “III” y “XVIII”, en este poema ha desaparecido la atmósfera de la penosa soledad, aunque conserva el estado de vulnerabilidad y desorientación del poeta, quien confía en la imagen salvadora de la madre. Por tal motivo, requiere desde el inicio la presencia auxiliadora de la “Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos / pura yema infantil innumerable”. Se infiere de esta estrofa que la madre es sentida como aquel espacio de protección cálida (tahona estuosa) de la infancia. Entonces, a través de las

imágenes táctiles, reconocemos cómo la voz poética necesita «vivenciar» la cercanía corporal, tierna y suave de la madre; en otras palabras, anhela acercarse a la sensación de “pura yema infantil”. En efecto, la presencia maternal es requerida con inmediatez para ser captada sensorialmente.

La situación de “mendigos” en la que se encuentra la voz poética y sus hermanos esclarece la imagen de la vulnerabilidad. El poeta es quien vive esta situación con mayor complicación debido a que se angustia (“y yo arrastrando todavía / una trenza”) al momento de utilizar “cada letra del abecedario”, vale decir, al momento de poetizar su presente. Para calmar esta angustia, recurre a una imagen visual apacible donde el compartir era una cotidiana acción maternal: “En la sala de arriba nos repartías / de mañana, de tarde”, así como a evocar el sabor de “aquellas ricas hostias de tiempo”. Vemos, así, que el uso del presente-pasado y el tránsito adultez-infancia le permite expresarse de acuerdo con el flujo de sus sentimientos de ternura, angustia, y apacibilidad y, de ese modo, liberarse de la lógica textual. Del mismo modo, apreciamos que la constelación de imágenes táctiles, gustativas y visuales van configurando una renovada poética de la afectividad en César Vallejo.

Esta renovada poética afectiva se puede «oír» y «degustar» con mayor nitidez a partir de las imágenes de la estrofa 4. La creciente sensación de desorientación se escucha en la continuidad de la exclamación e interrogante “Madre, y ahora! Ahora, en cuál alvéolo / quedaría, en qué retoño capilar”, imagen auditiva que contiene casi simultáneamente impaciencia (ahora!) y ansiedad (“en cuál ...”, “en qué ...”). Además, obedece a la afectividad y recrea la presencia de la madre a través de una entonada imagen gustativa: “¡tierna dulcera de amor”. Resulta necesario darnos cuenta la «repentina» aparición en la estructura de la estrofa, pues ello enfatiza más cómo el poeta se somete a los dictados de su vivencia, al punto que, de manera natural, permite el reingreso de una imagen auditiva que acentúe más su emoción: “¡tú lo viste tanto!”.

El poeta advierte el eco cercano de una ilógica cobranza del “alquiler del mundo” y del “pan inacabable”. Allí, notamos que existe un tono de prevención ante el irracional cobro de lo que normalmente nos perteneció, pues en el futuro este hecho resonará, probablemente, por el tintineo de las monedas o por el reclamo de quienes injustamente deberán pagar. Además, evidencia su queja por el cobro del pan a través de una nostálgica imagen auditiva: ellos no merecen que se les cobre por algo que no desean poseerlo (“no

se lo podíamos haber arrebatado”) porque en la infancia les fue compartido con amor (“tú nos lo diste”). En términos estilísticos, percibir auditivamente (oír) “cómo nos van cobrando todos” es, definitivamente, una imagen poética bastante potente que libre y creativamente convoca la audición para una situación que tradicionalmente se asume de manera visual. Por lo tanto, las múltiples y afinadas imágenes expresan cómo César Vallejo ha liberado su escritura de la rigidez de la lógica textual para obedecer a la lógica de su afectividad.

7. *TRILCE*, ENTRE LA TERNURA Y LA DECLARACIÓN DE LIBERTAD

A partir de las cartas de César Vallejo dirigidas a su amigo Óscar Imaña y los documentos del proceso, podemos reconocer huellas claras de sus momentos de creciente impaciencia y moderado optimismo frente al curso de su caso. Definitivamente, esta experiencia significó un motivo lírico trascendental para la renovación de su creación poética. No queremos decir con ello simplemente que el contexto influyó en sus poemas, pues caeríamos en un determinismo biográfico que ayudaría solo de manera relativa a la comprensión del poeta. En realidad, manifestamos que la experiencia carcelaria constituyó una singular vivencia ocurrida en una circunstancia liminal en la que el César Vallejo poeta supo abstraer para escribir, rescribir y potenciar sus poemas interpelando a la sensorialidad del lector.

Precisamente los textos “III”, “XVIII” y “XXIII” de *Trilce* evidencian, a través de las imágenes poéticas, la forma en que la sensorialidad se constituye como un medio para poetizar la soledad, la compañía, la angustia, el optimismo y la salvación. Así mismo, el análisis de dichas imágenes poéticas revela cómo Cesar Vallejo ha ido liberándose de una poética tradicional y ha ido «escribiendo» su declaración de libertad estética. Así, en “III”, las imágenes visuales y auditivas nos muestra su liberación de la narratividad y su vocación para captar el instante; en “XVIII”, el predominio de la imagen visual manifiesta su emancipación de la descripción y su alta capacidad para contemplar el espacio-tiempo; en “XXIII”, por último, la presencia destellante de imágenes vinculadas con la presencia y ausencia de la madre nos revela el desapego de la rigidez textual y su apuesta por la poetización de la afectividad.

Creemos conveniente, al respecto, reflexionar sobre la relevancia poética de la imaginaria presencia de la madre. En *Los heraldos negros*, César Vallejo ya había

evocado su imagen, por ejemplo, en “Los pasos lejanos”; sin embargo, le concedía una función de personaje distante. En cambio, en los poemas estudiados, el lector logra captar su voz tranquilizadora (“Madre dijo que no demoraría”), su presencia reconfortante (“Amorosa llavera”), su corporeidad protectora (“Tahona estuosa”) y su dulzón corazón (“¡tierna dulcera de amor”). A partir de estas referencias, notamos la vocación poética por comprender la ternura de la madre desde la multisensorialidad y la cercanía. Así mismo, entendemos que la ternura ha de aparecer para calmar la impaciencia y esclarecer el caos. He ahí la importancia estética: la afectividad brinda un poema sentido y también nos puede aproximar al sentido del poema.

Hace cien años, César Vallejo vivía una injusta prisión en una cárcel de Trujillo. Su encierro se extendió por 112 días debido a cuestiones de índole institucional. Muy pocas personas sabían que, en su oscura celda, el poeta simultáneamente clamaba inocencia y escribía poemas con una sensibilidad renovada. También muy pocos imaginaban que las vivencias presentes se irían impregnando creativa y responsablemente en cada uno de sus versos. Sentado en el suelo y sin una piedra en qué apoyarse, pocos creerían que estaba buscando una original forma de hacer poesía y concibiendo un poemario cuyos ecos habrían de trascender el espacio-tiempo. En realidad, cada nuevo poema escrito entonaba una parte de su declaración de libertad estética. Hace más de cien años, en 1920, se iniciaba el proceso judicial seguido contra el poeta César Vallejo, el 6 de noviembre ingresaba a la fría carceletera y un estuoso 26 de febrero de 1921, junto al espíritu de *Trilce*, salía en libertad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTAMIRANO, N. (1999). *Vallejo, poeta corporal del alma. Una lectura psicoanalítica*. Instituto de Investigaciones Humanísticas–UNMSM.
- BACHELARD, G. (2000). *La poética del espacio* [Trad. de Ernestina de Champourcin]. Fondo de Cultura Económica.
- COYNÉ, A. (1989). *César Vallejo*. Editorial Libertad.
- ESCOBAR, A. (1973). *Cómo leer a Vallejo*. P.L. Villanueva Editor.
- ESPEJO, J. (1989). *César Vallejo. Itinerario del hombre 1892–1923*. Seglusa Editores.
- FOFFANI, E. (2018). *Vallejo y el dinero. Formas de la subjetividad en la poesía*. Cátedra Vallejo.

- GONZÁLEZ VIGIL, R. (2009). *Claves para leer a César Vallejo*. Editorial San Marcos.
- HIGGINS, J. (1989). *César Vallejo en su poesía*. Seglusa Editores.
- HUAMÁN, M. A. (2014). *Vallejo dice hoy ... Cómo leer poesía: Una aproximación metodológica*. Editorial Cátedra Vallejo.
- LAPESA, R. (1981). *Introducción a los estudios literarios*. Cátedra.
- PATRÓN, G. (1992). *El proceso Vallejo*. Editorial Libertad & Universidad Nacional de Trujillo.
- TELLO, O. (2014). *El tema de la cárcel en Trilce*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Cybertesis-Repositorio de Tesis Digitales. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/10174>
- VALLEJO, C. (1982). *Epistolario general* [Prólogo de José Manuel Castañón]. Pre-Textos.
- VALLEJO, C. (1991). *Obras Completas. Tomo I. Obra Poética* [Edición crítica, prólogo, bibliografía e índices de Ricardo González Vigil]. Banco de Crédito del Perú.
- VEGAS, I. (1992). *Trilce, estructura de un nuevo lenguaje*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

SUJETOS ENCAMINADOS HACIA LA SUBALTERNIDAD EN *BALÚN-CANÁN* (1957) DE ROSARIO CASTELLANOS

SUBJECTS ROAD TO SUBALTERNITY IN *BALÚN-CANÁN* (1957) BY ROSARIO CASTELLANOS

Keren Heiddy Sánchez Echevarría
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
kerensane.ks@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-4623-5262>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.108>

Fecha de recepción: 30.12.21 | Fecha de aceptación: 25.01.22

RESUMEN

En este artículo abordaremos la novela *Balún-Canán* (1957) escrita por Rosario Castellanos. Por un lado, nuestro análisis se centrará en dos personajes femeninos que consideramos claves dentro de la trama, estos son Matilde y la niña (a quien se le quita identidad al no nombrarla). Creemos que dichos sujetos femeninos, a pesar de pertenecer a una clase social elevada, ya sea por sus decisiones o por las que toman de agentes externos, se ven destinadas a la subalternidad, aspecto que se anuncia desde un inicio. De otro lado, también examinaremos cómo los sujetos subalternos pueden encontrar un espacio dentro de la literatura: por ejemplo, la representatividad que no poseen las mujeres en la trama la obtienen por momentos al instaurarse como narradores de la novela.

PALABRAS CLAVE: subalternidad, sujeto femenino, narrador, inferioridad, conflicto social.

ABSTRACT

In this article we will address the novel *Balún-Canán* (1957) written by Rosario Castellanos, on the one hand, our analysis will focus on two female characters that we consider key within the plot, these are Matilde and the girl (whose identity is removed by not naming it). We believe that these female subjects, despite belonging to a high social class, either by their decisions or by the decisions of external agents, are destined to subalternity, an aspect that is announced from the beginning. On the other hand, we will also examine how subordinate subjects can find a space within literature, such as the representation that women do not have in the plot is obtained by establishing themselves as narrators of the novel.

KEYWORDS: subalternity, female subject, narrator, inferiority, social conflict.

En *Balún-Canan* (1957) confluye una variedad de personajes dotados con características muy particulares, entre ellos tenemos a los personajes femeninos que cobran mayor protagonismo conforme avanza la trama de la novela. Los sujetos femeninos son relegados, el ímpetu y la fuerza que pudieran manifestar en un determinado momento termina por diluirse en las circunstancias que las absorben. Es pertinente analizar el modo de reacción de los personajes femeninos frente a determinadas circunstancias, así como la necesidad de reflexionar sobre el modo de actuar y el proceso por el que pasan para tomar decisiones que definirán el rumbo de su personaje dentro de la diégesis de la novela.

Sostenemos que tanto Matilde como la niña representan el encarcelamiento social en el que estaban sumidas las mujeres a inicios del siglo XX, el encierro dentro del sistema patriarcal que hace dos siglos imperaba en el mundo hacía que la presencia del «macho» legitimara la presencia de la mujer en la sociedad, sin él no había un valor ni una identidad que pudiera asumirse como característica propia de una mujer.

Con respecto a los narradores que encontramos en la novela, consideramos que presentan una función y un porqué de su presencia. *Balún-Canán* (1957) posee tres apartados en los cuales varía la voz narrativa según el tema a tratar y según el personaje que toma relevancia. Por ejemplo, en el apartado primero la narradora es la niña, quien nos muestra una mirada infantil de lo que sucede a su alrededor; en el segundo apartado, en cambio, se aprecia una multiplicidad de voces narrativas; y, finalmente, en el tercer apartado regresa la voz de la niña.

En este sentido, nuestro análisis se centrará en los personajes de Matilde y la niña y los narradores de la novela, ya que estos son considerados como sujetos subalternos que toman lugar gracias a su voz narrativa. Para ello, nos apoyaremos en algunas nociones de Molina Fernández (2006), las cuales son resultado de un análisis de la teoría narratológica de Gérard Genette (1972), con el propósito de advertir por medio de sus planteamientos la propuesta narrativa que existe en *Balún-Canán* (1957) de Rosario Castellanos; asimismo, para abordar a los personajes de Matilde y la niña emplearemos un análisis hermenéutico.

1. NARRADORES DE *BALÚN-CANÁN* (1957)

En el segundo apartado de *Balún-Canán* se evidencia una mezcla entre narrador homodiegético y heterodiegético, dicho de otro modo, mientras que por momentos se

manifiesta una voz narrativa en tercera persona que asume la función de describir escenas y diálogos entre los personajes, en otros momentos se inserta una pluralidad de voces. Así, según Molina (2006):

Para Aristóteles convenía distinguir entre qué y cómo se cuenta, entre el *suceso* en sí y la *fábula* (*mythós* es el vocablo que emplea). Por ejemplo, la conocidísima «Caperucita Roja» resultaría un tanto divergente si convertimos en narradora de su aventura a la propia niña, si se cuenta desde la perspectiva de un lobo hambriento que se topa con un exquisito manjar, o si comenzamos la historia por el final. En cualquier de los tres casos, el argumento —la *historia*— es el mismo, pero variaría notablemente el *discurso*, la forma en que se exponen y organizan las acciones del cuento. (p. 42).

Advertimos la importancia que posee la perspectiva desde la cual se narran los hechos, según el estudio narratológico elaborado por Molina en base a nociones de Genette. En ese sentido, el modo en que se plasman las voces dentro de un texto presenta una intención y *Balún-Canán* (1957) no sería la excepción a ello, puesto que no es casual que se haya otorgado agencia precisamente a los sujetos caracterizados por su subalternidad.

Las voces narrativas que se distinguen en el segundo apartado permiten conocer la perspectiva de los sujetos subalternos, así como explorar, en parte, su inconsciente y cosmovisión. Una constante en la novela es el dar voz —como narrador— a aquellos sujetos que no la poseen en el espacio de la diégesis, de modo que, por medio de la representación del inconsciente de los personajes caracterizados por su inferioridad en la trama, se logra exponer su sentir.

En la segunda parte se reconoce a un narrador omnisciente que opta por registrar los diálogos de los personajes; no obstante, también se insertan perspectivas de algunos sujetos, miradas sobre las problemáticas suscitadas y una exploración interna de aquellos personajes considerados como subalternos. Todo ello se realiza por medio del registro de sus pensamientos.

Genette “evidenció que en la narración convenía discernir entre quien habla y quien ve —bajo qué punto de vista estamos contemplando lo narrado” (Molina, 2006, p.48). Por ejemplo, en *Balún-Canán* (1957) se da lugar a personajes como Zoraida, Felipe, la esposa de Felipe, Matilde y Ernesto, los cuales vienen a ser sujetos subalternos cuya voz se manifiesta como narradores. No es obra del azar que no se haya conferido voz propia al dueño de la finca (César), quien se configura como sujeto dominante y representante

no solo de la autoridad respecto a Zoraida (su esposa), su hija y Matilde, sino también la máxima autoridad en la hacienda, el de mayor rango en contraposición con los indios y superior en comparación con Ernesto (hijo bastardo de su hermano).

Ahora bien, un aspecto que llama la atención es la ausencia de «la niña» como narradora en la segunda parte de la novela. Dicha estrategia puede corresponder a que en el segundo apartado era necesario incluir voces de personas adultas, sujetos que pudieran calar a través de sus narraciones en el meollo del asunto, es decir, no solo en el relego social en el que se encontraban sumidos las voces que conducirán la narración, sino también en la lucha entre indios y ladinos que caracterizó el tiempo en que se representa la diégesis. Observar lo mencionado desde la perspectiva externa, infantil e inocente de una niña no genera el mismo efecto que plantearlo desde la mirada de sujetos que son parte de la misma problemática y entienden y toman dicho problema social como suyo.

Las posiciones desde las que exponen el conflicto los narradores son muy importantes para explicar lo que implicaba dicha problemática para cada sujeto subalterno (quienes presentaban diferencias entre sí) a fin de calar en el lector. Por ejemplo, se manifiesta la óptica de Felipe y de su esposa en contraposición con la visión de Zoraida; así, gracias a ello, se repara en las problemáticas y conflictos que se generan en cada individuo según el mundo en el que está inscrito. Por el contrario, de haberse plasmado los hechos a través de la voz de la niña, dicha visión no hubiese permitido advertir ciertos aspectos inherentes en las disputas como las distintas posturas ante las leyes de la reforma agraria, el enfrentamiento suscitado entre los indios y los blancos, la exploración en los pensamientos de los personajes marginados, etc.

2. MATILDE COMO SUJETO SUBALTERNO

La primera vez que aparece el personaje de Matilde en escena es en medio del viaje realizado por los Argüello (entiéndase por Argüello a César y su familia) desde Comitán hacia Chactajal, pues deben quedarse a descansar en Palo María (finca de las primas de César, entre las cuales se encontraba Matilde, la menor de ellas).

Matilde era una mujer de avanzada edad como para ser considerada para el matrimonio; de hecho, ya tenía asignado el título de solterona. Sin embargo, aunque estaba soltera tenía dinero y gozaba de un estatus social elevado gracias a que era una de las propietarias de Palo María y poseía un apellido importante dentro de la región. A lo

largo de la trama, notaremos cómo su condición de superioridad ante otros sujetos va mutando al punto de llegar a perder su condición de hacendada, así como también la manera en que deshonra su apellido y cómo su condición de solterona se hace más visible.

Francisca (hermana de Matilde) es una mujer fuerte, inteligente y maquinadora, capaz de adoptar una personalidad distinta con el propósito de seguir dominando a sus trabajadores indios y no perder su finca como consecuencia de las nuevas leyes de la reforma agraria; vale decir, es un personaje bastante curioso e importante en la novela. A su vez, la capacidad que demuestra al incorporar parte de las creencias de la otredad (los indios) en su forma de actuar es destacable, pues lo realiza con el fin de preservar su estado de sujeto dominante en su finca y hace ver que se ha convertido en una suerte de hechicera, debido a lo cual los indios no pueden desobedecerla: por medio del temor termina por dominarlos. Francisca, al representar su nuevo papel provoca que Matilde salga huyendo de su finca, asustada por la persona en la que se había convertido su hermana y sin comprender del todo el porqué de su transformación. De esta manera, Matilde llega a Chactajal en busca de ayuda y de un lugar donde quedarse, y es así como empiezan todas las desgracias en su vida.

Habíamos indicado que Matilde es un personaje que aun en su condición de solterona posee un estatus elevado debido a su familia y su dinero; no obstante, esta situación cambia al salir huyendo de su finca, pues se queda sin propiedad, sin dinero y viéndose en la necesidad de recurrir a su primo. En ese sentido, Matilde se convierte en una «arrimada» en la finca Chactajal, pero que aún preservaba un apellido importante:

- ¡No me hables en ese tono, Matilde!
- Ah, además me está tuteando.
- ¿Y por qué no?

Matilde golpeó el suelo con el pie, colérica.

- No somos iguales.
- ¿Cuál es la diferencia? Tú estás aquí de arrimada lo mismo yo.
- Estoy en la desgracia, es cierto. Pero hay cosas que ninguna desgracia puede arrebatar.
- ¿Qué cosas?
- Soy... ¡soy Argüello!

(Castellanos, 1957, p. 47).

El fragmento citado pertenece a una conversación que lleva a cabo Matilde con Ernesto. Al reparar en la forma en que dicho personaje a Matilde, notamos que se ha perdido o diluido la barrera establecida entre personas de distintas clases sociales. Ernesto, al ser un hijo bastardo no debería tutear a Matilde, pero lo hace, situación que permite evidenciar que ella ya no es la misma de la finca Palo María, esto es, ya no es una patrona ni dueña de algo; por el contrario, es una más en Chactajal y, por lo tanto, es alguien que puede ser tuteada y que ya no posee poder ni prestigio.

La condición de mujer mayor de Matilde se acrecienta frente a Ernesto, quien, al ser un hombre joven, conlleva a que Matilde perciba con mayor aspereza su vejez, que observe la juventud de este y que advierta la juventud de la mujer con quien él debería estar. Ello se ilustra en el siguiente pasaje de la obra: “Matilde se aproximó a la ventana y, como quien se desnuda, gritó: — ¿No te das cuenta? Mírame, mírame bien. Estas arrugas. Soy vieja, Ernesto. Podría ser tu madre” (Castellanos, 1957. p. 47). La edad se torna un obstáculo en la unión entre Matilde y Ernesto, el cual finalmente es evadido.

Asimismo, al mantener relaciones sexuales con Ernesto, Matilde pierde su honra: ya no es solo una solterona y una arrimada que ha perdido su finca, sino que ahora también es una mujer que ha tenido relaciones sexuales fuera del matrimonio. Inclusive, a este incidente se le añade que fue con un bastardo:

Después de todo, ¿qué había habido entre ellos? Se amaron como dos bestias, silenciosos, sin juramento. Él tenía que despreciarla por lo que pasó. Ya no podía encontrar respeto para ella. Matilde se lo había dado todo. Pero eso un hombre no lo agradece nunca, eso se paga profiriendo un insulto. Las cuales retienen a los hombres sólo mientras son jóvenes. Y Matilde ya no lo era. Otras mujeres esperaban turno y serían menos torpes de lo que ella fue. (Castellanos, 1957, pp. 54-55; el subrayado es nuestro).

Vemos cómo es Matilde quien pierde su valor al involucrarse con Ernesto; se degrada ante él, según lo expuesto por el narrador. Las consecuencias que sufre Matilde se dan por sus acciones, pero, sobre todo, por ser mujer, pues lo que ella sufre no lo padece Ernesto, y él también estuvo implicado en la relación sexual que mantuvieron. Sin embargo, no se menciona nada respecto a él; antes bien, es ella quien pierde el respeto frente a él, y no al revés.

Es así como la prima de César pierde sus propiedades y su honra y se va convirtiendo en una suerte de criada que debe obedecer todo lo que sus «patrones»

ordenen: lleva el apellido Argüello, pero ya no la posición que este le confería. Ejemplo de ello es cuando César manda a su prima a llevar a sus hijos al río debido a la indisposición que Zoraida tenía ante los indios; nos obstante, lo peculiar de este pedido es la manera en que se narra la respuesta de Matilde: “¿Cómo replicar? Matilde hizo ese gesto de asentimiento que ya se le estaba convirtiendo en automático. No sabía cómo escapar a esta obligación penosa” (Castellanos, 1957, p. 59; el subrayado es nuestro). A partir de la cita observamos que “el gesto de asentimiento ya se le estaba convirtiendo en automático”; dicho de otro modo, ya se estaba acostumbrando a recibir órdenes y a asentir ante ellas.

Lo que termina por sepultar a Matilde es la confesión que realiza de la relación que tuvo con Ernesto, así como el reconocimiento de haber finalizado con su embarazo de manera prematura. La hermana menor de Francisca, por su parte, desciende simbólicamente a lo más bajo que le era posible en su contexto social al quedarse sin dinero, al deshonorar a su familia al vincularse con un bastardo y, aparte de ello, al estar embarazada. En este sentido, en el siguiente fragmento notaremos cómo se revela la condición de Matilde ante sus familiares:

Allí corrió Matilde, destocada, y lanzó llorando contra aquel pecho que había entrado intacto en la muerte. Y besaba las mejillas frías y el cabello, todavía suave y dócil, de Ernesto.

Zoraida se inclinó hacia Matilde murmurando a su oído:

— Levántate. Vas a dar qué hablar con esas exageraciones.

Pero Matilde, arrodillada todavía junto al cadáver de Ernesto, grito con voz ronca:

— ¡Yo lo maté!

— Estás loca, Matilde. ¡Cállate!

— ¡Yo lo maté! ¡Yo fui su querida! ¡Yo no dejé que naciera su hijo!

[...]

— Pregúntale a doña Amantina cómo me curó. Yo he deshonorado a esta casa y el apellido Argüello.

(Castellanos, 1957, p. 84).

Debemos sumar la muerte de Ernesto a las desdichas de Matilde o a los eventos desafortunados que se presentan en su vida:

César parpadeó, volviendo en sí. Hizo un signo negativo con la cabeza. Y luego, volviendo la espalda a Matilde, añadió:

— Vete.

Matilde besó por última vez la mejilla de Ernesto y se puso en pie. Echó a andar. Bajo el sol en la llanura requemada. Y más allá. Bajo la húmeda sombra de los árboles de la montaña. Y más allá. Nadie siguió su rastro. Nadie supo donde se perdió.

(Castellanos, 1957, p. 84).

Si hacemos un recuento de los aspectos que terminan por convertir a Matilde en un sujeto subalterno, notamos que en primer lugar estaría su condición de soltera, puesto que en la sociedad de inicios del siglo XX (que es la representada en la novela) el sujeto femenino únicamente encontraba legitimación al tener al lado a un hombre o, en su defecto, en la figura del matrimonio, situación que estaba bastante lejana de Matilde. Adicionalmente, al perder su dinero se convierte en un sujeto marginado dentro de la casa de su primo y se posiciona como una suerte de sirvienta acostumbrada a asentir ante las ordenes de los dueños de casa. Así, termina perdiendo el peso social que le brindaba su apellido al deshonrarlo, pues al vincularse amorosamente con un bastardo da lugar a una unión fuera del matrimonio y, por lo tanto, ilícita; luego, al tomar la decisión de abortar al fruto de dicha unión, también pierde al sujeto de quien estaba enamorada quedándose sin respaldo masculino.

Otra particularidad que puede ser percibida en Matilde es el amor que se produce entre ella y Ernesto, nótese que es la única pareja dentro de *Balún-Canán* (1957) que se da motivada por amor. Haciendo una breve descripción de algunas relaciones representadas en la novela, tenemos, en primer lugar, la de Romelia (la otra hermana de Matilde), quien regresa con su marido para no estar sola, aunque ella asegura que fue por recomendación de los médicos: “Ya hubiera yo querido que oyera lo que decían los doctores de México. Fíjate que me aseguraron que lo que yo necesito... bueno, que me conviene volver a juntarme con mi marido” (Castellanos, 1957, p. 94). A su vez, está la relación entre Zoraida y César, la cual no es motivada por amor, sino por la conveniencia: “¿Quién nos iba a mandar ningún giro si no teníamos apoyo en ninguna parte? Por eso cuando César se fijó en mí y habló con mamá porque tenía buenas intenciones vi el cielo abierto” (Castellanos, 1957, p. 34). De modo que la única relación motivada por amor es la que se trunca y no cumple con los estándares sociales ni tampoco en estatus social, dinero o edad.

3. «LA NIÑA» FRENTE A SU RELEGO SOCIAL

Tanto la primera como la tercera parte de la novela son contadas por la voz de una niña; en ese orden, la forma en que se narra es un aspecto que no debe pasar desapercibido. La perspectiva infantil desde la cual se filtran los hechos impregna características propias de la niñez como el desconocimiento, la imaginación y la extrañez ante ciertas situaciones que recién se descubre. Por tal motivo, Santiago Torre (2005) sostiene que “[L]a niña va a representar el valor de la palabra, y a través del viaje iniciático que constituye la novela, la niña va a pasar por distintas etapas en donde se puede plantear en efecto la construcción del sujeto” (p. 186). Entonces, el hecho de tener a la niña como narradora enriquece la novela y brinda un matiz diferente, pero la elección de esta voz va más allá porque no se trata de un hecho casual sino adrede.

La niña es una figura despropiada de nombre y, por ende, de identidad; un personaje sin importancia ante la sociedad por su condición de mujer y sin relevancia dentro de su familia por la misma razón, a pesar de ser la primogénita. Ello sucede a causa de que lo fundamental es que existe un hijo varón en quien recaerá la labor de dar continuidad al apellido Argüello y quien será el acreedor de toda la herencia. Empero, al instaurar la voz de la niña como narradora del grueso de la novela, se le brinda la legitimidad que como personaje no posee, se asigna relevancia a lo que ve y a lo que cuenta, así como a la forma en que percibe las cosas y en que estas son transmitidas por ella.

En la novela, entonces, se privilegia el punto de vista de la niña, se favorece dicha óptica ingenua e inocente. Asimismo, se brinda la perspectiva de una niña que ignora su posición relegada en la sociedad a causa de su sexo, aunque en el transcurso de la historia ello irá cambiando y será cada vez más consciente de su lugar, lo cual comienza por el trato que le da su madre en comparación con el trato que le brinda a su hermano menor, pero varón.

Identificamos en la niña la confluencia de dos culturas: por un lado, están las nociones impartidas por los ladinos, enseñanzas brindadas tanto en la escuela como en su núcleo familiar, de quienes también aprende a considerar a los indios como sujetos inferiores; por otro lado, en cambio, está el contacto directo que presenta con los indios, el cuidado de parte de su nana y todo lo que aprende respecto de su cultura y toma como parte de la suya.

En la niña se evidencian prejuicios y se advierte que está en una etapa de descubrimientos, pues cuestiona todo y es sumamente perceptiva con lo que sucede en su entorno, tal como se comprueba en el siguiente fragmento:

Yo salgo, triste por lo que acabo de saber. Mi padre despide a los indios con un ademán y se queda recostado en la hamaca, leyendo. Ahora lo miro por primera vez. Es el que manda, el que posee. Y no puedo soportar su rostro y corro a refugiarme en la cocina. Los indios están sentados junto al fogón y sostiene delicadamente los pocillos humeantes. [...] Hablan y es como si cerraran un círculo a su alrededor. Yo lo rompo, angustiada.

— Nana, tengo frío.

Ella, como siempre desde que nací, me arrima a su regazo. Es caliente y amoroso. Pero tendrá una llaga. Una llaga que nosotros le habremos enconado.

(Castellanos, 1957, p. 4).

La niña se da cuenta de la posición que tiene su padre. Ahora lo mira por vez primera, es decir, por primera vez lo descubre y entiende que él es quien manda y el que posee, situación que la asquea y la conduce a buscar refugio en los brazos de su nana india. La niña entiende que son ellos, su familia, los ladinos, su padre, quienes le han hecho daño. En este segmento reparamos que aun cuando la narradora sea una niña, ello no la detiene para evaluar lo que percibe, dado que su capacidad de análisis le permite llegar a sus propias conclusiones. Por ello, se ha dotado a la narradora de capacidades interpretativas y analíticas; es más, se revela a una niña, en su condición de infante y en su posición como mujer, capaz de reconocer lo que sucede a su alrededor.

Además, existe una suerte de rencilla desde un inicio de la narración entre «la niña» y su hermano Mario debido a las preferencias inequívocas por parte de los padres de la niña hacia su hermano. Esta situación se corrobora en el siguiente fragmento: “Mario también tiene ganas de ir. Él no discute. Únicamente chilla hasta que le dan lo que pide. A las siete de la noche estamos sentados en primera fila, Mario y yo” (Castellanos, 1957, p. 5). Mientras que la niña tiene que discutir para tratar de convencer a su madre de ir al circo, tenemos a Mario, a quien le basta con llorar para obtener lo que desea. Una vez más, no se le puede negar lo que pide a la figura masculina, lo cual revela lo innecesario que resulta una lucha de por medio.

Por su parte, la niña manifiesta: “Mario se queda viéndome como si el mérito no me correspondiera y alza los hombros con gesto de indiferencia. La rabia me sofoca. Una vez más cae sobre mí todo el peso de la injusticia” (Castellanos, 1957, p. 2; el subrayado

es nuestro). En este pasaje, la narradora se percata del peso de la injusticia con que debe cargar; así, los gestos de indiferencia por parte del sujeto masculino no pasan desapercibidos aun tratándose de su hermano menor, de quien puede percibir esta suerte de menosprecio ante sus palabras.

En segundo lugar, el accionar de Zoraida (madre de la niña) está directamente vinculado con el relego que sufre la narradora, motivo por el que la madre se configura como un canal directo de menosprecio y falta de consideración. Zoraida es una mujer que contrajo matrimonio motivada por un ascenso social y, al mismo tiempo, por conseguir legitimación a través de un esposo rico y de buen nombre; es alguien que conoce la sociedad en la que se mueve y, por lo tanto, sabe que necesita de la presencia de un hombre en su vida y en su familia para salvaguardar su prestigio, su categoría y sus propiedades. Por ello, evidencia su preferencia por Mario, pues sabe que su condición de varón permitirá que el apellido Argüello tenga continuidad:

Una sombra más espesa que la de las hojas de la higuera, cae sobre mí. Alzo los ojos. Es mi madre. Precipitadamente quiero esconder los papeles. Pero ella los ha cogido y los contempla con aire absorto. — No juegues con esas cosas —dice al fin—. Son la herencia de Mario. Del varón. (Castellanos, 1957, p. 22; el subrayado es nuestro).

La narradora remarca palabras como “Son la herencia de Mario. Del varón”. La manera en que transmite lo que observa está relacionada con el modo en que se siente frente a los hechos, por lo cual, al señalar que es la herencia de Mario y especificar que se trata “Del varón”, da cuenta de que su naturaleza de varón lo hace acreedor de posesiones que, a ella, por ser mujer, le son negadas. Es decir, no puede ni tocar dichos papeles porque no le pertenecen y porque al maltratarlos perjudicaría a su hermano. La importancia de la madre con respecto a la construcción del personaje de la niña es visible a través de las siguientes aclaraciones que tienen lugar en la tercera parte de la novela:

Y es verdad. Lo he dejado retorcerse y sufrir, sin abrir el cofre de mi nana. Porque tengo miedo de entregar esa llave. Porque me comerían los brujos a mí; a mí me castigaría Dios, a mí me cargaría Catashaná. ¿Quién iba a defenderme? Mi madre no. Ella solo defiende a Mario porque es el hijo varón. (Castellanos, 1957, p. 109).

En este segmento se revela por completo la consciencia que toma la niña sobre su posición frente a su madre y la sociedad, reconoce que el hecho de ser mujer la vuelve más vulnerable ante el mundo no por no tener como defenderse, sino por no contar con el mismo apoyo que un varón, como su hermano, encuentra en su entorno. Al no hallar

un soporte o un agente protector a su alrededor, ella asume esa función con el fin de salvaguardar su integridad y, por ende, no entrega la llave; de tal modo, se está defendiendo a sí misma en pleno conocimiento de que nadie más lo haría por ella.

Es notable la desesperación de Zoraida por encontrar una cura al punto de recurrir a las creencias místicas para conseguir la salvación de su hijo, aunque al final no consigue su objetivo. Lo importante es que la madre realmente se esfuerza porque desea que su hijo recupere la salud, sobre todo por ser Mario, el hijo varón y no la niña. A su vez, Zoraida no es la única que coloca a su hija en una posición inferior que la de su hijo, ya que César lo replica:

— ¿Y cree usted que no le hice toda la lucha para traérmelo? Pero a César no hay quien le haga desistir cuando se le mete un propósito entre ceja y ceja. Está obstinado. Y en cierto modo tiene razón. No pelea únicamente por él, sino para Mario. (Castellanos, 1957, p. 92).

César pelea por el hijo, mas no por su hija, a quien no se toma en cuenta y mucho menos se la menciona en algún momento cuando se habla del patrimonio familiar, pues es de conocimiento de todos que ella no lo heredará, razón por la que no presenta un lugar importante en la familia.

CONCLUSIONES

A modo de conclusión, advertimos la importancia de establecer una multiplicidad de voces en la novela, debido que a través de ellas es posible escuchar a aquellos que son ignorados o silenciados en la sociedad. El narrador de la segunda parte de la novela *Balún-Canán* (1957) le otorga voz a los sujetos subalternos y marginados, y hace posible una exploración de los acontecimientos desde la perspectiva del otro.

Por otro lado, notamos el proceso que conduce a Matilde hacia la subalternidad. Como consecuencia de una serie de decisiones y del contexto rígido en el que ella vivía, se va exponiendo a un destino desfavorable ante el cual no tiene opciones. Sumado a ello, la sociedad o las normas sociales se encargan de oprimirla y, posteriormente, de sepultarla. Al ser mujer, no hay una defensa que pueda ejecutar y peor aún si no posee un soporte masculino.

Asimismo, una situación similar sucede con «la niña», cuyo futuro se torna incierto al terminar la novela. Así, su relego en el marco social es claro desde un inicio, puesto

que se evidencia la baja estima e importancia que se le da, y como ella, al ser una niña, debe asumir la labor de salvarse a sí misma.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CASTELLANOS, R. (1957). *Balún Canán*. Fondo de Cultura Económica.

MOLINA FERNÁNDEZ, C. (2006). Cómo se analiza una novela. Teoría y práctica del relato, I. *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica*, 1, 35-60.

MOLINA FERNÁNDEZ, C. (2007). Cómo se analiza una novela. Teoría y práctica del relato, II. *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica*, 2, 47-72.

NEGRÍN MUÑOZ, E. (2008). Voces y documentos en *Balún Canán*. *Literatura Mexicana*, 19(2), 57-75. <https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/595/593>

ROBLES PEREIRA, B. (2015). *En búsqueda de una voz: trazando rutas alternativas de identidad. La escritura comprometida de Rosario Castellanos*. [Tesis doctoral, Universidad de Concepción]. Bibliotecas UdeC-Repositorio. <http://repositorio.udec.cl/jspui/handle/11594/1858>

SANTIAGO TORRE, R. (2005). Los valores de la feminidad en *Balún Canán* de Rosario Castellanos. *Pandora: revue d'études hispaniques*, 5, 183-190. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2565579.pdf>

LA ESTRUCTURA NARRATIVA Y LAS FUNCIONES DEL NARRADOR EN LAS ANÉCDOTAS DE MANUEL GONZÁLEZ PRADA

THE NARRATIVE STRUCTURE AND THE FUNCTIONS OF THE NARRATOR IN MANUEL GONZALEZ PRADA'S ANECDOTES

Mario Granda Rangel
Universidad Antonio Ruiz de Montoya
mario.granda@uarm.pe
<https://orcid.org/0000-0002-4130-2748>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.109>

Fecha de recepción: 05.01.22 | Fecha de aceptación: 30.01.22

RESUMEN

El propósito de este artículo consiste en revisar las características generales de la anécdota y estudiar el uso que Manuel González Prada (1848-1918) hace de ella a partir de las categorías narratológicas de estructura narrativa y de las funciones del narrador. Desde esta perspectiva, proponemos que las anécdotas del escritor peruano no solo le sirvieron para difundir la ideología anarquista en la ciudad de Lima, sino también para proponer una representación realista de la sociedad de su tiempo. Para este fin, analizaremos y comentaremos cinco anécdotas publicadas en los semanarios anarquistas “El libre pensamiento” y “Los parias”.

PALABRAS CLAVE: Manuel González Prada, anécdota, estructura narrativa, funciones del narrador, realismo.

ABSTRACT

The purpose of this article is to review the general characteristics of the anecdote and study the use that Manuel González Prada (1848-1918) makes of it from the narratological categories of narrative structure and the functions of the narrator. From this perspective, we propose that the anecdotes of the Peruvian writer not only served him to spread the anarchist ideology in the city of Lima, but also to propose a realistic representation of the society of his time. For this end, we will analyze and comment five anecdotes published in the anarchist weekly newspapers “El libre pensamiento” and “Los parias”.

KEYWORDS: Manuel González Prada, anecdote, narrative structure, functions of the narrator, realism.

0. PRESENTACIÓN

La obra ensayística de Manuel González Prada (1844-1918) destaca porque desde muy temprano (y a lo largo de su mismo desenvolvimiento) ofreció una interpretación sobre la honda y larga crisis que vivió el Perú a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, tiempos en que el país enfrentó una guerra internacional y un amplio conjunto de conflictos políticos, económicos y sociales internos durante los años de posguerra. Para el escritor peruano, el origen de estos acontecimientos se debía a la ideología colonialista de la clase dirigente peruana, que prefería preservar el orden político y social de antaño para evitar cualquier cambio que pudiera amenazarla o llevarla a su fin. En este contexto, los ensayos y artículos de González Prada sirvieron para denunciar los privilegios y las condiciones que permitían la continuidad del pasado e impedían el establecimiento de una sociedad justa y libre. Durante la primera etapa de su actividad pública, que empezó en la década de 1880 y finalizó con la publicación de su primer libro *Páginas libres* (1894), esta tarea estuvo especialmente influenciada por el nacionalismo, el anticlericalismo y el positivismo (Mead, 1955). Posteriormente, militó en el radicalismo libertario, pero este interés acabó pronto, pues después de una larga estadía en Francia y España se decepcionó de los partidos políticos y del sistema democrático en general. La última etapa de su evolución intelectual, que coincidió con su regreso a la ciudad de Lima, comenzó con su renuncia a la Unión Nacional en el año 1902, partido político que él mismo había fundado diez años antes, y su acercamiento al anarquismo, ideología de la que se convirtió en uno de sus principales propagandistas. Fue durante estos años de intenso trabajo cuando apareció su segundo libro de ensayos, *Horas de lucha* (1908), y a la par publicó numerosos artículos en la prensa anarquista y sindicalista, siempre para abogar por la libertad plena del individuo y la revolución ante cualquier tipo de autoridad¹. Es necesario señalar, sin embargo, que su participación en el radicalismo y el anarquismo no significó

¹ Los autores han dividido las etapas de la vida intelectual de Manuel González Prada de maneras distintas. La más difundida, que surge a partir de las propuestas de García Salvatecci (1972) y Sobrevilla (2004) es la que la divide en 1) el período de los años en formación (1844-1879); 2) la etapa radical-positivista (1879-1891); 3) la fase europea (1891-1898) y 4) el período radical-anarquista (1898-1918). Delhom (2012), en cambio, propone dividir la obra en dos: 1) Período que inicia con los ensayos y discursos posteriores a la Guerra con Chile, publica *Páginas libres* (1894) y cubre el viaje a Francia y España, y 2) Período que inicia con su renuncia al partido Unión Nacional, participa en la prensa militante anarquista y publica *Horas de lucha* (1908). En este artículo no discutiremos las diferencias entre estas propuestas, pero nos inclinamos hacia la segunda, en tanto que en el punto 4 nos referimos a los comentarios de Delhom sobre las publicaciones del escritor limeño.

abandonar la doctrina del positivismo, cuya perspectiva se encontrará siempre presente a lo largo de su obra.

El rol de Manuel González Prada como catalizador del discurso crítico peruano ha permitido que su obra ofrezca y siga ofreciendo a los lectores contemporáneos nuevas perspectivas sobre la época en que vivió, pues muchos de los temas que trató aún se encuentran vigentes, tales como el autoritarismo, la desigualdad social y la discriminación. Sin embargo, consideramos que también es necesario un acercamiento a la dimensión retórica de su obra, en tanto que siempre fue consciente de los géneros y recursos expresivos que practicó en el campo de la literatura, el ensayo y el periodismo. Desde hace algunos años, la crítica literaria y las ciencias sociales han vuelto a despertar su interés por la renovación formal que el autor realizó sobre el verso poético (Lino, 2013; Wiesse, 2020; Isla, 2021) y por los procedimientos retóricos que utilizó en sus discursos, ensayos y artículos, entre otros géneros como el aforismo (Huarcaya, 2018; Mudarra, 2018; Fernández, 2020). Estas investigaciones, como muchas otras, han partido de la premisa de que para poder valorar la obra de un escritor (y, en este caso, de un intelectual interesado en la política) no solo deben tomarse en cuenta la dimensión ideológica de su obra, sino el modo en que esta obra fue enunciada y posteriormente comprendida por el público de su tiempo.

El presente artículo tiene como propósito estudiar el uso que Manuel González Prada (1848-1918) hizo de la anécdota, recurso narrativo que no es tan frecuente en sus ensayos y artículos periodísticos, pero que, a nuestro juicio, tuvo un lugar significativo en su poética ensayística, pues le permitió difundir la ideología anarquista en el público obrero limeño y también proponer una representación realista de la sociedad su tiempo. Es por ello que en la primera parte de nuestro acercamiento a la obra del ensayista hemos considerado conveniente hacer un breve recuento sobre el origen y la evolución del género; como se podrá observar, se trata de un recurso narrativo que tuvo un lugar importante en el discurso historiográfico y en la creación literaria. Al conocer un poco sobre su historia, podremos luego reconocer qué aspectos tomó el autor de esta tradición. En la segunda parte, confrontaremos las definiciones que algunos autores han hecho sobre la anécdota, aspecto que nos servirá para describir, desde la narratología, su estructura narrativa. En la tercera, se describirán las funciones del narrador que más destacan en la anécdota; en las partes cuarta y quinta, por último, se describirán las características generales de la anécdota de González Prada y se analizarán cinco ejemplos.

1. ORIGEN Y EVOLUCIÓN DEL GÉNERO DE LA ANÉCDOTA²

Durante la Antigüedad y la Edad Media, la anécdota era el término con el que se designaba a aquellos textos que no habían sido publicados, lo que equivalía a acontecimientos desconocidos para el público («anekdotos», en griego, designaba las «cosas inéditas»). En la historia europea moderna, la palabra recién empieza a circular en el año 1623, cuando la Biblioteca del Vaticano publica la *Historia arcana*, libro que había sido escrito por el historiador Procopio en el siglo VI y que en la *Suda* había sido referido como la *Anékdota* (Gossman, 2003; Tejero, 2021). El término tuvo gran acogida y el *Diccionario* de Samuel Johnson (1755) y la *Enciclopedia* francesa (1751-1772) aprobaron este sentido. Un segundo concepto que se vinculó a la palabra anécdota también fue el de historia secreta, idea que provino del mismo libro de Procopio, pues en él se daba cuenta de los hechos que habían querido ser ocultados por la historia oficial del Imperio Bizantino, esto es, la corrupción y los abusos del emperador Justiniano y su esposa Teodora. Este último sentido fue el que despertó mayor interés entre los historiadores, quienes percibieron lo mismo en las monarquías absolutistas, tales como se observa en las *Les Anecdotes de Florence, ou l'histoire secrète de la maison des Médicis* (La Haya, 1685) o *Les Anecdotes de Suède, ou Histoire Secrète des Changemens arrivés dans ce Royaume sous le règne de Charles XI* (Estocolmo, 1716). En contraste con las historias que elaboraban las monarquías y la Iglesia Católica para defender su prestigio, las anécdotas permitieron al público conocer una especie de contrahistoria que revelaba las verdaderas razones que se encontraban detrás de las grandes decisiones políticas.

El interés por la anécdota se divulgó rápidamente y esto impulsó la edición de muchos libros. La mayoría de las veces, se trataba de largas recopilaciones o misceláneas donde se reunían relatos sobre diferentes países, regiones, épocas históricas o instituciones, tales como los libros *Anecdotes des Républiques* (1771), *Anecdotes arabes et musulmanes* (1772), *Anecdotes américaines* (1776), publicadas en Francia (Gossman, 2003, p. 150), o las *Anecdotes of some distinguished persons* (1795/1804), del escritor inglés William Seward (Tejero, 2017). El éxito de las anécdotas alcanzó otros gremios y profesiones, y con el tiempo también se empezaron a escribir anécdotas relacionadas al campo de la medicina, el teatro, la literatura y las artes (Gossman, 2003, p. 154).

² El resumen que aquí se presenta sigue en gran medida la información que se encuentra en GOSSMAN, L. (2003). Anecdote and history. *History and Theory*, 42(2), 143-168.

Si bien la anécdota aparece y se difunde a partir del siglo XVII, también es necesario señalar que en Europa ya existían géneros que se asemejaban mucho a ella. Durante la Edad Media y el Renacimiento fueron muy populares los cuentos, las fábulas y los chistes, así como los apotegmas, las facecias y los *schwank* alemanes, textos breves que provenían de la tradición oral y que se caracterizaban por el contexto festivo y su propósito moralizante. Allí se encuentran los *Colloquia* (1518-1529), de Erasmo de Rotterdam, el *Jardín de Flores* (1569), de Antonio de Torquemada o *Las seiscientas apotegmas* (1596) de Sebastián Mey, quienes se habían inspirado en autores latinos como Valerio Máximo y Plutarco. Sin embargo, la difusión de la escritura y los cambios que se produjeron con el tránsito de la sociedad agrícola medieval a la sociedad burguesa a fines del siglo XVI redujeron los espacios y ocasiones en los que estos géneros se practicaban. La anécdota conservó el contenido moralizante de estas formas, pero dejó de lado la condición lúdica y amena que las distinguía.

Uno de los debates que surgieron en la historiografía europea del siglo XVIII consistió en si el relato de los detalles y las particularidades alrededor de la vida de un monarca o de una figura política eran realmente útiles para relatar la historia de una nación. Para los más conservadores, la historia debía concentrarse en los hechos más relevantes de las civilizaciones, idea que reflejaba el deseo clásico de controlar el conocimiento y preservar la jerarquía en la historia (Gossman, 2003, p. 154). No es casual que en los círculos políticos más altos la anécdota terminara siendo considerada un término peyorativo y que los funcionarios de la corte aprovecharan cualquier ocasión para denigrarla. No obstante, su gran popularidad reflejó el espíritu empirista de la época, que desconfiaba de las explicaciones autorizadas de las cosas y sospechaba de los sistemas que se habían construido en los campos de la historiografía, la ética, en la política, en la teología y en la filosofía. La intensidad de esta controversia se refleja en la obra del propio Voltaire, quien en un primer momento criticó las anécdotas porque las consideraba irrelevantes, pero en *El siglo de Luis XIV* incluyó un capítulo sobre las particularidades y anécdotas del rey y en el *Diccionario* escribió una larga entrada sobre el tema. Con el tiempo, la anécdota terminó imponiéndose, pues los historiadores se percataron que no solo otorgaba al relato cierto color local y exactitud temporal, sino que también servía para simbolizar lo que determinado autor quería dar a entender a través de su obra. Una escena o un detalle relacionado al carácter de un personaje tenía la capacidad de resumir en pocas palabras la visión de mundo de toda una época o una sociedad, muchas veces

hasta mejor que por medio de la descripción minuciosa de un hecho histórico. En el siglo XIX, historiadores como Jules Michelet terminarán por escribir la historia de los países como si se tratara de una biografía nacional.

Otro aspecto importante del género de la anécdota fue su estrecha relación con el desarrollo de la narrativa europea del siglo XVIII (Gossman, 2003). En oposición al drama clásico, cuyas acciones se encontraban previamente tipificadas y cuyos personajes se distribuían en caracteres antitéticos (anciano/niño, amo/siervo, entre otros), los lectores empezaron por preferir historias que ofrecían aventuras y personajes de origen incierto y futuro desconocido. Las comedias y novelas de Mariveaux, Sterne y Diderot, por ejemplo, ya no buscaban representar las clases sociales a través de sus personajes (la aristocracia, el clero, la servidumbre), sino individuos cuyas trayectorias cuestionaban las normas y las creencias sobre la naturaleza humana y el mundo conocido. Para Gossman (2003), este es el resultado de la crítica de la Ilustración al confinamiento de forma y de fondo en el que se encontraba la literatura del Clasicismo. En vez de episodios ordenados y de extensión limitada, las novelas satíricas de estos escritores presentarán largas digresiones para detallar las particularidades de sus héroes.

El distanciamiento de los modelos del Clasicismo también ayudó a dejar de relacionar la anécdota con aquellos géneros moralistas como la máxima y el *exempla*, formas literarias de breve extensión que provenían de la Antigüedad y que estaban emparentadas con ella porque muchas veces se encontraban complementadas por relatos. La máxima era una sentencia moralizadora formulada con claridad, precisión y concisión (Beristáin, 1995), muy practicada en la antigua Roma y luego en las aulas de la Edad Media y en el Renacimiento. No obstante, para los escritores de la Ilustración era una fórmula que ya había perdido su relación con la realidad, ya que idealizaba un sistema de valores que no correspondía con los nuevos tiempos. Los *exempla* o relatos ejemplares, por su parte, eran pequeñas narraciones que también tenían un importante contenido moralista y didáctico, pero cuyo sentido universalista (los ejemplos debían ser lecciones para todos los hombres, si es que no para todos los tiempos) ya no llamaban la atención de los lectores modernos, quienes empezaron a estar mucho más atraídos por las historias y ya no tanto por los mensajes edificantes.

La decadencia de estos géneros moralistas, sin embargo, no significará que la anécdota se aleje de la dimensión moral. La diferencia se encontrará en que la frase

moralizante ya no será necesariamente enunciada, como ocurría con ellos, y se le dará mayor importancia al relato de los hechos y a la descripción de los personajes. Para Nicolás de Chamfort, autor del libro *Máximas y pensamientos, caracteres y anécdotas* (1824), la diferencia entre los moralistas de antaño y el pensamiento moderno ya se encontraba plenamente diferenciado. Según el escritor francés, los primeros se obstinaron en construir “sistemas en física y en metafísica que terminaron por generalizar demasiado, así como por crear demasiadas máximas” (p. 401; traducción propia). En vez de la charlatanería de los preceptistas, el público preferirá los relatos que se atrevían a desafiar las reglas de la tradición y a representar una imagen más realista del mundo.

Al iniciar el siglo XIX, no solo serán los historiadores quienes harán uso de la anécdota, sino también los periodistas y los escritores. La proliferación de diarios en las grandes y pequeñas ciudades creó un público interesado en conocer historias particulares de distintas ciudades y países. De esta manera, las anécdotas empezarán a estar presentes en los reportajes, en las columnas de opinión y en la sección de sucesos (“fait divers”, en francés). El impacto del periodismo narrativo llegará a la literatura, cuyas novelas y cuentos también se inspirarán en historias que se harán conocidas por medio de los periódicos y las revistas. En Francia, por ejemplo, las *nouvelles* (la novela corta o el cuento medianamente extenso) serán descritas como «anécdota» en más de una ocasión (Godenne, 2007).

Como es de esperarse, la narración de hechos y sucesos de la ciudad también tendrá un impacto político. Primero será la prensa liberal, resuelta a combatir a los monarquistas, los que buscarán revelar las verdades de las altas esferas del poder. En la segunda mitad del siglo XIX, en cambio, serán los radicales y los anarquistas quienes a través de sus órganos difundirán los abusos e injusticias de las autoridades. Diarios franceses como *Le Journal du peuple* (1870), *Le Révolté* (1879) y *Le Père peinard* (1889) son algunos ejemplos de ello. La difusión de esta nueva modalidad periodística tuvo un impacto temprano al otro lado del Atlántico, y los periodistas y escritores norteamericanos e hispanoamericanos también la empezaron a utilizar en los proyectos editoriales de la región.

2. DEFINICIÓN Y ESTRUCTURA NARRATIVA DE LA ANÉCDOTA

La mayoría de autores concuerdan con definir la anécdota como un relato de corta extensión cuyo fin puede variar según las intenciones del narrador. La literatura moralista,

la historiografía, los discursos políticos y el periodismo demuestran que la anécdota puede servir para ejemplificar las buenas costumbres, para enseñar una lección o para reforzar un argumento. (Gossman, 2003; Tejero, 2017). También puede servir para entretener, ya que el relato de una anécdota puede amenizar y deleitar al público mientras enseña o ilustra (Tejero, 2021). El *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* (2021) coincide con estas propuestas, pues la primera entrada define la palabra como un “Relato breve de un hecho curioso que se hace como ilustración, ejemplo o entretenimiento” (s/p). No se debe descartar tampoco el aporte de las anécdotas en la ciencia, en tanto que relatos que no pueden ser verificados, pero que son una invitación a plantear nuevas hipótesis y problemáticas no contempladas previamente (Nunn, 2011).

No obstante, algunos autores consideran que a veces se ha dado más importancia a un determinado tipo de anécdota que a otro. Para Tejero (2017), por ejemplo, la crítica ha prestado mayor atención a lo que ella llama la “anécdota retórica o ejemplar”, vinculada al discurso didáctico y moralizador, y ha dejado de lado la “anécdota festiva”, relacionada a la tradición carnalesca y popular. Según la autora, la segunda ha sido relegada por no tener un origen tan prestigioso como la primera (el banquete social y la plaza pública tienen menor valor que la cátedra y la biblioteca) y por acción de la imprenta, que la ha hecho pasar por un proceso de “serificación” (en el sentido de hacer seria). Escribano (2007) también afirma lo mismo, pues señala que la “anécdota humorística” aún no ha sido estudiada. Sin embargo, sus apreciaciones no aspiran a definir la anécdota, como lo hacen Gossman y Tejero, sino a diferenciarla del chiste.

Un elemento que también debe tomarse en cuenta en la definición de la anécdota consiste si a ella nos acercamos desde la oralidad (como lo suele hacer la lingüística y la antropología) o desde la escritura, si es que es posible diferenciar plenamente estos dos ámbitos. Sobre el tema, Bartholomew señala que en la anécdota oral se suelen hacer mayores referencias al contexto inmediato y al auditorio, además de contener imperfecciones debido a las limitaciones de memoria y de tiempo, mientras que la anécdota escrita ofrece más información y detalles, pues en ella hay una mayor preocupación por la presentación formal del relato (citado en Escribano, 2007). Estas observaciones son valiosas, ya que permiten identificar en qué medida las marcas de lo oral se mantienen en los textos escritos, y, de manera inversa, qué marcas de lo escrito empiezan a formar parte en las historias que se relatan oralmente.

No obstante, tal vez uno de los aspectos más importantes para tener una idea más completa sobre la anécdota se encuentra en su estructura narrativa, aspecto en el que han colaborado autores de distintas especialidades. Según Gossman (2003), la anécdota se divide en 1) la situación o exposición, 2) el encuentro o crisis y 3) la resolución, que muchas veces se encuentra acompañada por una observación o por una “palabra justa” (pp. 149-150). Escribano (2007), que estudia la anécdota humorística, también propone una estructura triádica en la que se destaca 1) la introducción (en la que se informa sobre los datos de los personajes, el lugar y el contexto), 2) el desarrollo o trama y 3) la conclusión o cierre. Sin embargo, Eggins y Slade (2004), quienes estudian la anécdota desde la conversación, separan un poco más los puntos internos y establecen cinco secciones: 1) el resumen, que es una breve presentación de lo que se va a contar; 2) la orientación, que es la información sobre los participantes, las acciones, el lugar y el tiempo; 3) el hecho resaltante, que corresponde a la crisis; 4) la reacción, que es la evaluación de la crisis, y 5) la coda, que es la evaluación de todos los hechos de la anécdota.

En términos narratológicos, se puede decir que los tres autores proponen una estructura cronológica, en tanto que el orden de los hechos en la historia (el contenido narrativo) corresponde con la manera en que aparecen en el relato (el enunciado narrativo). A nivel de las acciones, todos establecen una primera sección en la que se presentan los elementos de la historia (el lugar, los personajes, el tema); una segunda, en la que se produce una «crisis», un «desarrollo» o un «hecho resaltante»; y una tercera, que finaliza con un desenlace o cierre. En este sentido, la anécdota nos remite a los géneros que son «puro argumento», como lo son los relatos folklóricos, los mitos, las novelas policiales o ciertas noticias de los diarios, entre otros discursos narrativos que tienen una estructura cronológica ya definida (Stubbs, 1987). Pese a ello, no todos se encuentran de acuerdo en el último punto, pues mientras que Escribano considera que la acción finaliza en el desenlace, Gossman y Eggins y Slade consideran que además de la última acción también hay una evaluación o comentario que realiza el narrador.

Al respecto, vale la pena recordar los conceptos de «estado» y «transformación» propuestos por Joseph Courtés (1997) en su estudio sobre la narrativa, ya que nos pueden ayudar a sintetizar lo dicho por los autores aquí citados. Se trata de conceptos opuestos, pero al mismo tiempo dependientes, en tanto uno y otro se necesitan para construir la estructura de un relato. Mientras que el primero describe la idea de permanencia, el

segundo describe la idea de cambio, y esto se produce tanto en los hechos de la realidad como en el discurso. De esta manera, toda narración debe estar compuesta por un esquema sucesivo que se organiza de la siguiente manera:

1) Estado 1 → 2) Transformación → 3) Estado 2 (Courtés, 1997, p. 106).

Estos conceptos concuerdan con las estructuras de la anécdota que aquí se han revisado, ya que el Estado 1 equivale a la «situación», la Transformación a la «crisis» y el Estado 2 al «desenlace». La anécdota, por tanto, cumple con las condiciones del programa narrativo mínimo. Asimismo, Courtés señala que los relatos no están obligados a mostrar todos los componentes en el nivel del enunciado narrativo. Un relato puede presentar el Estado 1 y la Transformación sin necesariamente mostrar el Estado 2, así como también puede presentar la Transformación y el Estado 2 sin mostrar el Estado 1, pero ello no significa que el componente que se encuentre ausente deje de estar implícito. También es posible, por ejemplo, que en un relato solo se manifieste la Transformación, lo que deja implícitos el Estado 1 y el Estado 2³.

La discusión alrededor de la estructura narrativa de la anécdota nos permite advertir su organización a nivel del contenido narrativo y tomar conciencia sobre su constitución como enunciado narrativo. Es por ello que en ellas también podemos encontrar el uso de anacronías (analepsis y prolepsis) y de diferentes procedimientos relacionados con la duración del relato, como ocurre con cualquier otra narración. El uso de elipsis, pausas y alargamientos son así la ocasión para realizar descripciones de los personajes y del lugar, incluir diálogos o digresiones aclaratorias que enriquecen su presentación.

Para finalizar, y a modo de síntesis, podemos señalar que las anécdotas se encuentran constituidas por una secuencia narrativa y la evaluación del narrador, estructura que se puede resumir así: 1) Situación (Estado 1), 2) Crisis (Transformación), 3) Desenlace (Estado 2) y 4) Evaluación.

³ El único de los tres autores que hace un comentario sobre una posible variante en la estructura que propone es Gossman (2003), quien señala que hay relatos también llamados anécdotas en los que solo se presentan algunos hechos puntuales y a veces sin conexión entre ellos, tales como algunos libros de historia y los “sucesos” (“fait divers”) de las noticias. Estos serían relatos “no estructurados”, pero con ello no se refiere a estructuras que carezcan de alguno de los componentes narrativos antes mencionados, sino a hechos que se bastan a sí mismos. Gossman sustenta su propuesta en Barthes (2003), quien describe los “fait divers” como “una información total, o más exactamente, inmanente” (p. 260).

3. LAS FUNCIONES DEL NARRADOR EN LA ANÉCDOTA

Tal como se señaló en la sección anterior, las anécdotas suelen ser clasificadas según los usos y según los ámbitos en los que se desenvuelve, lo que refleja la variedad de campos en los que se las puede encontrar, y, a su vez, los distintos sentidos que puede adquirir. No obstante, también creemos que además de definir su estructura es necesario determinar cuáles son los aspectos que la ponen en contacto con su contexto, esto es, los elementos externos a la anécdota misma. Para lograr ello, debemos poner la atención en las funciones del narrador.

Las funciones del narrador, que Genette (1972) toma de las funciones del lenguaje de Roman Jakobson, permiten relacionar el texto con el entorno social que las rodea. La primera es la *función narrativa* misma, que es la que realiza todo narrador cuando relata una historia y la complementa con descripciones y diferentes recursos retóricos; esta es la función que convierte a la anécdota en un entretenimiento, como señalan Escribano (2007) y Tejero (2017). La segunda es la *función comunicativa*, que se produce en el momento en que el narrador se pone en contacto con el narratario, vale decir, cuando el narrador alude a su público directa o indirectamente. Otra es la *función testimonial*, especialmente importante para la anécdota, pues es el momento donde el narrador alude a las fuentes que ha utilizado para comprobar la veracidad de su relato (una experiencia propia o una fuente secundaria, oral o escrita). La última es la *función ideológica*, que se produce cuando el narrador interviene para realizar un juicio o un mensaje sobre los hechos que narra. En la anécdota, esta función suele aparecer de manera explícita en la última parte del relato (lo que corresponde al cuarto componente, la Evaluación) y sirve al narrador para precisar si la historia que ha relatado debe ser entendida para ilustrar una enseñanza, para reforzar una tesis o para transmitir una información desconocida. No obstante, esta función también puede encontrarse implícita, ya que muchas veces las anécdotas forman parte de textos más extensos en los que el narrador presenta una perspectiva o un juicio de valor bajo el que debe leerse el relato⁴.

La importancia de la función ideológica no solo se debe a que en ella el narrador expresa una postura ante los hechos relatados, sino porque tiene un efecto inmediato sobre el receptor, a quien interpela. Cuando la función ideológica tiene un propósito

⁴ La función que no se ha incluido aquí como característica de las anécdotas es la *función metanarrativa o de control*, que se produce cuando el narrador hace alusión a su relación con el texto.

moralizante, la anécdota será entendida como un ejemplo o conducta a seguir para el público en general, pero si es utilizada para ilustrar alguna tesis particular, será percibida como una afirmación ante la que hay que tomar una postura. La tensión entre la función ideológica y la función narrativa es continua. Si la primera sobrepasa a la segunda, el narrador controlará la interpretación de la narración; si la función narrativa prevalece sobre la función ideológica, en cambio, los hechos están camino a tomarse como verosímiles, si es que no verdaderos. Ni una ni otra, sin embargo, pueden dejar de estar presentes, pues de ello depende que nos encontremos frente a una anécdota o no.

La tensión entre la función narrativa y la función ideológica también se revela sobre todo en los textos que no son presentados como literarios, pues en ellos la voz del narrador (que es una entidad ficticia) se confunde con la voz del autor real. En estos casos, se presupone que el autor real se convierte, al menos momentáneamente, en un narrador que solo se ocupa de narrar, acto que le permite tomar distancia de su propia postura e invita a los lectores, también momentáneamente, a prestar atención en el relato y no en él. No obstante, ello no impide que posteriormente los hechos relatados sean interpretados como parte de su opinión.

4. LAS ANÉCDOTAS DE MANUEL GONZÁLEZ PRADA EN CONTEXTO

La participación de González Prada en los semanarios anarquistas “El libre pensamiento” y “Los parias”, publicaciones que aparecieron a finales del siglo XIX y comienzos del XX, corresponden al momento en que el escritor decidió hacer un cambio significativo en el modo de escribir y publicar sus textos. Si antes había elegido géneros como el ensayo y el perfil biográfico, como había ocurrido en *Páginas libres* (1894), en esta nueva etapa elegirá el artículo periodístico y el panfleto, formatos que le permitirán difundir el anarquismo en la clase obrera limeña. A diferencia de los ensayos, que le exigían una cuidadosa elaboración, los artículos le ofrecían la posibilidad de hacer referencia a los temas de actualidad, y, sobre todo, tener contacto continuo con sus lectores. Como señala Delhom (2012), este cambio se debe a la adopción de una nueva estrategia del autor para llevar a cabo la modernización del país: si antes creyó que esta podía realizarse a partir de la acción sobre las élites liberales, desde arriba hacia abajo (*top-down*), ahora era necesario hacerlo alentando a las masas, desde abajo hacia arriba (*bottom-up*). Tal como lo señaló González Prada en su artículo “El intelectual y el obrero” (1976), el hombre de letras de su tiempo debía preocuparse por difundir sus conocimientos entre la clase

trabajadora, y, con ello, colaborar con la búsqueda de una sociedad más justa y equitativa. Esta perspectiva respondió también a la expansión del anarquismo en los países hispanoamericanos, cada vez más relacionados con los movimientos políticos e ideológicos que se producían en Europa y Estados Unidos, como también a una nueva mirada sobre el rol del intelectual en la sociedad.

Es importante recordar que el escritor siempre tuvo en cuenta la necesidad de relacionar la tradición letrada y la tradición popular. En la “Conferencia en el Ateneo de Lima” (1886), que luego aparecerá en *Páginas libres* (1894) González Prada ya afirmaba que:

Los idiomas se vigorizan y retemplan en la fuente popular, más que en las reglas muertas de los gramáticos y en las exhumaciones prehistóricas de los eruditos. De las canciones, refranes y dichos del vulgo brotan las palabras originales, las frases gráficas, las construcciones atrevidas (González Prada, 1976, p. 15).

Como se puede observar, González Prada valora la riqueza del habla popular, pues su originalidad y creatividad la hace mucho más auténtica que las palabras de los intelectuales, que miran hacia el pasado. En otra parte de esta misma conferencia, el autor también destaca la brevedad de las formas literarias populares, elemento que coincide con los géneros periodísticos de los semanarios anarquistas. Para el autor, “lo muy pequeño escapa de los cataclismos merced a su organización tenaz y relativamente perfecta, y en literatura, lo muy corto y muy bueno vive mucho” (González Prada, 1976, p. 13).

No obstante, los ensayos de *Páginas libres* todavía pertenecen a un momento en que literariamente se encontraba muy cercano al Clasicismo e ideológicamente al Positivismo, lo que no permitía que su perspectiva pudiera elaborar matices o nuevas síntesis formales. Un aspecto que llama la atención de estos primeros años es su afición por la sentencia, género emparentado con la máxima, que se orientaba hacia la universalización y que rehuía todo acercamiento a la realidad. Este Clasicismo calzaba muy bien con el patriotismo y el anticlericalismo, pero estos no eran caminos para poder expresar el sentir popular. A pesar de esto, una lectura atenta de este libro nos permite comprobar que González Prada ya se encontraba familiarizado con el recurso de la anécdota, pues la utiliza en el ensayo titulado “Renán”:

Renan, al atravesar la puerta de una Iglesia, se quita el sombrero. “Creía que estaba usted de pleito con el buen Dios”, le dice su amigo. Renan responde: “Nos saludamos, pero no nos hablamos”. (González Prada, 1976, p. 132).

La anécdota es extremadamente breve, pero en ella ya se encuentran presentes tanto la estructura narrativa como las funciones del narrador. La voz del narrador nos describe, en orden, el encuentro de los personajes en la puerta de la Iglesia (Situación), el asombro del amigo (Crisis) y la respuesta de Renan (Desenlace). Como es evidente, la función que destaca es la narrativa, pero la función ideológica no deja de estar presente, pues el autor quiere que leamos la escena como la posibilidad de un diálogo entre la religión y la crítica.

La inserción de la anécdota en este ensayo (que, en realidad, es un extenso obituario, pues fue publicado dos años después de la muerte del escritor francés) refleja el modo en que la historiografía del siglo XIX empezó a incorporar episodios como estos para acercar sus personajes a los lectores. Aunque Renán podía ser una figura lejana o desconocida para muchos limeños de la época, el breve relato lo convierte en una figura que se distingue por su inteligencia e independencia, factores que González Prada admiraba en las personas.

Las anécdotas que aparecerán en los semanarios mencionados, en cambio, ya no servirán para retratar la biografía de un personaje o de una nación, sino para representar las continuas luchas por el establecimiento de la justicia y la igualdad. En términos anarquistas, el proceso por el cual deberá pasar la civilización humana para aspirar “a la concordia universal, a la armonía de los intereses individuales por medio de generosas y mutuas concesiones” (González Prada, 1940, p. 29). No es casual, por tanto, que los relatos escojan las calles de la ciudad o los quehaceres de la vida cotidiana como su escenario principal, pues muchas veces es en estos espacios donde se hace presente la injusticia, el abuso, la discriminación y la hipocresía. Aunque de manera muy rápida, González Prada logra hacer una representación crítica y realista de su tiempo, poblada con seres anónimos y marginales, como seguramente también lo eran los operarios que las leían. Sin embargo, esta realidad injusta y dolorosa nunca dejará de estar acompañada de un mensaje esperanzador. Sea a través del humor, de la denuncia e incluso el sarcasmo, son historias que dejan siempre abierta la posibilidad de redención.

5. ANÁLISIS DE CINCO ANÉCDOTAS

A continuación, se analizarán cinco anécdotas de González Prada a partir de las categorías narratológicas de la estructura narrativa y las funciones del narrador. Ello nos permitirá identificar de qué manera se encuentran distribuidos sus componentes narrativos, y, por

otro lado, saber en qué medida se hace presente la función narrativa y la función ideológica.

Las anécdotas que hemos elegido se encuentran en los artículos “La fe y sus defensores”, “Los caballos del tranvía”, “Fermín Salvochea” y “La policía”, y del ensayo “Nuestros ventrales”, textos que son textos naturalmente más extensos y que aquí no aparecen transcritos en su totalidad. El primer artículo, publicado en el año 1900 en el semanario libertario “El libre pensamiento”, es un ejemplo de su crítica anticlerical. Los artículos “Los caballos del tranvía” (1906) y “Fermín Salvochea” (1908), publicados en “Los parias”, pertenecen a la etapa en la que González Prada ya había abrazado plenamente el anarquismo. Sobre el artículo “La policía” no hay una fecha exacta de publicación original, pero fue incluido en el libro *Anarquía* (1940). El ensayo “Nuestros ventrales” (1907), del que también hablaremos, apareció por primera vez en el libro *Horas de lucha* (1908).

5.1. “LA FE Y SUS DEFENSORES”

Esto recuerda una historia. En un pueblo de la sierra del Perú fue conducido al cementerio un pobre diablo que ofrecía todos los signos de la muerte, cuando sólo estaba bajo la influencia de un sueño cataléptico. Al ser arrojado a la fosa, abrió los ojos y se puso a gritar: “—¡Estoy vivo! ¡Estoy vivo!”. “¿Vivo tú?, exclama uno de los enterradores: estás muerto y bien muerto. ¿Quieres tú saber más que los médicos?”⁵ (González Prada, 2019, p. 52).

Esta anécdota se encuentra en el antepenúltimo párrafo del artículo “La fe y sus defensores” y sirve al autor para presentar su crítica anticlerical. Es importante advertir que antes de empezar con el relato, el escritor lo presenta como una “historia” y no como una “anécdota”.

El relato inicia con la presentación de un grupo de personajes ubicados en un lugar indeterminado (Situación) y a ello le sigue un diálogo que nos permite conocer el problema de fondo (Crisis). No hay aquí un desenlace y tampoco una evaluación hecha por el narrador, pero no necesario, porque el autor ha querido presentar estos elementos (sobre todo la evaluación, que lleva consigo la función ideológica) de manera metafórica: la historia del hombre que despierta de su largo sueño es un ejemplo de las situaciones que se pueden producir entre quienes se acercan a la realidad a partir de sus creencias (como los hombres de fe) y quienes se acercan a ella desde las evidencias.

⁵ Publicado originalmente en “El libre pensamiento”, 14 de abril de 1900.

Más allá de la estructura narrativa y las funciones del narrador, la historia contiene varios elementos efectistas, pues el escenario es descrito de manera muy simple y esquemática y los diálogos excesivamente teatralizados (“¿Quieres tú saber más que los médicos?”). Pero si bien el relato presenta a sus personajes desde una mirada cómica, González Prada no deja traslucir su preocupación por el poder de la Iglesia Católica sobre las personas en su contacto con la realidad. Mucho más, todavía, si se produce “en un pueblo de la sierra del Perú”, esto es, en un lugar en el que la institución religiosa tiene todavía mucha más influencia y poder sobre la sociedad.

5.2. “LOS CABALLOS DEL TRANVÍA”

Durante la ocupación chilena, un compatriota nuestro fue condenado a recibir públicamente no sabemos qué número de azotes. Ignorantes de la causa, supongámoslo un robo de menor cuantía, pues los chilenos, que robaban por mayor, no transigían con el pobre diablo que lo hacía por menor. Rivalidades del oficio. El condenado a sufrir pena tan infamante no era un hombre del pueblo sino uno de esos *déclassés* que en las peripecias del descenso pierden la dignidad y la camisa pero conservan el orgullo y la levita.

La ejecución tiene lugar en la plaza de Santo Domingo, ante muchos espectadores. Obedeciendo la orden de un oficial o semiverdugo que preside el acto, nuestro digno conciudadano se afloja los pantalones, se tiende en el suelo y a compás de un tambor, recibe en silencio la dosis que para el mal de uñas le habían recetado los doctores en moralidad. Luego, se levanta, se ajusta los pantalones y exclama con toda la sangre fría de un estoico: “--¡Pensé que doliera más!”.

Ese filósofo es el *hombre representativo*, el verdadero símbolo de la sociedad limeña a quien todo le duele menos de lo que pensaba⁶. (González Prada, 1941, p. 143).

La anécdota ocupa los dos primeros párrafos del artículo “Los caballos del tranvía”, estrategia que sirve para atraer la atención del lector y para hacer una reflexión sobre el modo en que los limeños han perdido toda compasión por el dolor de los animales.

La historia de la azotaina pública debió impresionar mucho a González Prada, pues también la utilizó en el inicio del ensayo “Nuestros ventrales”, publicado en *Horas de lucha* (1908)⁷. El relato comienza con detalles muy precisos sobre el escenario, los personajes y el contexto histórico (Situación), entre otros recursos narrativos que sirven para demorar el momento del castigo (Crisis). A ello se suma la intervención del personaje (Desenlace), quien subestima el daño que le infligieron y se ríe de quienes lo sancionaron. Para el autor de *Páginas libres*, esta reacción es signo del poco orgullo que tienen los

⁶ Publicado originalmente en “Los parias”, julio de 1906.

⁷ En el libro *Anarquía*, Alfredo González Prada, hijo del escritor, señala en un pie de página que en la azotaina fue presenciada por un familiar del escritor (González Prada, 1940, p. 143).

peruanos por sí mismos, y, en consecuencia, por su patria (Evaluación). Esta falta de orgullo es también reflejo de una corrupción moral que, al final, también se traduce en el maltrato a los animales.

A diferencia del relato anterior, aquí hay un interés mucho mayor por el modo en que se presenta y se narra la historia. El narrador se preocupa por contextualizar (la Guerra con Chile), utilizar más adjetivos y describir detalladamente el lugar en el que se produce la escena (Plaza de Santo Domingo). Por otro lado, también encontramos la evaluación (función ideológica), que es el momento en el que González Prada presenta su comentario. Con un tono sarcástico e irónico, el escritor señala que el hombre que fue azotado es ejemplo de la sociedad limeña, pues, como él, muchos capitalinos también han perdido su entereza moral.

Mención aparte, debemos explicar que la expresión “pobre diablo”, término que para nosotros designa a una persona de poca valía (DRAE, 2021), pero a al escritor un “*déclassés*”, un desclasado. Con ello, el narrador procura representar a un hombre criollo que se ha empobrecido, pero que inclusive así siempre pone por encima lo superficial (el cuerpo) sobre la dignidad (el orgullo ante el enemigo). Esta actitud no es bienvenida por González Prada, quien considera que la clase dirigente es la que debería dar el ejemplo de patriotismo y no solo buscar lo más conveniente.

5.3. “NUESTROS VENTRALES”

Durante la ocupación chilena, un compatriota nuestro fue a recibir públicamente no sabemos qué número de azotes. Ignorando nosotros la causa, supongámosla un robo insignificante o menudo, pues los chilenos, que roban por mayor, no transigían con el pobre diablo que lo hacía por menor. Rivalidades del oficio. El condenado a sufrir pena tan infamante, no era un hombre del pueblo, sino uno de esos *déclassés* que en las peripecias del descenso pierden la dignidad, aunque guardan restos de levita para disimular ausencias de camisa y chaleco.

La ejecución tiene lugar en la plazuela de Santo Domingo, ante muchos espectadores que vienen a presenciar una cosa nueva en Lima —una azotaína pública. Obedeciendo la orden de un oficial o ayudante de verdugo que preside el acto, nuestro digno conciudadano se afloja los pantalones, se tiende en el suelo y, a compás de un tambor, recibe en silencio la dosis que para el mal de uñas le administran los doctores en moralidad. Luego, se levanta, se ajusta los pantalones y después de dirigir una mirada circular, murmura con toda sangre fría de un verdadero estoico *¡Pensé que doliera más!*

Habíamos tenido el publicista que al recibir en plena calle una bofetada del Presidente Castilla, hace una reverencia, se quita el sombrero y dice compungidamente: “Merecida la tengo, Señor Excelentísimo, por mi osadía en atacar a Vucencia”. También habíamos tenido el egregio funcionario que al sufrir, ante numerosa concurrencia, un puntapié del mismo Castilla, se dobla humildemente y prorrumpe con toda la diplomacia de un Talleyrand: “Siento mucho haber suscitado la justa cólera de

Su Excelencia”. Nos faltaba el héroe de la plazuela de Santo Domingo. Ese filósofo es el *hombre representativo* de Emerson, el símbolo de Lima, del Perú entero, a quien todo le duele menos de lo que había pensado.

En verdad, nada nos duele mucho, ni las penas infamantes. Hasta se diría que las posaderas nacionales sienten la nostalgia del azote chileno; mas, como no todos los días acaecen invasiones araucanas, nos flagelamos unos a otros en las guerras civiles o nos dejamos flagelar por los gobiernos en esa tiranía latente que se llama orden establecido. Nos hemos convertido en algo así como animales de espinazo horizontal.

Nos hallamos, pues, en la actitud más cómoda para la flagelación; y hagamos algo más que nuestro compatriota de marras: regocijémonos. Los azotes son higiénicos y saludables, cuando reina una temperatura muy fría, cuando la dosis no pasa de lo regular, cuando no carga mucho la mano del verdugo. A más, una solfa, sabiamente administrada, predispone al amor, sirve de afrodisíaco. También sirve de aperitivo, dado que desde las azotaínas chilenas se nota en el país una furiosa rabia de comer. (González Prada, 1976, pp. 302-303).

El texto que aquí se transcribe se encuentra en la primera parte del ensayo “Nuestros ventrales”, del libro *Horas de lucha* (1908), y proviene del relato leído en la sección anterior. Las diferencias que se encuentran en esta nueva versión son notables, pues el narrador cuida mucho más las descripciones (la levita del hombre) y alarga la narración de los hechos. También llama la atención un ligero cambio en la perspectiva del narrador, quien ya no está tan lejos del público que presencié la escena: mientras que en la primera versión se dice que los testigos son “ignorantes de la historia”, en la segunda se reemplaza por “ignorando nosotros la causa”. De esta manera, si bien el tipo de narrador sigue siendo heterodiegético (pues se encuentra fuera de la historia), ahora su voz se coloca más cerca de la escena y la función testimonial se refuerza. Estos son solo algunos cambios de un escritor que siempre escribió y reescribió los ensayos y artículos que publicaba, como ya lo ha analizado Tausin (2006, 2009).

Aparte de los cambios en la función narrativa, también hay modificaciones a nivel de la función ideológica. Luego de contar la anécdota principal, el autor interviene para señalar que en la historia del Perú ya existían otros ejemplos de otros hombres que, muy orgullosos, minimizan las penas que sufrían, al igual que el “pobre diablo”. Ambos relatos también son anécdotas, debido a que presentan una situación, una crisis, un desenlace y una evaluación, aunque ya no son desarrolladas de la misma manera que la primera. Lo que las distingue, sin embargo, es que ambas provienen de un ámbito más selecto al ser historias relacionadas con los círculos de poder.

Finalmente, los dos últimos párrafos continúan con la evaluación y preparan el terreno para comenzar una sátira costumbrista alrededor del «ventralismo». Según el

autor, los golpes que reciben los peruanos les produce unas ganas irrefrenables de comer, un acto reflejo que obedece a la idea de salvar el cuerpo a cualquier costo. Por tal motivo, las expresiones finales (“Los azotes son higiénicos y saludables”, “una solfa, sabiamente administrada, predispone al amor”) son expresadas en tono irónico.

5.4. “FERMÍN SALVOCHEA”

Si el fragmento de Amalia Carvia nos pinta a Salvochea en el curso de la vida, la siguiente anécdota nos le retrata en la hora del gran viaje, cuando las máscaras se desprenden de los semblantes y dejan ver a los hombres en toda su belleza o en toda su deformidad. La víspera del fallecimiento hablaba con su madre y algunos amigos; la vida, el más allá, la religión, el porvenir de la Humanidad, la anarquía, etc., eran los temas de la conversación, que nos recuerda el último diálogo de Sócrates con sus discípulos. Alguien —quizá la excelente señora que le había dado el ser— mencionó a Jesús, encareciendo su bondad, su amor al prójimo y recordando la resurrección de Lázaro. Salvochea fijó los ojos en su madre y dijo con la mayor serenidad:

— De ser cierto ese milagro, él te prueba que Jesús no era bueno. . . Sí, no era bueno, porque debió haber resucitado a todos los muertos del pueblo⁸. (González Prada, 1940, p. 143).

La anécdota ocupa los dos últimos párrafos del artículo y sirve para ejemplificar la lucha incansable por la justicia social. En el relato se encuentra acompañado frases retóricas relacionadas con el tópico de la muerte como viaje (“el gran viaje”), de la muerte como develamiento de la verdad (“las máscaras se desprenden de los semblantes”) y de descripciones detalladas sobre los días previos a la hora final del famoso anarquista español. No obstante, esto no afecta el realismo y el dramatismo. Otro elemento que destaca en este texto es que el autor revela que la anécdota proviene de la escritora y periodista masona Amalia Cavia, lo que le da veracidad a la escena (función testimonial).

La crisis se produce cuando uno de los presentes compara la escena con la resurrección de Lázaro y provoca la respuesta de Salvochea (Desenlace), palabras que a su vez terminan por convertirse en el mensaje que quiere transmitir González Prada (Evaluación): que la bondad consiste en salvar a todos los hombres y no solo a algunos.

Un aspecto que cabe resaltar en esta anécdota es que si bien pertenece a un ámbito cultural muy restringido y particular, igual posee un valor para el lector militante, pues los ideales del anarquismo no pertenecen a una nación (el Perú o España) ni a un grupo determinado de personas distinguidas (las élites o Lázaro), sino a todo a quien quiera

⁸ Publicado originalmente en “Los parias”, enero de 1908.

adherirse a sus ideales. La escena que se relata es privada y solemne, pero tiene la riqueza y significado suficiente para poder relatarla y compartirla con los lectores.

5.5. “LA POLICÍA”

Taine, filósofo nada revolucionario ni anarquista, escribió: “Como en Francia abundan tanto los gendarmes y los guardias urbanos, nos inclinaríamos a tenerles por más incómodos que útiles. Cuando algunos transeúntes se agrupan en la calle a ver un perro con la pata rota, llega un hombre de mostachos y les dice: “Señores, las agrupaciones están prohibidas; dispersaos” (*Philosophie de l'art*) Y todos se dispersan en el acto, como cediendo a la impulsión de un resorte. Quien desee conocer un pueblo sumiso a las órdenes de las autoridades, no visite Rusia ni Turquía, sino el pueblo de la gran revolución, Francia. Los guillotinales de reyes, los vencedores de la Europa coligada, tiemblan y callan a las intimaciones de un simple *sergot*. Viéndolo bien, les sobra razón, porque (¡ay del rebelde o sordo!), se le viene encima el *procès verbal* y con el *procès verbal* la multa o la cárcel. Nada decimos de *les passes á tabac* o carreras de baqueta; algo saben de ello Baudin, Jaurés y algunos otros diputados franceses. No en vano se ha nacido en “el más hermoso reino, después del cielo”⁹. (González Prada, 1940, p. 134).

Esta anécdota se encuentra en el primer párrafo del artículo “La policía” y en ella se cuestiona a los representantes del poder del Estado, los policías y los militares. A diferencia de los relatos anteriores, donde cada personaje era descrito con cierta minuciosidad para que el lector pudiera identificar su ubicación social, cultural y política (el “pobre diablo” o Fermín Salvochea, por ejemplo), aquí solo encontramos figuras muy generales: un grupo de transeúntes se reúne para observar un acontecimiento (Situación) y luego son dispersados (Crisis y Desenlace). No obstante, esta escena basta como para mostrar el grado de obediencia mecánica a la que los ciudadanos de las ciudades modernas se han acostumbrado. El grado de esta obediencia es tan grande, que hasta el pueblo de la “gran revolución”, Francia, también padece de este temor. Pero si los personajes no están suficientemente delineados, sí encontramos un conjunto de referentes culturales muy importante: el filósofo Hipólito Taine, la ciudad de París y los políticos franceses. A diferencia de las otras anécdotas, la función narrativa aquí es medianamente limitada, mientras que la función ideológica se encuentra mucho más presente; es esta última la que describe todo este escenario histórico y geográfico que rodea el relato.

Sin embargo, la particularidad de esta anécdota se encuentra en que para González Prada ya no es necesario buscar una historia situada en el Perú para poder hablar de sus ideales anarquistas, sino que lo hace a través de cualquier otro lugar que le permita

⁹ El artículo no fue publicado en “Los Parias”, pero fue recopilado por Alfredo González Prada para la edición de *Anarquía* (1941). Según Ward (2007), pudo haberse escrito entre los años 1910 y 1918.

descubrir los mismos problemas que aquí se relatan. En Francia, como en el Perú, los ciudadanos también les temen a los guardias, y es por ello que los anarquistas deben trabajar en conjunto. En la sociedad ácrata ya no existen las nacionalidades, sino una ciudadanía mundial que se rige por principios los principios universales de la igualdad y la justicia (González Prada, 1940). Por otro lado, tampoco deja de llamar la atención el hecho de que el autor tome una anécdota contada previamente por Taine, pues con ello está reforzando nuevamente la relación que debe establecerse entre el intelectual y el trabajador. Gracias a González Prada, Taine se encuentra con los obreros peruanos del siglo XX, y estos, a su vez, se identifican con los problemas que ocurren en otras latitudes del mundo.

6. CONCLUSIONES

Los textos que aquí se han analizado cumplen con las características generales del género de la anécdota, pues en ellos podemos reconocer la estructura narrativa y las dos funciones del narrador más frecuentes: la función narrativa y la función ideológica. En todas ellas hallamos una Situación, una Crisis, un Desenlace y una Evaluación, elementos que aparecen a través de descripciones, personajes, cambios de velocidad y escenas con diálogos, entre muchas otras variantes. Simultáneamente, las anécdotas también permiten revelar que los problemas más profundos de la realidad se encuentran en los hechos y situaciones de la vida cotidiana, de la calle y el quehacer diario, y no solo en los lugares tradicionales del poder. Así como los hombres y mujeres que se reúnen para observar un hecho inesperado que ocurre en una plaza de la ciudad, el autor busca que el lector reconozca las injusticias y abusos que se cometen día a día, y, posiblemente, que sea él mismo el que busque su solución.

Estos relatos, sin embargo, también son reflejo de un importante trabajo literario. Las descripciones que realiza de los personajes y el ritmo con el que se desarrollan las acciones otorgan efectos cómicos, absurdos o solemnes, pero nunca dejan de perder su seriedad. En las anécdotas encontramos al fanfarrón, al pobre diablo, al guardia abusivo y al creyente ciego, pero también al animal maltratado, la madre piadosa y al mártir anarquista. El mundo que nos muestra González Prada es contradictorio, pero siempre vivo y dispuesto al cambio. Aunque breves y fugaces, los relatos que nos ofrece el escritor se acercan a un realismo crítico, frutos de esa tensión que se produce entre la función narrativa y la función ideológica de la que se habló al inicio.

En perspectiva, las anécdotas de González Prada formaron parte de un proceso escritural que tuvo su origen en los primeros ensayos que escribió, cuando declaraba su interés por una literatura nacional de raíz popular y de formatos de corta extensión, pero que recién se puso en práctica al escribir en la prensa liberal y luego la anarquista. Para ello, debió dejar de lado la influencia de la tradición Clasicista, que se venía a bien con el Positivismo y el nacionalismo, y acercarse a los géneros narrativos más breves, como el artículo periodístico, el folleto y el panfleto. No obstante, este cambio no habría podido alcanzar su plenitud si es que no hubiera coincidido con el anarquismo, ideología que colaboró con darle la fuerza y el acabado realista que finalmente caracterizará a estos relatos que empezará a incluir en sus artículos. Todavía hay mucho más por conocer sobre los distintos caminos de la escritura gonzalezpradiana, tal como ya han hecho algunos con el microrrelato (Gallegos, 2014) y el aforismo (Mударra, 2018). Queda ahora tratar de explorar cuáles son los elementos que enlazan estas distintas formas de pensamiento, narrativa y poesía que el escritor dejó para nosotros.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, R. (2003). *Ensayos críticos*. Seix Barral.
- BERISTÁIN, H. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa.
- CHAMFORT, N. (1824). *Œuvres Complètes de Chamfort. Tome Premier*. Chez Chaumerot Jeune, Libraire.
- COURTÈS, J. (1997). *Análisis semiótico del discurso*. Editorial Gredos.
- DELHOM, J. (2012). Manuel González Prada (1844-1918): del ensayo al panfleto. *Pacarina del Sur*, 3(11). <http://www.pacarinadelsur.com/home/figuras-eideas/430-manuel-gonzalez-prada-1844-1918-del-ensayo-al-panfleto>
- DRAE (2021). Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. <https://www.rae.es/>
- EGGINS, S & SLADE, D. (2004). *Analyzing Casual Conversation*. Equinox Publishing Ltd.
- ESCRIBANO, R. (2007). La anécdota como discurso humorístico espontáneo en la conversación cotidiana. *AnMal*, xxx(2), 595-611.
- FERNÁNDEZ, C. (2020). La metáfora biológica en la obra de Manuel González Prada. *Studia Romanica Posnaniensis*, 47(4), 111-122. <https://doi.org/10.14746/strop.2020.474.010>

- GALLEGOS, Ó. (2014). *El microrrelato peruano en la narrativa de los 50 (1950-1959): Luis Loayza, Luis Felipe Angell y Carlos Mino Jolay*. [Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Cybertesis-Repositorio de Tesis Digitales <https://hdl.handle.net/20.500.12672/3658>
- GARCÍA SALVATECCI, H. (1972). *El pensamiento de González Prada*. Editorial Arica.
- GENETTE, G. (1972). *Figuras III*. Ed. Lumen.
- GODENNE, R. (2007). Quatrième inventaire de la nouvelle française au XIX^e siècle: des *Nouvelles* (1851) de Jules Sandeau au *Jugement de Pâris, nouvelles drôlatiques* (1898) de Marc de Montifaud. *Anales de Filología Francesa*, 15, 117-158. <https://revistas.um.es/analesff/article/view/21401>
- GONZÁLEZ PRADA, M. (1940). *Anarquía*. Ed. Ercilla.
- GONZÁLEZ PRADA, M. (1941). *Prosa menuda*. Ed. Imán.
- GONZÁLEZ PRADA, M. (1976). *Páginas libres. Horas de lucha*. Fundación Biblioteca Ayacucho.
- GONZÁLEZ PRADA, M. (2019). *Propaganda y ataque*. Anacrítica.
- GOSSMAN, L. (2003). Anecdote and history. *History and Theory*, 42(2), 143-168.
- HUARCAYA, E. (2018). Retórica de las lágrimas vs. Retórica del humor: El caso de Clorinda Matto y González Prada. *Congreso Internacional Centenario de Manuel González Prada*. [Conferencia llevada a cabo en la Biblioteca Nacional del Perú, Lima].
- ISLA, J. (2021). *Las baladas peruanas de Manuel González Prada como proyecto de renovación poética*. Alastor Editores.
- LINO, L. (2013). *El ritmo y la modernización de la lírica peruana: los casos de González Prada, Eguren y Valdelomar*. Fondo Editorial de la Universidad San Ignacio de Loyola.
- MEAD, R. (1955). González Prada, el prosista y el pensador. *Revista Hispánica Moderna*, XXI(1), 1-22.
- MUDARRA, A. (2018). La figura del poeta y la naturaleza de la poesía en la aforística de Manuel González Prada: un primer acercamiento a «Memoranda». *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 64(64), 11-25. <https://doi.org/10.46744/bapl.201802.001>
- NUNN, R. (2011). Mere anecdote: evidence and stories in medicine. *Journal of Evaluation in Clinical Practice*, 17(5), 920-926. <https://doi.org/10.1111/j.1365-2753.2011.01727.x>

- SOBREVILLA, D. (2004). Intelectuales en el Perú: literatura, sociedad y política. *Patio de Letras*, II(1), 33-44.
- STUBBS, M. (1987). *Análisis del discurso. Análisis sociolingüístico del lenguaje natural*. Alianza Editorial.
- TAUZIN, I. (ed.) (2006). Crítica genética de “Notas acerca del idioma” y un apéndice sobre “Nuestros ventrales”. En *Manuel González Prada: escritor de dos mundos* (pp. 287-302). Instituto Francés de Estudios Andinos.
- TAUZIN, I. (ed.) (2009). *Manuel González Prada. Ensayos: 1885-1916*. Universidad Ricardo Palma/Editorial Universitaria.
- TEJERO, P. (2021). Anécdota. En Miguel Ángel Garrido Gallardo (dir.), *Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales* (pp. 1-4). Consejo Superior de Investigaciones Científicas
<http://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/sites/default/files/An%C3%A9cdota.pdf>
- TEJERO, P. (2017). La anécdota y la risa. En Luis Beltrán Almería, Claudia Gidi & Martha Elena Munguía Zatarain (coords.), *Risa y géneros menores* (pp. 131-148). Institución Fernando el Católico.
- WARD, T. (2007). *Orden cronológico de los ensayos de González Prada*.
https://evergreen.loyola.edu/tward/www/gp/biblio/orden_crono.htm
- WIESSE, J. (2020). La Ortometría en contexto. La teoría del ritmo acentual del verso español de Manuel González Prada a la luz de la ‘Escuela americana’ de estudios versológicos. Andrés Bello, Miguel Antonio Caro y Ricardo Jaimes Freyre. En José Antonio Mazzotti & Isabelle Tauzin-Castellanos (eds.), *Peruanismo en Burdeos. Homomenaje a Manuel González Prada y Bernard Lavallé* [Selección del IX Congreso Internacional de Peruanistas en el Extranjero. Recherches sur le Pérou] (pp. 247-268). Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Asociación Internacional de Peruanistas & Université Bordeaux Montaigne.

**ORALIDAD Y PRESENCIA DE LA MUERTE EN *TAITA CRISTO* (1964) DE
ELEODORO VARGAS VICUÑA**

**ORALITY AND PRESENCE OF DEATH IN *TAITA CRISTO* (1964) BY
ELEODORO VARGAS VICUÑA**

Jonathan Mostacero Castillo
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
jonathan.mostacero@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0001-6607-0907>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.110>

Fecha de recepción: 31.12.21 | Fecha de aceptación: 29.01.22

RESUMEN

Eleodoro Vargas Vicuña es considerado uno de los más grandes narradores de la generación del 50 y de la literatura peruana en un ámbito general. En el presente estudio se analizará el cuentario *Taita Cristo* (1964) desde la perspectiva de la muerte. En ese sentido, el aspecto anterior será tomado como un conocimiento relacionado con la tradición popular oral, evocado en los diálogos de los personajes y el desarrollo argumental. Igualmente se resaltará la función de la oralidad, asunto destacado en el libro del autor debido a su capacidad de articular distintas temáticas, entre ellas, el particular carácter ritual de la muerte contemplado desde la visión andina. Para nuestros fines, se examinarán los relatos “El tuco y la paloma” y “El desconocido”.

PALABRAS CLAVE: Eleodoro Vargas Vicuña, *Taita Cristo*, oralidad, muerte, narrativa peruana.

ABSTRACT

Eleodoro Vargas Vicuña is considered one of the greatest storytellers of the generation of the 50s and of Peruvian literature in a general sphere. In this study, the *Taita Cristo* (1964) account will be analyzed from the perspective of death. In this sense, the previous aspect will be taken as knowledge related to the oral popular tradition, evoked in the dialogues of the characters and the plot development. Likewise, the function of orality will be highlighted, a prominent issue in the author's book due to its ability to articulate different themes, including the particular ritual nature of death seen from the Andean perspective. For our purposes, the stories “El tuco y la paloma” and “El desconocido” will be examined.

KEYWORDS: Eleodoro Vargas Vicuña, *Taita Cristo*, orality, death, Peruvian narrative.

1. CONTEXTO Y PRODUCCIÓN LITERARIA DE ELEODORO VARGAS VICUÑA

La Generación del 50 en el Perú sugirió una importante renovación literaria enmarcada en una serie de cambios sociales que se constituyen fundamentales para su interpretación. En un ambiente internacional de posguerra, el gobierno militar de derecha del general Manuel A. Odría (1948-1956) y su proyecto urbanizador, favorecido por el aumento de las exportaciones debido a la Guerra de Corea, trajo como consecuencia la realización de múltiples obras públicas en la capital. Uno de los hechos colaterales a esta política centralista fue el inicio de la inmigración provinciana hacia la capital, cuestión que evidenciaba el olvido de las diversas regiones del interior del país por el gobierno. De este modo, la literatura de esta década tratará de representar el complejo contexto cultural, demográfico y político mediante una lírica y una narrativa de altos valores estéticos.

En el ámbito de la narrativa, son resaltantes las figuras de Julio Ramón Ribeyro, Mario Vargas Llosa, Luis Loayza, Enrique Congrais, Manuel Scorza o Eleodoro Vargas Vicuña, autores influidos en buena parte por las técnicas vanguardistas de los escritores de la Generación perdida¹ y algunos narradores latinoamericanos como el caso de Jorge Luis Borges. Sobre este punto, Gutiérrez (1988) considera una evidente distinción entre narradores fantásticos y realistas, en la que, a su vez, resalta el surgimiento de una narrativa rural con una profunda preocupación ético-existencial. Dentro del llamado realismo, se identifica una tendencia a incursionar en las realidades populares desde una visión burguesa determinada en las obras de Ribeyro, Vargas Llosa y Loayza; mientras que otra vertiente, presente en la obra de Scorza o Vargas Vicuña se caracteriza por representar una visión democrática-popular. En este espectro, la literatura de Vargas Vicuña se torna una presencia destacable para establecer puntos de contacto y discrepancia con sus contemporáneos. A pesar de ser un escritor de pocas obras (tres libros de cuentos y dos poemarios), la escritura de este autor alcanza una de las cimas de esta generación debido a su lenguaje depurado y poético, así como por su complejidad estructural.

¹ Se trata de un grupo de escritores estadounidenses que vivieron en París en la década del 20 del pasado siglo luego del final de la Primera Guerra Mundial. Sus novedosas técnicas literarias, influidas por la vanguardia, fueron determinantes para la renovación de la narrativa latinoamericana. Entre sus más destacados representantes se encuentran William Faulkner, Ernst Hemingway y Francis Scott Fitzgerald.

Claramente podemos encontrar en Vargas Vicuña a un autor estricto y perfeccionista con sus creaciones. Su primer libro de cuentos titulado *Nahuín* de 1953 es una breve obra que rescata la voz popular del poblador del Ande a través de técnicas narrativas novedosas de la misma forma que Juan Rulfo haría en México. De esta primera publicación se pueden observar cuentos célebres como “Esa vez del huaico” — probablemente el más famoso del autor— o “El traslado”. Sobre su relación con el autor mexicano, Seifert (2019) dedica un breve apartado de su estudio a la amistad y concordancia escritural entre ambos escritores, los cuales iniciaron una carrera literaria basada en intenciones afines. La publicación de *El llano en llamas* (1953) de Rulfo, meses después que la primera obra de Vargas Vicuña, demuestra la imposibilidad de la influencia tantas veces mencionada del mexicano sobre el peruano. Desarrollados de forma contemporánea, los universos literarios de ambos autores parecen estar hermanados. Sin embargo, el éxito editorial alcanzado por Rulfo con *Pedro Páramo* (1955) y la mediatización de su particular estilo al gran público en la época de *Boom* hizo percibir de forma poco justa un trabajo literario como el del poeta y narrador peruano, relegado por la crítica literaria. Es necesario mencionar que esta cuestión fue tratada de resolver expresamente por el mismo Rulfo, cuando invitó expresamente a Vargas Vicuña al Congreso Latinoamericano de Escritores en 1965 en México, donde participó en la plana mayor junto a Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, Gabriel García Márquez u Octavio Paz (Seifert, 2019).

Nahuín, por su origen, fue percibida en su tiempo a la manera de un texto fundador de lo que Tomás Escajadillo (1994) denominaría «Neoindigenismo»; no obstante, como lo ha manifestado Yauri Montero (1986), su diálogo constante con la tradición occidental, sincretismo y descripción de espacios urbanos, al igual que rurales, no deberían circunscribir al autor a una determinada corriente, pues su visión se torna universal:

El universo de Vargas Vicuña no se ubica ni transcurre en un espacio puramente indígena. Su contexto rebasa el esquema indigenista y neoindigenista. En su mundo están presentes lo nativo y lo occidental, lo urbano y lo rural, una vida patriarcal y un tiempo que solo existe en la memoria. Todo ello embellecido por un lenguaje simbólico. (p. 7).

Sobre el mismo sentido, el propio Vargas Vicuña descree de los calificativos de indigenista o neoindigenista sobre su obra, pues la labor de expresar el pensamiento legítimo de un pueblo resulta inviable debido a los complejos procesos de transculturación (Forgues, 1988). Por el contrario, Seifert (2019) resalta el aporte de

democratizar la sociedad civil peruana desde las raíces de su pueblo Acobamba. Para Vich (2005), una de las virtudes de los relatos de Vargas Vicuña se encuentra en reproducir, en la palabra de sus personajes, la lógica y particular dinámica funcional del sujeto colectivo del Ande; en consecuencia, el narrador termina convertido en un traductor del «Otro» para el lector.

De forma posterior a la salida de su primer libro, el autor se tomó once años para la publicación de *Taita Cristo* (1964), obra ganadora del Premio Nacional de Novela, Fomento a la Cultura “Ricardo Palma” del mismo año. Este conjunto de ocho cuentos se encargaría de reafirmar la calidad literaria del autor y sedimentar las habituales temáticas de su narrativa: la muerte, la presencia de la oralidad y las costumbres populares junto a un marcado sincretismo religioso. Según Vilcapuma (2007), la narrativa del autor nacido en Cerro de Pasco rescata la esencia popular y la comunión con la naturaleza, cuestión que puede remarcarse en el cuento “El desconocido”. Además de la anterior narración, algunos célebres cuentos de este libro son “Tata Mayo”, “La Pascualina” o “Taita Cristo”, relato que da título al libro. Finalmente, en 1976 editaría *El cristal con que se mira*, conjunto de cinco cuentos.

En cuanto a su poesía, se advierte su predilección por exaltar el panorama natural y la visión amorosa. Como lo ha manifestado Seifert (2019), resulta llamativo que en la poesía del autor, a diferencia de su narrativa, predomine más una tonalidad romántica, intimista y de celebración. Por ejemplo, *Zora, imagen de poesía* (1964), revela una notable faceta lírica, acreedora del Premio Nacional de Poesía en 1959. El poeta iqueño Alberto Ureta (2019), presidente del jurado calificador, destacó el fino acento lírico y la novedad para abordar el tradicional tema del amor de “hermosos matices inéditos” (p. 145). Su segundo libro de poemas, de edición póstuma, *Florida llama—Pensamiento de la noche* (1997) fue galardonado con el Premio Pucará de Poesía de la Municipalidad de Pucará-Huancayo en 1996.

2. IDEA DE LA MUERTE EN SU NARRATIVA

Al tener una profunda predilección hacia la poesía, la narrativa de Vargas Vicuña posee una prosa de marcado lirismo, resaltante en su generación. Cornejo Polar (1981) destaca el cuidadoso tratamiento artístico del narrador al considerar que en *Nahuín* el lenguaje alcanza una lograda síntesis entre narración y poesía. Probablemente, este énfasis poético se deba a la relevancia que le otorgó el autor a la simbología en sus cuentos. En diversos

casos, estos símbolos revelan el encuentro entre la tradición católica y la visión del hombre del Ande, expresados con solvencia en el cuento “Taita cristo”. Acerca de este tópico, Vich (2005) cree notar que el sincretismo del lenguaje simbólico de Vargas Vicuña es producto de una tradición andina marcada por el proceso de evangelización católico, donde la conciencia del pecado y la justificación de la desgracia son ostensibles en sus costumbres.

No obstante, una tendencia mucho más constante en el escritor está asociada a revelar, mediante una peculiar simbología, la presencia de la muerte. Sin lugar a dudas, la temática mortuoria es una arista fundamental para comprender la narrativa de Vargas Vicuña. En ese sentido, Yauri Montero (1986) considera que es el tema obsesivo en la narrativa del autor, mientras que Seifert (2019) es más explícito y asevera lo siguiente:

En algún párrafo aparece, él describe siempre algo al respecto y todo relacionado con la muerte, algo que trasciende, a veces con más empeño y profundidad; quiere decir, la palabra matar, morir, muerte, muerto, cementerio, nicho, agonía, velorio o alma está vigente (p. 79).

Así, el mundo literario de Vargas Vicuña tiene un acercamiento particular con este tópico y es una constante en su breve producción cuentística. Su universo ficcional parece estar plagado de desgracias propiciadas por hechos fortuitos (“La Pascualina”) o remarcados por desastres naturales (“Esa vez del huaico”), ceremonias fúnebres (“El velorio”) o muertos desplazados después de su entierro (“El traslado”). Hasta un tema singular que podría ser la figura espectral presente en “En tiempo de los Milagros” se emparenta con lo mortuorio en tanto elemento del más allá. Particularmente, la visión mortuoria en el autor no suele ser celebratoria o sugerir en ella una suerte de puente de manifiesto acceso a otros mundos como en la tradicional cosmovisión andina. La muerte destaca muchas veces por su condición fatídica al interponerse súbitamente a la vida, circunstancia probablemente causada por el encuentro entre las tradiciones andinas y judeocristianas.

En *Taita Cristo* este hecho es evidente al igual que en el libro precedente. Uno de los pasajes de “La Pascualina” revela la abrupta aparición del infortunio: “La Pascualina estaba lavando su muñeca. En una de esas resbaló. Como había mucha agua, época de lluvias, no pudo salir y fue arrastrada. A unas cinco cuerdas, allí la encontraron. Más abajo salvaron la muñeca” (Vargas Vicuña, 1986, p. 74). Igualmente, en el cuento

homónimo, “Taita Cristo”, la muerte adquiere un sentido de dignidad en el personaje luego de peregrinar por última vez y haber culminado su deber: “De lejos se ve al Alejandro erguirse hasta casi quebrarse la cintura, levantar los brazos, romperse la cara en una carcajada y en una última convulsión por quedar en pie, caer despacio a tierra” (Vargas Vicuña, 1986, p. 68). Si bien es cierto que “Taita Cristo” culmina con la sugerente imagen de un nacimiento, no parece explícita una transmigración anímica que permita la pervivencia del personaje difunto. Al narrador le interesa muchas veces más la muerte en su calidad de fenómeno que ligada a una noción escatológica. Sin embargo, la visión mortuoria no se convierte tan solo en una condición luctuosa, sino que encuentra su vinculación con la vida, a través de su pleno reconocimiento.

Para Estermann (2009), la profunda relación entre vida y muerte se encuentra enmarcada en el principio de correspondencia del mundo andino, donde consiguen notarse importantes interrelaciones como la realidad cósmica y la realidad terrenal, lo bueno y lo malo, lo orgánico y lo inorgánico o lo divino y lo humano. Así, la muerte consigue, desde muchos aspectos, integrarse al mundo de los vivos en el espacio andino. Sánchez Garrafa (2015), por su parte, considera que la muerte promueve el reconocimiento social a través de los ancestros comunes, situación que propicia la memoria y unidad en los habitantes del Ande. En este sentido, el equilibrio pretendido entre vida y muerte descansará en la ritualidad ejercida por el *runa*; por el contrario, un desbalance entre estas oposiciones complementarias traería como consecuencia la preeminencia de lo mortuorio. Estermann (2009) manifiesta que:

La vida es este flujo de energía cósmica en y a través de las ‘oposiciones’ complementarias; cuando este flujo es interrumpido por distintos motivos, pero especialmente por la falta del *runa/jaqi* en ‘establecer’ ética y ceremonialmente estas relaciones, la muerte vence sobre la vida. La mayoría de los rituales andinos tiene que ver, directa o indirectamente, con tales ‘fenómenos de transición’ (p. 184).

En muchos momentos, los personajes de los relatos de Vargas Vicuña parecen encontrarse con un evento aciago debido a pasar por alto los ritos o tradiciones propias de la colectividad. En “Esa vez del huaico”, don Teófilo, al desconocer la advertencia del pueblo sobre el hecho de crear un muro para contener el huaico, propicia la muerte de su mujer. La visión irónica del personaje principal contrastará con la admonición de un pueblo que prevé el desenlace de desgracia:

Todas veces de susto le decían:

— Don Tofe, haga usted construir muro de piedra a su casa no sea que el huaico...

Pero él se reía con suficiencia, y para decir algo por contestar, repetía:

— Que venga el huaico. Que me lleve. De resbaladera acabará la pena.

(Vargas Vicuña, 1986, p. 33).

Igualmente, a pesar de la censura de la esposa embarazada, don Tofe hace caso omiso de conservar el equilibrio entre ambas fuerzas y persiste en una actitud disipada que lo llevará al infortunio. Uno de los pasajes finales del cuento, donde se subraya un remarcado lirismo, revela el advenimiento de la muerte producido por la fuerza natural: “Se sintió la muerte a muerte. Adentro, hasta los tuétanos como angustia; afuera, en los miembros ateridos, como temblor desconocido” (Vargas Vicuña, 1986, p. 38). La repetición de la palabra muerte denota la potencia destructiva del huaico que se ha llevado la casa y la mujer de don Tofe, y solo aparece el hijo recién nacido como lo único salvado de la catástrofe. En ese orden, Seifert (2019) observa que la tragedia es menguada ante la aparición de una nueva vida, condición no devenida en un rotundo pesimismo, mas bien, situada en una perspectiva que reformula la vida. En el mundo andino, el culto a los antepasados y la concepción sagrada de los cuerpos revela cómo la muerte se torna activa en el quehacer de la vida, además de su particular incidencia en el tiempo y el espacio. Por su parte, Gil García (2002) considera que los ritos funerarios revelan la contingencia del presente ordenado en un sentido atemporal desde una dimensión cósmica. En “Velorio”, el primero de los relatos de *Nahuín*, la presencia del difunto irrumpe en el presente a través del símbolo de la mariposa y las historias de su aparición fantasmal narradas por los diversos asistentes: “— Digo lo que vi. Ustedes estaban riendo. Le salió agua por la nariz, por la boca; entreabrió os ojos, los hombros se levantaron. Ahí mismo una mariposa apagó la vela. Casi se quemó” (Vargas Vicuña, 1986, p. 12).

Tal como se puede observar, el tópico de la muerte en la narrativa de Vargas Vicuña involucra una gran densidad de elementos simbólicos en los que confluyen lo andino y lo occidental. Para los fines de nuestro estudio, debemos detenernos específicamente en la noción de la muerte percibida desde la oralidad.

3. ORALIDAD Y MUERTE

Es conocido el profundo vínculo entre la tradición oral y el mundo andino. En el caso de Vargas Vicuña, este hecho no es una excepción. El peculiar estilo del autor de *Taita Cristo* concede una importante carga oral al diálogo de sus personajes; de esta manera, la oralidad consigue dotar de un marcado rasgo de identidad a personajes que por lo demás

aparecen difusos, sin rasgos psicológicos definidos y poco propensos a exhibir su propia intimidad (Seifert, 2019). La exposición de las tradiciones y costumbres a populares que podrían haber sido habituales en la obra de Arguedas —autor influyente en la obra de Vargas Vicuña en cuanto a su lenguaje poético— son escasas en la narrativa del escritor de Acobamba. He allí la importancia y artificio de la oralidad, ya que a pesar de la habitual neblina literaria que rodea la simbólica obra de Vargas Vicuña, aquella se revela en cuanto hilo conductor para la interpretación del pensamiento e idiosincrasia del poblador del Ande en sus cuentos. Tanto el sincretismo como el uso de lenguaje simbólico opera de forma semejante a lo que expresaba Lienhard (1990) sobre la función de la escritura para las culturas americanas:

Las escrituras americanas sirven, ante todo, para almacenar datos, para fijar una visión del mundo ya consagrada, para archivar las prácticas y representaciones de la sociedad. No les incumbe, o solo en una medida reducida, explorar o planificar el porvenir, jugar (filosofar) con las representaciones: estas prácticas se realizan en la esfera oral (p. 48).

De lo expuesto en la cita, cabe aseverar que la oralidad se torna efectiva porque reproduce de manera sugerente aquello que una narración convencional no sería capaz de aprehender. Entonces, los símbolos poéticos expresados mediante la oralidad dotan de un inconfundible sello a los breves relatos del autor peruano.

Al igual que muchas otras obras, en su calidad de literatura transculturada o heterogénea, *Nahuín* y *Taita Cristo* exhiben claramente la asimilación de formas verbales provenientes de tradiciones orales no letradas. En ese sentido, se simula lo oral en la escritura, situación que expresa un ejercicio de oralidad ficticia que es ejecutado por Vargas Vicuña con una maestría pocas veces vista en la literatura peruana. Según la clasificación de Lienhard (1994) sobre los tipos de oralidades, la obra de nuestro autor forma parte de las llamadas escrituras oralizantes, pues está situada en el ámbito de reelaboración de diversos elementos temáticos propios del discurso oral de las poblaciones marginadas.

Nuestro peculiar interés se sitúa en percibir, por medio de su concordancia con la oralidad, la presencia de la muerte en el discurso de los personajes. Así, en el relato “El traslado”, al finalizar el último entierro de sus seres queridos, luego de ser exhumados de su original sepulcro, se insinúa una presencia fantasmagórica en el testimonio de uno de los personajes: “Cuando me fui detrás del nicho, no sé qué pasó. ¡Sentí un frío! Después, que me jalaban del traje. Asustada, bajé corriendo, pero ya no tuve pena. Todo se había

clareado” (Vargas Vicuña, 1986, p. 21). En este pasaje, al igual que en todo el cuento, la existencia de seres espectrales no es manifestada expresamente por el narrador, ya que solo mediante la oralidad y el testimonio de los personajes presentes en el entierro puede inferirse la existencia de estas entidades. De este modo, la profundidad, el dolor o el misterio que evoca la temática de la muerte consigue expresarse de forma efectiva a través de la oralidad articulada en los cuentos de *Taita Cristo*.

4. ORALIDAD Y PRESENCIA DE LA MUERTE EN “EL TUCO Y LA PALOMA”

Uno de los cuentos en los que más puede contemplarse la función la oralidad para expresar la idea de la muerte es “El tucu y la paloma”. En este breve relato poético, tal vez uno de los de mayor carga lírica en la obra completa del autor, se observa un poderoso simbolismo concebido en la figura de estas dos aves. En el introito, una suerte de narrador omnisciente se encargará de introducirnos al texto con pasajes que evocan supersticiones populares con respecto al tucu o búho: “Cuando el tucu canta tres veces muere un vecino. Así la niña entró en la sombra. (Es sombra nomás la muerte)” (Vargas Vicuña, 1986, p. 93).

Dentro de las creencias de muchos pueblos del Ande y la Amazonía, la presencia del *tuku* cerca de una casa es señal de un próxima muerte o desgracia para la familia. Su canto “tukuy, tukuy”, en castellano “termina, muere” posee una carga semántica equivalente a un signo de fatalidad (Gavilán, 2019, p. 75). En el cuento, el tucu, emisario de la muerte, es un *leitmotiv* que articula el texto junto a su contrapuesto, la paloma, quien, por el contrario, remite a la vida o al recuerdo de ella:

Volvió a oír a la paloma, y supo que era hermoso el canto, porque le traía recuerdos de sus padres, de su pueblo, de su perro juguetón; es decir, supo de verdad, que había vivido, y supo que había sido bueno. (Vargas Vicuña, 1986, p. 93).

Posteriormente, nos hallamos ante un narrador personaje que relata sus experiencias familiares de forma tormentosa con una clara fijación por el acaecer de la muerte: “Después, cuando cantaba el búho, pensaba en aparecidos” (p. 94). A su vez, esta situación será reforzada por la muerte del hermano, vaticinado por la abuela al escuchar al ave agorera días atrás:

Una mañana dijo abuela:
— ¡Tres veces ha cantado el búho!

Otra mañana, tempranito, no habló el Toño. Amarillo, con los ojos congelados, miraba.

(Vargas Vicuña, 1986, p. 94)².

Los anteriores recuerdos familiares serán acompañados de remembranzas de tono muy personal por parte del niño narrador —la ocasión en la que sembró un pajarito para cosechar palomas y lo encontró con gusanos— experiencia que suscitó, desde su posición, el rencor hacia la muerte. En ambos casos, la muerte del hermano y la fallida cosecha de aves acentúan una visión del mundo vinculado con la desgracia y la incompreensión de los acontecimientos presagiados por el tuco.

Por otro lado, el duelo de la madre por la pérdida de un hijo es contemplado y sufrido por el narrador en similar medida. En esta ocasión, el pueblo refuerza, a través la oralidad, la amargura por la pérdida de los seres queridos y plantea en el cuento una sugerente herejía:

— Tres hijos que se le van al pueblo —contaban. Por mamá hablaban contra el cielo:

— Dios, ni siente ni padece. Si existirá, No existirá.

(Vargas Vicuña, 1986, p. 95).

Luego de algunas meditaciones de índole existencial sobre la muerte y lo súbito de su acontecer, don Santiago, padre del pueblo, es hallado muerto. El narrador piensa nuevamente en el canto búho que, para entonces, ya ha internalizado como símbolo de la muerte, producto de la tradición popular. El cuento culmina con la contemplación de un cielo despajado y una sensación de recogimiento en la chacra. Allí, el niño protagonista medita sobre la naturaleza y los próximos sujetos del pueblo en morir, mientras un ave que no es ni un tuco ni una paloma, un chihuanco o zorzal, empieza a entonar su canto: “Un Chihuanco empezó a cantar: En un árbol muerto golpeado por el viento cantaba el pájaro muy dueño de sí mismo seguro de su canto” (Vargas Vicuña, 1986, p. 96).

En el pasaje anterior se distingue en la frase “muy dueño de sí mismo” el anhelo del protagonista de alcanzar el estado de armonía natural que le produce la contemplación de aquella ave luego de una seguidilla de fallecimientos que lo han sumido en un estado de melancolía. Además, con el advenimiento de esta nueva ave en reemplazo del tuco puede sugerirse la culminación del dominio de la muerte en el pueblo. De esta forma, el cuento, a pesar de su brevedad, enuncia la facultad de los ritos y las tradiciones andinas

² Hemos respetado las separaciones efectuadas por el autor.

para fijarse en el imaginario del individuo. Los presagios de la muerte, notados en conductas animales como el canto del tuco o el aullido prolongado de los perros, norman las relaciones culturales, sociales y económicas de muchos pueblos del Ande, cuestión que exhibe la profunda relación del *runa* con la naturaleza (Gavilán, 2019).

En esta cuestión particular, el tuco, símbolo mortuorio, llega a formar parte de la visión de un sujeto que, al dar cuenta de esta verdad —expresada en el registro oral del pueblo—, aleja de sí las perturbaciones que lo aquejaban porque comprende en ella su propia reciprocidad con la vida.

5. ORALIDAD Y PRESENCIA DE LA MUERTE EN “EL DESCONOCIDO”

De la misma forma, en el relato “El desconocido”, el narrador parte de un papel ajeno a la tradición popular —aquí de manera mucho más resaltante— para llegar a reconocerse parte de una colectividad por medio de las voces del pueblo y el paisaje circundante. Vich (2005) manifiesta de este cuento una reflexión ensimismada y agónica que refleja el esfuerzo de un sujeto “deshumanizado” por construirse una “historia” (p. 86). En el relato, el sujeto —probablemente un adulto joven— regresa luego de mucho tiempo a su pueblo natal y es confundido constantemente con su fallecido su padre, Policarpo Deza, hombre al que no ha conocido. La figura enigmática de este personaje no deja de intrigar constantemente al protagonista, quien lo recordará debido a algunas descripciones hechas por su madre.

A su vez, la voz del pueblo se encargará de anunciarle, a través del padre, su pertenencia a un espacio que él percibe ajeno a su individualidad. La oralidad, por su parte, funcionará a la manera de disparador de un problema dialéctico con respecto a la identidad del personaje. Al inicio, el personaje principal muestra un comportamiento dominado por una sensación de extrañamiento y profunda incertidumbre existencial:

«Estaré aquí, o a lo mejor ni he nacido todavía», dije, entre la sombra que se afirmaba. Pero luego sentí como un desprendimiento. «Si me voy (como si ya me fuera), no estaré aquí». Y cuando terminó la campana sentí sentir dentro: «Pero antes, antes, ¿dónde estuve?»”. (Vargas Vicuña, 1986, p. 99).

El sentimiento de despersonalización sufrido impide el natural quehacer cotidiano. La idea de una voz o sombra intentando comunicarse con el hijo es recurrente. Uno de los momentos donde la oralidad se torna clave en el desarrollo del texto es cuando entre sus diversas cavilaciones existenciales, el joven protagonista entona una cancioncilla

popular sin motivo alguno; hecho que es atribuido a su contacto con la figura del “desconocido”, que es el padre:

Es el momento en que el desconocido como aquellas veces dice que decía, me repite por boca de la gente:

“Me iré de este pueblo. (De este pueblo.) A donde nadie me encuentre” Y cantaba bajito.

Donde nadie sepa que yo muera,

Donde nadie por mi llorará...

(Vargas Vicuña, 1986, p. 101).

La presencia del padre bajo la forma de espectro o conciencia —el texto no lo aclara expresamente— consigue integrar paulatinamente al personaje con la visión del pueblo. Esta peculiar figura, propia del relato fantástico, aspecto que vincula la obra de Vargas Vicuña con el conocido realismo mágico (Orihuela, 2014), introduce al hijo en las costumbres populares. En el particular relato, la expresión doliente de la canción, que alude a la muerte, es símbolo de la afirmación de las tradiciones del pueblo; y de igual manera, consigue representar la melancolía de un sujeto escindido en el desencuentro de dos mundos.

Asimismo, el desconocido, que en un primer momento es el padre, se manifiesta en algunos recuerdos esporádicos que el joven ha recopilado de las voces de los pobladores. Un pasaje revelador es aquel en el que se expresa concretamente el anhelo paterno: “— El consuelo que tengo es que mi hijo nacerá. El cumplirá con la tierra como yo alguna vez lo hice. Dejo el terreno que no podré llevarme” (Vargas Vicuña, 1986, p. 101). Al advertir este mensaje, el joven comienza a reconocerse tácitamente en el padre, ya que él era también —hasta entonces— una figura desconocida para sí. Los sonidos de las flautas y la visión de un pueblo lejano, mucho más lejano que su propio nacimiento, van acrecentando su pertenencia a un espacio y tiempo que excede su propia temporalidad, situado en un horizonte ancestral: “Empiezo otra vez: Una música que añoro. Un pueblo lejano, detrás de los cerros, pero más lejos. Un pueblo de donde me trajeron a este lugar en que he nacido” (Vargas Vicuña, 1986, p. 102).

Del mismo sentido, el descubrimiento del padre conlleva a una suerte de rastreo espiritual sobre su propia identidad. La importancia del reconocimiento familiar es, igualmente, fundamental desde la perspectiva de reciprocidad en el mundo andino. Estermann (2009) resalta que la relación de reciprocidad entre padres e hijos se establece

en un largo plazo, e inclusive después de la muerte, al ser un deber la ejecución de un ritual en memoria de los padres. Al respecto, los estudios de Thomas (1983) sobre el culto por los antepasados en diversas tradiciones culturales del mundo asevera la sabiduría de estos espíritus en la dirección de la vida de los mortales.

Posterior al reconocimiento, en cierto momento del relato, el enlazamiento con la figura paterna es deseado; sin embargo, no es conseguido a pesar de las comparaciones de la madre:

Miro a mi mamá (recuerdo a la hija de la Manuela, diciéndome que miro como mi papá). Quiero reconocerme en su mirada: “Sus gestos se parecen a los de su padre”, imagino que me piensa. ¿Por qué me mirará las manos?

— Como tu padre —me dice—. No te sirves de lo que preparo.

(Vargas Vicuña, 1986, p. 104).

La revelación total de esta identidad surgirá después de una larga y penosa meditación en la que se ha pensado en la propia muerte. Posteriormente, una extraña voz poética logra apoderarse del personaje narrador al desvelarle un profundo vínculo. Así, en el discurrir del agua de la cequia el hijo de Policarpo Deza por fin se contempla como tal:

Pienso que tal ve empiece a pensar de verdad: Ensayo la revelación: “Oscura y terrosa, dicen que se va, pero está allí”, me explico. Y como si de pronto alguien me lo dijera, escucho su nombre en mi boca: Policarpo Deza y no entiendo. Una voz más fuerte surge en el interior de su nombre: “Papá”, me digo agarrándome los ojos. Hundiéndolos. Me gana un vigor, una fuerza de ternura, que me liberta. (Vargas Vicuña, 1986, p. 105).

Mediante la oralidad, en “El desconocido”, la presencia de la muerte consigue avistar la tragedia del alejamiento del personaje principal de la tradición popular, situación que lo incitará al desasosiego y a plantearse el final de su vida. Esta condición solo será superada al final del relato cuando el protagonista advierta que no podrá desligarse jamás de la figura del padre, pues en este perdurará la ritualidad y la voz que le otorgue sentido a su existencia.

6. CONCLUSIÓN

En suma, ambos relatos de *Taita Cristo* confirman la trascendencia de la temática de la muerte en Vargas Vicuña y la importancia de la oralidad para representar cabalmente su profunda simbología. En “El tuco y la paloma”, la oralidad, expresada en los presagios del pueblo sobre la naturaleza agorera del tuco, anuncia la llegada de la muerte, suceso

que detalla la importancia de la ritualidad en las culturas ancestrales. Por su parte, en “El desconocido”, lo oral facilita tanto la reconstrucción de la imagen del padre como el encuentro de la identidad de un individuo volcado al espíritu colectivo del mundo indígena. En un primer momento, pese a que ambos relatos inciden en una visión traumática sobre la muerte, concretan el reconocimiento de una muerte que se abre paso en la vida a través de una constante dialéctica interna reforzada por las tradiciones orales. Establecida en las voces de sus peculiares personajes, la belleza formal de los cuentos de Vargas Vicuña, dueña de un hondo lirismo y de una profunda carga existencial, insta al lector a indagar sobre el sentido de la muerte, los ritos y el respeto por la naturaleza.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CORNEJO POLAR, A. (1981). Apuntes sobre “Esa vez del huaico” de Vargas Vicuña. *Lexis*, 5(1), 215-220.
<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/view/4868/4867>
- ESCAJADILLO, T. (1994). *La narrativa indigenista peruana*. Amaru Editores.
- ESTERMANN, J. (2009). *Filosofía andina. Sabiduría indígena para un mundo nuevo*. Instituto Superior Ecuménico Andino de Teología.
- FORGUES, R. (1988). *Palabra viva, entrevistas, narradores. Tomo I*. Editorial Studium.
- GAVILÁN, L. (2019). Los mensajeros de la muerte. *Alteritas. Revista de Estudios Socioculturales Amazónicos*, 9, 67-80.
<https://doi.org/10.51440/unsch.revistaalteritas.2019.9.11>
- GIL GARCÍA, F. (2002). Donde los muertos no mueren. Culto a los antepasados y reproducción social en el mundo andino. Una discusión orientada a los manejos del tiempo y el espacio. *Anales del Museo de América*, 10, 59-83.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1433161>
- GUTIÉRREZ, M. (1988). *La generación del 50: un mundo dividido*. Séptimo Ensayo.
- LIENHARD, M. (1990). *La voz y su huella*. Casa de las Américas.
- LIENHARD, M. (1994). Oralidad. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 20(40), 371-374.
- ORIHUELA, C. L. (2014). Eleodoro Vargas Vicuña en el contexto de la conquista de los “realismos imaginarios”. *Yuyaykusun*, 7, 211-219.
<https://revistas.urp.edu.pe/index.php/Yuyaykusun/article/view/213>
- SÁNCHEZ GARRAFA, R. (2015). Después de la muerte en el mundo andino. Una aproximación antropológica. *Revista Cultura & Religión*, 9(1), 64-81.

<https://www.revistaculturayreligion.cl/index.php/revistaculturayreligion/article/view/591>

SEIFERT, R. (2019). *Eleodoro Vargas Vicuña. “El trovador de los Andes”*. Edición del autor.

THOMAS, L. V. (1983). *Antropología de la muerte*. Fondo de Cultura Económica.

URETA, A. (2019). Poemario ganador del concurso de fomento de la cultura “José Santos Chocano” de 1959. En Reinhard Seifert, *Eleodoro Vargas Vicuña. “El trovador de los Andes”* (pp. 145-146). Edición del autor.

VARGAS VICUÑA, E. (1986). *Taita Cristo*. Munilibros.

VICH, C. (2005). Genealogías apócrifas: el indigenismo de Eleodoro Vargas Vicuña. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 31(61), 75-90.

VILCAPUMA VINCES, P. (2007). La travesía de Eleodoro Vargas Vicuña y João Guimarães Rosa. *Studium Veritatis*, 6(10/11), 395-418. <https://doi.org/10.35626/sv.10-11.2007.170>

YAURI MONTERO, M. (1986). Presentación de *Taita Cristo*. En Eleodoro Vargas Vicuña, *Taita Cristo* (pp. 7 -10). Munilibros.

LA REPRESENTACIÓN DE LA BANDERA EN LA NARRATIVA PERUANA: DEL DISCURSO NACIONALISTA AL TESTIMONIO SUBALTERNO

THE REPRESENTATION OF THE FLAG IN THE PERUVIAN NARRATIVE: FROM THE NATIONALIST DISCOURSE TO SUBALTERN'S TESTIMONY

Grober Omar Quichua Ayvar
Pontificia Universidad Católica del Perú
omar.quichua@pucp.pe
<https://orcid.org/0000-0003-1196-9645>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.111>

Fecha de recepción: 30.12.21 | Fecha de aceptación: 30.01.22

RESUMEN

En el presente artículo se analiza la representación del pabellón nacional en dos episodios concretos de la narrativa peruana con el fin de exponer cómo puede ser empleada como medio que, por un lado, enerve el sentimiento patrio y, por otro, denuncie las injusticias contra las comunidades del Ande. En primer lugar, en el cuento “El hombre de la bandera”, del escritor Enrique López Albújar, la bandera se manifiesta como el símbolo que gesta un discurso nacionalista fundacional. Inspira en los pobladores de los Andes una íntima identificación con el Perú y la defensa del territorio con la propia vida, a pesar de las incuestionables injusticias que han padecido históricamente. En segundo lugar, en la novela *Redoble por Rancas*, de Manuel Scorza, la bandera resalta las contradicciones y fisuras de la base ideológica que sostiene el proyecto de nación. El estandarte patrio fomenta la solidaridad entre los habitantes de Rancas y el ejército, por el contrario, acentúa las fragmentaciones socioculturales del país y ofrece un discurso de las minorías. Para ello, se emplearán el concepto «comunidad imaginada» acuñado por Benedict Anderson y los aportes teóricos de la crítica decolonial, de Aníbal Quijano, y poscolonial, de Homi Bhabha y Partha Chatterjee.

PALABRAS CLAVE: pabellón nacional, símbolo patrio, nacionalismo, colonialismo, narrativa subalterna.

ABSTRACT

This article analyzes the representation of the national flag in two specific episodes of the Peruvian narrative in order to expose how it can be used as a means that, on the one hand, enervates national sentiment and, on the other, denounces the injustices against the Ande communities. In the first place, in the story “El hombre de la bandera”, by the writer Enrique López Albújar, the flag is manifested as the symbol that breeds a foundational nationalist discourse. It inspires in the inhabitants of the Andes an intimate identification with Peru and defense of the territory with their own lives, despite the unquestionable injustices they have suffered historically. Second, in the novel *Redoble por Rancas*, by Manuel Scorza, the flag highlights the contradictions and fissures in the ideological base that sustains the nation project. The national banner fosters solidarity between the inhabitants of Rancas and the army, on the contrary, it accentuates the socio-cultural fragmentation of the country and offers a discourse of minorities. To do this, the concept of «imagined community» coined by Benedict Anderson and the theoretical contributions

of decolonial criticism, by Aníbal Quijano, and postcolonial criticism, by Homi Bhabha and Partha Chatterjee, will be used.

KEYWORDS: flag, national symbol, nationalism, colonialism, subaltern narrative.

1. PENSAR EL PERÚ DESDE LA LITERATURA

En el Perú, en el periodo republicano y a lo largo del siglo XX, la literatura asumió un rol eminentemente político. Las obras literarias fueron medios eficientes en la formación de *imaginarios* —y saberes— apremiantes para la consolidación de la nación recientemente fundada. De esta manera, las representaciones propuestas en los relatos trazaron un ideario social-político que permitieron cimentar qué es el Perú y, asimismo, qué es ser peruano. No obstante, es importante reconocer dentro de la tradición literaria peruana obras que, al elogiar y celebrar las bondades del Perú, plantearon un cuestionable tiempo armónico y unívoco. Es decir, la pluralidad cultural del territorio era negada en virtud de una *identidad* monolítica: el sujeto criollo.

Se advierte, entonces, que el rol político de la literatura descansa en un suelo ideológico, por un lado, de herencia colonial, y, por otro lado, deudor del discurso teleológico del progreso de la modernidad. En este sentido, la respuesta a la dramática pregunta ¿qué es el Perú? se institucionaliza y, con ello, también las interpretaciones de sus costumbres, hechos históricos y símbolos patrios. Frente a esta corriente, irrumpen en el escenario público, o desde la clandestinidad, voces críticas contra el afán monopolizador del poder y reivindicativas de la diversidad cultural de la nación. Autores interpelados por la condición de sus conciudadanos de la sierra, emparentados con sus luchas y reclamos, ofrecen una producción literaria abocada a representar los profundos problemas que impiden al Perú constituirse como una nación democrática. Así, se manifiesta una característica central de la literatura peruana, ya que:

En algunos casos la representación del espacio social es motivo de celebración, pero acaso con más frecuencia lo que registran los escritores en sus textos son las inseguridades, las desigualdades, las iniquidades y las violencias que se generan en su seno (Galdo, 2008, p. 13).

En el ejercicio de pensar el Perú, en el terreno de la literatura, se observa una tensión irremediable entre la narrativa oficial criolla y el testimonio de las concretas injusticias cometidas contra las comunidades andinas y de la Amazonía. En esta tensión, acontece una escisión clave para exponer las ambivalencias del concepto de nación y un terreno

fértil para su reescritura y resignificación (Bhabha, 2002). Las interpretaciones válidas sobre el Perú, según el *poder*, se fundamentan en la apropiación de su historia y manifestaciones culturales. En estos campos, precisamente, se entablan batallas simbólicas en búsqueda de la reinterpretación del discurso oficial y el reconocimiento de la *verdad* de las minorías. El objetivo en este trabajo es analizar dos obras de la narrativa peruana que demuestran la pugna entre el discurso oficial y el discurso de los vencidos por la fundación de la nación mediante la apropiación del mayor símbolo patrio: la bandera. De una parte, en el cuento “El hombre de la bandera”, escrito por Enrique López Albújar, la bandera se manifiesta como el símbolo del discurso nacionalista, de raigambre criollo. De otra parte, en *Redoble por Rancas*, novela de Manuel Scorza, la bandera ofrece a las comunidades andinas un lugar de enunciación crítico contra el proyecto de nación del Estado peruano.

2. LA BANDERA, SÍMBOLO DEL DISCURSO NACIONALISTA

En la primera estrofa de la «Marcha de banderas», pieza musical del ejército peruano compuesta por José Libornio, se entona lo siguiente: “Arriba, arriba el Perú / y su enseña gloriosa inmortal, / llevad en alto siempre / la bandera nacional” (MVCS, s.f., s/p). En la letra se sostiene una íntima correlación entre la gloria del país y la figura del estandarte. La bandera izada en lo más alto del asta proyecta un horizonte esperanzador y la promesa de una honesta camaradería entre los peruanos. Esta lectura, sin embargo, es consecuencia de una mediación ideológica que —como postula Kertzer (1988)— ofrece una versión convincente y confiable de la realidad. La bandera es un símbolo a disposición del *poder* para proponer una narrativa nacionalista con la capacidad de ingresar en el imaginario colectivo e instaurar una ficción de unidad entre sus integrantes (Churampi, 2003).

“El hombre de la bandera”, texto que pertenece al libro *Cuentos andinos* (1920) de Enrique López Albújar, ilustra cómo la bandera desempeña un papel decisivo en la formación de la identidad nacional y, en consecuencia, del orgullo de sentirse peruano. El relato toma lugar en el departamento de Huánuco durante la invasión del ejército chileno en la Guerra del Pacífico. La presencia militar del país vecino ha mermado el carácter de los pobladores: “un viento de humillación” (p. 57) imposibilita la protesta. La presentación de Aparicio Pomares, el protagonista del relato, no obstante, augura tímidamente en un principio la promesa de la revuelta para finalmente ejecutarla mediante la estimulación del sentimiento patrio representado en la bandera. Un esfuerzo que resulta

impedido, por un lado, por el derrotado ánimo generalizado en la región, y, por otro lado, por el reconocimiento de las diferencias y jerarquías socioculturales de la nación peruana.

Es notable, en este sentido, la forma en cómo interviene Pomares en el relato: “Soy Aparicio Pomares, de Chupán, *indio como ustedes, pero con el corazón muy peruano*” (pp. 58-59; las cursivas son nuestras). La identidad indígena del protagonista se subordina a otra de mayor rango y autoridad, lo cual será una estrategia fundamental en la pretensión de congregar a sus oyentes, pobladores del Ande, bajo un ideal, “hasta entonces desconocido” (p. 62), nacionalista. La *comunidad*, continúa Pomares, no se reduce a sus poblados; por el contrario, comprende toda la extensión territorial del Perú, y, por tanto, los habitantes de la franja costera son “hermanos del otro lado” (p. 60). Además de la filiación con la patria y sus valores, el nacionalismo fomenta, en el imaginario colectivo, la fraternidad entre sus miembros: la nación se erige a partir de una *ilusión* de pertenencia y reconocimiento. Esta premisa facilita su soberanía, puesto que —como sostiene Anderson (1993) en su célebre libro *Comunidades imaginadas*— a pesar de que “no conocerán a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, [...] en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión” (p. 23).

No es fortuito, entonces, la pregunta retórica con que Pomares interpela a su público para movilizarlos a la batalla: “¿Y el Perú no es una comunidad? [...] ¿Qué cosa creen ustedes que es Perú? Perú es muy grande. Las tierras que están al otro lado de la cordillera son Perú; las que caen a este lado, también Perú” (p. 61). Sin embargo, el ideal nacionalista que Pomares busca infundir en la comunidad resulta cuestionado ante la afirmación de una incómoda e incontestable verdad: “¿por qué has dicho Pomares, *nuestras riquezas*? ¿Nuestras riquezas son, acaso, las de los mistis? ¿Y qué riquezas tenemos nosotros?” (p. 60; las cursivas son nuestras). En efecto, la condición social de los indígenas desvirtualiza la propuesta de hermandad al revelar las contradicciones que sustentan la *comunidad imaginada*:

[...] ¿por qué vamos a hacer causa común con *mistis piruanos*? *Mistis piruanos* nos han tratado siempre mal. No hay año en que esos hombres no vengán acá y nos saquen contribuciones y nos roben nuestros animales y también nuestros hijos (p. 62).

Los habitantes de la sierra han sido víctimas de la violencia e indiferencia del Estado y del continuo despojo de sus tierras: no son considerados ciudadanos del Perú. Por tanto, el éxito de la *comunidad imaginada* reside en la suspensión de las diferencias e injusticias

sociales y, asimismo, en la subalternización de la identidad andina. Es decir, ya no se es huanuqueño, sino *peruano* de Huánuco: “Y Perú también es Pachas, Obas, Chupán, Chavinillo, Margos, Chaulán... y Panao, y Llata, y Ambo, y Huánuco” (p. 61). La adición de la categoría «Perú» autoriza el reconocimiento e incorporación del gran contingente de pobladores del Ande largamente ignorado, aunque en términos ajenos a su cosmovisión. Los interlocutores de Pomares, ahora peruanos, “sugestionados por el fervor patriótico” (p. 64), reconsideran sus reservas de solidarizarse con la causa de los *mistis*: “El que daña a uno de nuestra comunidad daña a todos” (p. 61). Cuando finalmente el discurso nacionalista ha calado en la mentalidad de los huanuqueños, la bandera se presenta en el relato como el símbolo que anuda sus identidades en función de la defensa y reconocimiento de un ideal más grande que sus particularidades culturales:

esta bandera es Perú [...] Es blanca y roja, y en donde ustedes vean una bandera igual allí estará el Perú. Es la bandera de los mistis que viven allá en las ciudades y también de los que vivimos en estas tierras. No importa que allá los hombres sean mistis y acá sean indios; que ellos a veces sean pumas y nosotros ovejas. Ya llegará el día en que seamos iguales. No hay que mirar esta bandera con odio sino con amor y respeto (p. 64; la cursiva es nuestra).

La bandera socializa a los individuos en el desarrollo de una íntima identificación con el Perú y su defensa a costa de la propia vida. La última estrofa de la «Marcha de banderas», referida inicialmente, recita lo siguiente: “Todo peruano ha de sentir / vibrar en su corazón / amor al patrio pendón, / y bajo sus pliegues luchar, / si fuera menester / por sus lauros y honor morir”. Guiados por Pomares y la bandera, los residentes de distintos pueblos del departamento de Huánuco desestiman la superioridad del arsenal del ejército invasor, y provistos de armas menos ventajosas, aunque estimulados por un admirable sentimiento patrio materializado en el estandarte, emprenden la batalla por el Perú. El pabellón nacional revitaliza el ánimo de aquellos anteriormente adolecidos por la humillación de convivir con el enemigo; comprenden que se libra un combate decisivo en donde todos, independientemente de la raza o la clase, forman parte de un mismo frente: “Los peruanos son, al fin, hermanos nuestros” (p. 63). La nación, reitera Anderson (1993), “se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal [...] es esta fraternidad la que ha permitido [...] que tantos millones de personas maten y, sobre todo, estén dispuestas a morir” (p. 25).

“El hombre de la bandera” ocupa un lugar destacado, como narrativa fundacional, en la literatura peruana: postula la formación de una identidad nacional inédita, en su

momento, desde la «agencia» de las comunidades andinas. No obstante, es menester reparar en su funcionalidad para los intereses de la oligarquía en tanto que celebra la nación y la identidad peruana a costa de la invisibilización de abusos e injusticias y la subalternización de las poblaciones andinas. Ciertamente, como sostiene Rénique (2016), “Pomares es descrito sobreponiéndose a su propia indianidad. Puede mirar al país por sobre la muralla andina, hasta llegar a advertir los círculos concéntricos en que transcurre su modesta existencia rural” (p. 125). Por tanto, la representación de la bandera, propuesta en el cuento, ingresa en el catálogo de significantes institucionalizados por el poder. Según el Decreto Ley N° 11323, publicado en el año 1950, los símbolos patrios no deben “ser usados para propósitos desviados, ni actos reñidos con la noble finalidad para la que fueron creados” (p. 2).

El empleo de la bandera en el cuento escrito por López Albújar, entonces, está sujeto a lo expuesto en el Decreto, pues se alinea a los propósitos que defiende el Estado peruano: orgullo, identificación y defensa de la nación. Sin embargo, el relato propone una identidad nacional criolla fundamentada en un proceso civilizatorio que cosifica el mundo andino en un tiempo arcaico y, en consecuencia, mitiga el potencial político de sus manifestaciones culturales. Dicho de otro modo, la condición de peruano es adquirida únicamente cuando «supera» su barbarie. En el relato “la penetración psicológica es limitada y la esencia última del alma indígena [...] resulta huidiza” (Escajadillo, 1972, p. 72). Así, La bandera exhibida por Pomares *integra* al indio a la nación y gesta un acontecimiento admirable en el conflicto con el país vecino; no obstante, el discurso nacionalista demanda como requisito el abandono de lo andino.

Chatterjee (1993), en *The nation and its fragments*, postula que los nacionalismos en los países coloniales están compuestos por dos dominios: el material y el espiritual. El primero corresponde a las disciplinas modernas —política, ciencia, economía— heredadas por Occidente. El segundo, por su parte, es el campo del *saber* nativo, relegado en la formación de un proyecto de nación. El autor señala que la preeminencia del dominio material por sobre el espiritual es un síntoma de la continuidad de una estructura colonial que rige aún la organización de las relaciones sociales en términos de raza y clase. La premisa de Chatterjee aplica al caso peruano, escindido igualmente en dos discursos en continuo conflicto: el discurso nacionalista (material) y el discurso de las minorías (espiritual), donde el primero subordina al segundo. Al analizar “El hombre de

la bandera”, se expuso cómo mediante la figura de la bandera tal subordinación es efectuada. En los siguientes párrafos, se analizará la resistencia contrahegemónica del subalterno, del dominio espiritual, al reapropiarse del símbolo patrio y revelar las inconsistencias que cimentan la nación criolla.

3. LA BANDERA, LUGAR DE ENUNCIACIÓN DEL SUBALTERNO

En los episodios finales de *Redoble por Rancas* (1970), novela que inicia la pentalogía *La guerra silenciosa*, del escritor Manuel Scorza, acontece un enfrentamiento entre las fuerzas armadas y los habitantes de Rancas. El motivo que reúne a ambos bandos es una orden de desalojo. Los ranqueños, sumidos en la incertidumbre, denuncian ante el ejército la injusticia que se está cometiendo; en búsqueda de reconocimiento, apelan a los valores cívicos de la milicia para reanimar su vocación de protección a la ciudadanía y, asimismo, a la solidaridad que hermana a los peruanos. Sin embargo, el ejército procede en función a las disposiciones del *poder*. Resulta ilustrativo, por tanto, la ironía empleada por el narrador al referirse a las honorables gestas de la institución: “Ocho guerras perdidas con el extranjero; pero, en cambio, cuántas guerras ganadas contra los propios peruanos” (p. 236). *Redoble por Rancas*, como novela histórica, “cuestiona la verdad, los héroes y valores abanderados por la historia oficial; al mismo tiempo que representa una visión degradada e irreverente de la historia” (Kapsoli, 2017, p. 27). Los capítulos 32 y 34, en efecto, representan a los militares como seres indolentes y, además, rivales de la causa de los comuneros de Rancas: “Hay una orden de desalojo. Ustedes han *invadido* propiedad ajena. Tenemos orden desalojarlos. ¡Se va! ¡Ahora mismo se van!” (p. 249; la cursiva es nuestra).

Las tierras de Rancas han sido expropiadas para su explotación minera; se observa, de esta forma, la entrega de la nación criolla al ideal de progreso moderno-capitalista en detrimento del bienestar de las comunidades locales. En el capítulo 16, titulado “De los diversos colores de las caras y cuerpos de los cerreños”, se detallan los terribles daños ocasionados al ecosistema y los pobladores: “el humo de la fundición asesinaba pájaros. Un día se comprobó que también trocaba el color de los humanos; los mineros comenzaron a cambiar de color” (p. 109). La injusticia moviliza políticamente al indio a enfrentar al Estado, que sustituyó las consignas “Libertad, Igualdad, Fraternidad” de Bolívar, en sus gestas independentistas, por “Infantería, Caballería, Artillería”.

Quijano (2019), por su parte, sostiene que la autoridad política de un orden social no conquista a plenitud el imaginario colectivo de sus miembros; por el contrario, existen patrones culturales o modos de convivencia alternos que se resisten a ser simbolizados dentro de los marcos del *poder*, lo que supone una amenaza toda vez que cuestionan la ruta del proyecto criollo de nación. Es así que resulta inviable todo intento de diálogo entre los comuneros y el ejército (el Estado), puesto que los primeros, por su cosmovisión andina, representan un obstáculo para el *desarrollo* del país. La enunciación del reclamo y la abierta resolución de enfrentar a las fuerzas armadas revelan la angustia de ciudadanos peruanos de no ser escuchados o reconocidos como tales: “Nos consideran bestias. Ni nos hablan. Si nos quejamos no nos ven” (p. 250). Al respecto, Bhabha (2002) afirma que la emergencia de estas voces subalternas desempeña un rol notable en la crítica de la narrativa oficial al revelar que el concepto nación, de un lado, descansa en un significante vacío (fraternidad, hermandad, etc.) y, de otro lado, es el resultado de un proceso performativo de las demandas sociales. Por ello, la resistencia del pueblo ranqueño es un ejemplo notable del potencial político del subalterno: desmiente los presupuestos del discurso nacionalista y revela el armazón ideológico del proyecto criollo.

Asimismo, la resistencia de los comuneros de Rancas señala el esfuerzo por superar la condición de subalterno en virtud del reconocimiento de su *peruanidad*. Por lo tanto, recurren a la figura de la bandera con la intención de reanimar la camaradería entre todos los presentes y evitar una eminente masacre entre hermanos: “Se me ocurrió traer la bandera. Al Pabellón Nacional lo respetan todos” (p. 251); ciertamente, “los campesinos se sienten perfectamente peruanos y respetan los símbolos nacionales como la bandera [...] con cierto ingenuo sentido mágico-religioso, pues creen que estos símbolos e íconos patrios son capaces de frenar la *violencia familiar*” (Kapsoli, 2017, p. 35; las cursivas son nuestras). No obstante, el empleo de la bandera en manos del indio no despierta el mismo sentimiento patrio expuesto en “El hombre de la bandera”, sino la furia de los altos mandos militares: “El reglamento es categórico: el pendón nacional se reserva a instituciones y autoridades” (p. 231).

La institucionalización de la interpretación del pabellón delimita quiénes y en qué contexto puede manifestarse. En este sentido, se advierte, en relación con el Decreto anteriormente señalado, que un uso del pabellón orientado a una finalidad «desviada» o

su representación en discusión «con la noble finalidad» para la que fue creada es cuando el reconocimiento de la identidad andina sucede en sentido inverso a lo respaldado por el saber hegemónico; es decir, cuando el indio ingresa a la nación es reconocido como peruano sin renunciar a sus saberes y manifestaciones culturales. El patriotismo de los ranqueños no es funcional a los propósitos políticos del discurso nacionalista, pues se concibe como una amenaza a sus bases.

La presencia de la bandera no subordina la cosmovisión andina en virtud de la celebración de una identidad homogénea-criolla, como en el cuento de López Albújar, sino que su uso reivindica *una* forma de ser peruano, esto es, sostiene la posibilidad de cimentar la identidad nacional en un terreno multiétnico. La estrategia de los comuneros de Rancas expone los límites del concepto hegemónico de nación y del mito del progreso de la modernidad al resaltar que en un periodo coexisten dos tiempos en pugna: el tiempo pedagógico y el tiempo performativo (Bhabha, 2002). El primero refiere a una narrativa teleológica, de un historicismo plano y continuo; el segundo, en cambio, a la resignificación de la nación y sus elementos. El proyecto de nación centralista busca la invisibilización del segundo tiempo y la preeminencia del primero, que asegura la prolongación de su poder. No obstante, quienes habitan en el *performativo* no renuncian a su búsqueda de reconocimiento ni a su voz a pesar de la muerte:

Semanas después, en sus tumbas, sosegados los sollozos, acostumbrados a la húmeda oscuridad, don Alfonso Rivera *le contó el resto*. Porque los enterraron tan cerca que Fortunato escuchó los suspiros de don Alfonso y *consiguió abrir un agujero* en el barro con una ramita. ¡Don Alfonso, don Alfonso!, llamó. El Personero, que se creía condenado para siempre a la oscuridad, sollozó (p. 250; las cursivas son nuestras).

Voces, emparentadas por su condición, que forman comunidad y una versión de los eventos contraria a la historia oficializada por el Estado. Los comuneros demandan una reforma radical de la estructura de poder que sostiene su subalternización e intervienen activamente en la reescritura de la historiografía de la nación en virtud de un triunfo que reconozca sus derechos como ciudadanos. Luego de la frustrada búsqueda de camaradería entre peruanos mediante el amparo en la bandera, los ranqueños no dudan en denunciar las falacias que sostienen la institucionalidad del ejército y erigirse como los verdaderos representantes de la *peruanidad*:

Para protegernos el Gobierno les paga, señores. Nosotros no faltamos a nadie. Ni siquiera faltamos al uniforme. —Señaló el color caqui: «Ese no es el uniforme de la

patria.» Se agarró la chaqueta: «¡Estas hilachas son el verdadero uniforme, estos trapos...!» (p. 250).

La fuerza política de los ranqueños es mínima en comparación con el armamento bélico y el poder simbólico del discurso nacionalista criollo; y los comuneros finalmente son masacrados. En el transcurso de la contienda, un evento resalta al final de la novela por su crudeza y simbolismo:

[...] no solté la bandera. La bandera no se suelta [...] «Suéltala.» «No la suelto.» «Suéltala, la concha de tu madre.» «No la suelto.» Me zamparon un bayonetazo y me cortaron la mano. «Suéltala.» Otro sablazo me descolgó la muñeca (p. 251).

Indio y criollo disputan la posesión de la bandera del Perú. El indio reclama reconocimiento, defensa, ciudadanía. Recibe represión, despojo y humillación: “«¡Bandera es mentira, himno es mentira!»” (p. 252).

4. CONCLUSIÓN

Las obras analizadas ilustran el empleo de la bandera como eje central del proyecto de nación peruano. En “El hombre de la bandera”, por un lado, el pabellón concretiza la formación de una comunión fraterna, fundada en el sentimiento patrio, que supera las diferencias e injusticias cometidas dentro del territorio. Se traza en el horizonte la promesa de la hermandad y la igualdad de condiciones entre todos los peruanos. La condición, sin embargo, es interiorizar el proyecto criollo en detrimento del saber local, de la particularidad cultural del Ande. El discurso nacionalista propuesto en “El hombre de la bandera” apela a una comunión que homogeniza a sus integrantes. En *Redoble por Rancas*, por otro lado, la bandera es portada por comuneros que demandan reconocimiento e ingreso al imaginario nacional en sus términos. Reivindican y defienden su idiosincrasia andina como una forma de ser peruano. La identidad nacional, según la propuesta de *Redoble por Rancas*, comprende la heterogeneidad cultural del Perú y la bandera es el medio de denuncia de los ciudadanos reprimidos e invisibilizados. Por tal motivo, cuando conducen el estandarte, el *poder* lo asume como una afrenta y un desafío que debe ser respondido con violencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica.

- BHABHA, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Manantial.
- CHATTERJEE, P. (1993). *The nation and its fragments. Colonial and postcolonial histories*. Princeton University Press.
- CHURAMPI RAMÍREZ, A. (2003). ¿Es la bandera del Perú? El enfrentamiento de los símbolos de la patria en la pentalogía de Manuel Scorza. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 24. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/bperu.html>
- DECRETO LEY N° 11323 (31 de marzo de 1950). *Disposiciones que deberán observarse respecto a los símbolos de la Nación: Escudo Nacional, Gran Sello del Estado, Bandera Nacional, Pabellón nacional, Estandarte y Escarapela Nacional*. <https://docs.peru.justia.com/federales/decretos-leyes/11323-mar-31-1950.pdf>
- ESCAJADILLO, T. (1972). *La narrativa de López Albújar*. CONUP.
- GALDO, J. C. (2008). *Alegoría y nación en la novela peruana del siglo XX. Vallejo, Alegría, Arguedas, Scorza, Gutiérrez*. Instituto de Estudios Peruanos.
- KAPSOLI, W. (2017). *Redoble por Rancas* (Representaciones simbólicas). *Tradición, segunda época*, 17, 25-35.
- KERTZER, D. (1988). *Rituals, Politics and Power*. Yale University Press.
- LÓPEZ ALBÚJAR, E. (1981). El hombre de la bandera. En *Cuentos andinos* (pp. 57-68). Juan Mejía Baca.
- MINISTERIO DE VIVIENDA, CONSTRUCCIÓN Y SANEAMIENTO (MVCS) (s.f.). *Símbolos patrios*. http://www3.vivienda.gob.pe/grd/documentos/Triptico_simbolo_patrios.pdf
- QUIJANO, A. (2019). *Ensayos en torno a la colonialidad del poder*. Del Signo.
- RÉNIQUE, J. L. (2016). *Imaginar la nación. Viajes en busca del «verdadero Perú» (1881-1932)*. Instituto de Estudios Peruanos.
- SCORZA, M. (1983). *Redoble por Rancas*. Plaza & Janes.

UNA MUJER ATÍPICA: LAS PASIONES DE JOSEFA SAUCEDO
AN ATYPICAL WOMAN: THE PASSIONS OF JOSEFA SAUCEDO

José Alberto Villalba Shupingahua
Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa
josalberto.88@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-8888-4044>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.112>

Fecha de recepción: 04.01.22 | Fecha de aceptación: 27.01.22

RESUMEN

El presente artículo es un análisis semiótico del personaje de Josefa Saucedo, protagonista de la novela *Las Saucedo* (2015) de la escritora arequipeña Zoila Vega Salvatierra. La metodología utilizada es la semiótica de las pasiones desde la perspectiva de la lógica modal de Fontanille, la misma que permite detectar los «efectos afectivos» resultantes de la oposición entre la modalización social y la modalización individual, representada la primera en las convenciones propias de la sociedad conservadora y tradicionalista arequipeña del siglo XVIII y, la segunda, en los principios de la Ilustración que resaltan el valor del individuo, introducidos en el relato por el personaje de Enrique Ibáñez.

PALABRAS CLAVE: Semiótica, emociones, modalidad, modalización, discurso.

ABSTRACT

This article is a semiotic analysis of Josefa Saucedo character, she is a protagonist of the novel *Las Saucedo* (2015) by Zoila Vega Salvatierra, writer from Arequipa. The methodology used is the semiotics of passions from the perspective of the modal logic of Fontanille, the same that allows detecting the «affective effects» resulting from the opposition between social modalization and individual modalization, the first represented in the conventions of the conservative and traditionalist Arequipa society of the 18th century and, the second, in the principles of the Enlightenment that highlight the value of the individual, introduced in the story by Enrique Ibáñez character.

KEYWORDS: Semiotics, emotions, modality, modalization, discourse.

1. INTRODUCCIÓN

Cualquier tipo de «análisis pasional» en el marco de los estudios psicológicos resulta muy distinto a lo que la semiótica ha configurado a partir de la aplicación de la lógica modal y de las estructuras tensivas en el texto literario (Fontanille & Zilberberg 2004; Zilberberg, 2012), debido a que estas últimas hacen posible detectar ciertos aspectos del lenguaje que pueden comprenderse como un síntoma afectivo. Recurrimos al término «detectar» porque la denominada *semiótica de las pasiones* no es una herramienta interpretativa, sino más bien una suerte de sensor discursivo.

Entre tanto, vemos que la función interpretativa relacionada con *las pasiones* le corresponde con mayor derecho a las teorías psicoanalíticas (Huamán V., Mondoñedo & Huamán A. 2003); aunque en el caso particular de la presente investigación, dicho rol hermenéutico lo ejercerá la filosofía de la historia, que nos permite conglomerar algunos conceptos y valores propios del periodo de la Ilustración para analizar a la luz de estos el fenómeno literario.

Si bien una reflexión sobre los estados de ánimo puede reducirse a esquemas netamente subjetivos, lo que Fontanille (2012) ha construido es, en todo sentido, una alternativa que trasciende los azares de la consciencia y que, a partir del método semiótico, ha constituido una “dimensión afectiva” (p. 85). Esta dimensión afectiva incorpora unidades de análisis denominadas *efectos afectivos*, los cuales pueden distribuirse en cinco categorías: 1) dispositivos modales, 2) esquemas aspectuales y rítmicos, 3) puestas en perspectiva, 4) expresiones somáticas y gestuales y 5) impresiones y escenas figurativas típicas. En concordancia con nuestros propósitos brindaremos especial importancia al primer tipo.

Una aproximación tradicional al análisis de las acciones del relato posibilita comprender cómo un sujeto establece una relación de *junción* o *disjunción* con un objeto deseado. Situación distinta puede apreciarse en el análisis de las pasiones, en el cual los valores a identificarse vienen a ser la *presencia* y la *ausencia* (Fontanille, 2012). Esta observación preliminar, además, nos permite asumir lo más característico de los estados de ánimo, aparecer y desaparecer, presentarse y ausentarse.

Se ha precisado que, en el contexto de la dimensión afectiva, el efecto afectivo más apropiado para nuestros fines son *los dispositivos modales* por la simple razón de que

estos logran perfilar una «presencia pasional» a partir de la oposición de modalidades. Una sola modalidad no puede producir un efecto afectivo, pues siempre será necesaria la oposición. En este punto, probablemente, resulte necesaria una breve digresión para especificar el uso de los términos enunciado, enunciación, modalidad y modalización.

2. ENUNCIACIÓN Y MODALIZACIÓN EN EL ANÁLISIS NARRATIVO

Es conveniente señalar que el presente artículo se circunscribe a las fronteras de la teoría semiótica, ya que reflexionar exhaustivamente sobre los mencionados términos significaría una empresa excesiva; por ello, solo aclararemos categorías operativas. En tal sentido, iniciaremos señalando que *enunciación* es “una instancia lingüística, lógicamente presupuesta por la existencia misma del enunciado” (Greimás & Courtés, 1990, p. 144); en otras palabras, el enunciado es una consecuencia de la enunciación, habiendo esta última dejado como huella ciertas marcas o rasgos enunciativos como los deícticos, los subjetivemas y, principalmente, las modalidades. Para complementar la idea, señalamos, partiendo de los autores citados, que la enunciación es “una instancia que prepara el paso de la competencia a la performance (lingüísticas), de las estructuras semióticas virtuales que deberá actualizar a las estructuras realizadas bajo la forma de discurso” (p. 144).

El enunciado, por su parte, es “toda magnitud provista de sentido, dependiente de la cadena hablada o del texto escrito”, que “por oposición a enunciación entendida como acto de lenguaje, [...] es el estado resultante, independientemente de sus condiciones sintagmáticas (frase o discurso)” (p. 146). Además, ya desde la perspectiva narrativa, el enunciado puede definirse como “la relación-función constitutiva de los términos actantes” (p. 147), y puede formularse como:

$$F(A_1, A_2, \dots)$$

Siguiendo este razonamiento, es posible identificar dos enunciados elementales: el *enunciado de estado* y el *enunciado de hacer*. En el primero es posible apreciar la *junción*, según la cual un sujeto puede establecer una relación de conjunción o disjunción con un objeto. Se establece de la siguiente manera:

$$F \text{ unión } (S; O)$$

Mientras que en el enunciado de hacer, en cambio, se aprecia la *transformación* con la aparición de un tercer actante denominado sujeto de hacer o sujeto de la transformación. El esquema que sintetiza lo anterior se estructura así:

$$F[S1 \rightarrow (S2 \cap O)]$$

Por tanto, podemos deducir en este punto que la modalización, a nivel narrativo, se produce cuando un enunciado de hacer rige a otro enunciado de estado, y donde el primero es considerado como el enunciado modal y el segundo como el enunciado descriptivo (Greimás & Courtés, 1990).

Por otro lado, en gramática se llama modalidad “a la expresión de la actitud del hablante (*modus*) en relación con el contenido de los mensajes (*dictum*). Se distinguen habitualmente dos tipos de modalidades: las de la enunciación y las del enunciado” (RAE, 2010, p. 18). En la presente investigación nos centraremos en la modalidad de la enunciación por encontrarse relacionada con los actos de habla y, en particular, con los verbos realizativos (performativos) como, por ejemplo, *prometer*.

Si tomamos como referencia el verbo *insultar*, se comprende que este no realiza ninguna acción y que solo se limita a indicar algo (RAE, 2010), a saber: que un agente ha agraviado verbalmente a otro. Por el contrario, el verbo *prometer* sí realiza algo en su proceso de enunciación (verbigracia, «te prometo que estaré contigo para siempre»); por ello, es parte de los verbos denominados realizativos. En resumen, modalizar es atribuirle a un acto de habla una modalidad específica; y en el caso de la teoría de la enunciación, nos referimos fundamentalmente a cinco tipos de modalidades: aseverativa, imperativa, interrogativa, exclamativa y desiderativa (RAE, 2010). Por ejemplo, en la expresión antes mencionada («te prometo que estaré contigo para siempre») se descubre una modalización aseverativa.

En tal sentido, al tener la semiótica su raíz en la lingüística, comprobamos que las nociones son prácticamente las mismas, motivo por el que los semiólogos franceses afirmaban que la modalidad es aquello que “modifica el predicado de un enunciado” (Greimás & Courtés, 1990, p. 262). De ahí que modalización, como se indicó anteriormente, se entienda como la producción de un enunciado llamado modal que sobredetermina a otro enunciado descriptivo.

3. LOS EFECTOS AFECTIVOS EN JOSEFA SAUCEDO

Todo lo anterior nos permite puntualizar que, mientras el *enunciado* está relacionado con las acciones y, por tanto, con la lógica narrativa que implica una transformación; la enunciación se encuentra vinculada con las pasiones del sujeto, que se manifiestan de modo paralelo a las acciones narrativas. En términos formales, el enunciado está ligado con los actantes y la enunciación a los personajes.

Por lo general, los estados de ánimo de los personajes concuerdan con el éxito o el fracaso de un proceso de transformación narrativa, pero esto no es un dogma, pues en algunas tramas narrativas puede observarse el desarrollo de una lógica pasional autónoma respecto de la que plantea la lógica de los acontecimientos. En efecto, a veces la narración puede significar muy poco a nivel de las acciones, lo cual conlleva a sostener que el eje del relato se encuentra en los personajes.

Aclaradas tales cuestiones conceptuales, iniciamos el análisis bajo la premisa metodológica de identificar los *efectos afectivos* en el capítulo denominado «Paucarpata» de la novela de ficción histórica titulada *Las Saucedo* (2015) de la escritora arequipeña Zoila Vega Salvatierra, ambientada en una Arequipa colonial del siglo XVIII en el contexto de la rebelión de Los Pasquines acontecida en 1780:

El cielo resplandecía de un azul tan intenso que dolían los ojos. Algunas pálidas nubes asomaban por detrás de los volcanes pero no traían lluvia. El calor era sofocante y contribuía a hacer más miserable el viaje para doña Juana. Josefa apenas tenía fuerza para abanicarse de tanto en tanto, pensando, incómoda que tendría que ver a Ibáñez y que tal vez no sería capaz de disimular sus sentimientos. Aún tenía los ojos hinchados por el llanto derramado dos días atrás y que no se había secado ni siquiera cuando él se despidió.

[...]

Llegaron tarde a la misa, recibiendo la mirada enojada de los amigos por la falta. Cuando el sacerdote echaba la bendición final sobre los novios, doña Juana se volvió y dijo con malicia.

— A ti se te verá más bella cuando te llegue el turno.

Josefa tampoco oyó esto. A su alrededor multitud de chismes iban y venían, cuentos sobre la virginidad de la novia o sobre la pureza de sangre del novio; consideraciones acerca de la mezquindad de regalos de los parientes o de la novedad del último pasquín que había amanecido en el cabildo aquella mañana. De vez en cuando algún cínico decía que el aduanero pronto se encontraría con el Creador y que era necesario ir encargando misas por su alma. Todas estas personas no parecían preocupadas por su pasado, ni pecados pendientes o secretos oscuros, ni fiscalizaban la vida de nadie y estaban allí para disfrutar del momento. La frase le golpeó la mente aun contra su voluntad: «*Carpe diem*, Josefa».

Ese fue el momento que eligió Ibáñez para aparecer, mientras se brindaba sin tiento y todos estaban más preocupados en volver a llenar el vaso que en atender al vecino. Ibáñez se acercó silenciosamente y fue saludado con descuido. Josefa fue la única que lo miró atentamente desde el principio y él pareció satisfecho de captar su atención. Parecía que había ido ahí únicamente para hacerse ver por ella.

Lucía casi doméstico. Había prescindido de la peluca y su cabello negro enmarcaba muy bien un rostro menos pálido que de costumbre. Vestía con la ropa de hacienda y sus manos, sin abanicos, pañuelos ni bastones de plata se veían mucho más varoniles mientras jugueteaban con una fusta. Las botas de cuero fino estilizaban sus piernas. Josefa había oído decir que era aquella la moda inglesa.

— ¡Oh, sí! El paisaje era soberbio. Me encantará volver a verlo cuando hagamos el viaje de regreso.

— No hasta entonces —dijo él ofreciéndole el brazo—. Tengo un pequeño rincón, que es solo mío donde se puede mirar el valle.

Ella se dejó llevar, con una sonrisa que en otros tiempos se habría avergonzado de mostrar. Por el sendero que llevaba de la casa hasta la cumbre de la colina él le iba hablando de las plantas y sus nombres extraños en latín o sobre alguna complicada teoría sobre las corrientes de aire que ella creía a pie juntillas solo porque él se lo decía. Al rato llegaron a un pequeño cobertizo desde cuyas ventanas podía admirarse la majestuosidad de la campiña custodiada por la cordillera. Josefa fijó su atención en el volcán central.

[...]

Josefa sintió que se le erizaba la piel cuando las manos de él intentaron deshacer su peinado. Notó cómo iba retirando uno a uno los alfileres de coral y nácar con que ella sujetaba su cabellera abundante y los rizos cayeron hasta su cintura. Él se acercó por detrás para inhalar el perfume de hierbas que ella exhalaba y sus dedos ágiles empezaron a desabrochar el vestido con mucha delicadeza. Josefa lo sintió manipular, mientras su respiración calentaba su cabello, en tanto ella seguía mirando la campiña por las ventanas amplias del cobertizo y tomaba aire. Eso era lo que había venido a buscar desde el principio y no estaba allí por seducción sino por determinación, porque lo deseaba tanto o más que él. Sonrió satisfecha de reconocer en todo eso su propio deseo. Josefa Saucedo estaba haciendo su propia revolución.

[...] Josefa se levantó con calma, como si aquello no significara nada nuevo para ella y con una hermosa sensación de paz comenzó a vestirse. A él le extrañó ese silencio pero aún más lo sorprendió la ausencia de escenas.

— ¿No me preguntas cuando [sic] será la próxima vez? —inquirió—. Las mujeres siempre quieren saber si el amor tendrá futuro.

Ella terminó de arreglar su corpiño y aún tuvo tiempo de trenzar su cabello. Recogió su sombrero y abrió la puerta. Antes de salir, aun sin mirarlo, le pagó con la misma moneda que él había estado usando desde el principio.

— *Carpe diem*, Enrique —murmuró—. *Carpe diem*.

(Vega, 2015, p. 299).

Por lo general, en la novela encontramos personajes con rasgos definidos, sin profundidad psicológica, a los cuales el novelista inglés E. M. Forster denominó

personajes planos (Valles, 2002). Desde una perspectiva caracterológica, son las hermanas Saucedo quienes representan un verdadero reto en cuanto a su interpretación. Rosario, la hermana no reconocida, es la que menos cambios presenta en el transcurso de la historia. Josefa, por su parte, sí encarna todo un proceso de cambio; mientras que María del Socorro manifiesta una total indefinición y podría ser el personaje más misterioso y oscuro.

Aparentemente Josefa no es una mujer indecisa y quizá el término «inconforme» refleje con mayor justicia su modo de actuar y de pensar. Además, posee virtudes importantes como la fortaleza y la valentía, las cuales sí permanecerán invariables en ella. Es en el plano sentimental, *a priori*, donde se descubre mayor inestabilidad, pero ante todo es necesario describir el discurso histórico.

Arequipa se ha caracterizado desde siempre por contar con una sociedad muy rigurosa en cuanto a estilos de vida, costumbres y tradiciones. Es más, hoy en día todavía cuenta con tales rasgos, lo que permite deducir que, en aquel entonces, las condiciones eran todavía más exigentes en lo que respecta al comportamiento en sociedad. En el pasaje de la novela transcrito líneas arriba, se observa a la familia Saucedo llegando tarde a una boda realizada en la zona tradicional de Paucarpata tras un largo viaje en calesa descubierta desde la zona metropolitana de Arequipa en la que residían. Cuando entraron a la fiesta, se escuchaban diversos rumores:

A su alrededor multitud de chismes iban y venían, cuentos sobre la virginidad de la novia o sobre la pureza de sangre del novio; consideraciones acerca de la mezquindad de regalos de los parientes o de la novedad del último pasquín que había amanecido en el cabildo aquella mañana (Vega, 2015, p. 301).

De la descripción se puede advertir que la castidad, la nobleza y el deseo de aparentar no solo son valores preponderantes e incuestionables, sino que también conforman una *modalización social*, es decir, un imperativo al que los ciudadanos deben amoldarse o, en el peor de los casos, aprender a sobrellevar. Josefa Saucedo encarna hasta cierto punto esta modalización social que, a su vez, resulta el enunciado descriptivo de la novela, el *statu quo*, la normalidad.

Es cierto que Josefa mantiene un enfrentamiento interior contra muchos aspectos de su sociedad, en especial con la iglesia y con los «contratos matrimoniales» donde la conveniencia es determinante. Vive resignada y sin mayor aspiración que buscar el esposo

menos perjudicial para su hermana María del Socorro. Esta última dinámica es su gran misión: defender a su hermana, instruirla y proporcionarle todas las armas que le permitan no dejarse doblegar frente a los grandes retos que le esperan en la vida:

Desde hacía un tiempo, Josefa quería mejorar la regular educación de María del Socorro a quien la testaruda doña Juana se empecinaba en conservar virgen de cerebro. Para ello, quería que la niña recibiera algunas lecciones que la volvieran más desinhibida e independiente y le permitieran descollar mejor en sociedad (Vega, 2015, p. 59).

En cuanto a su vida personal, luego de un penoso incidente con su antiguo prometido llamado Luis de Sandoval, a quien amaba, Josefa vivía resignada en lo sentimental a no estar con nadie. No obstante, a pedido de su padre se ve envuelta en una promesa de matrimonio con Antonio Jiménez de Higuera, un bien posicionado aunque casi anciano señor por quien no sentía más que respeto. El mismo Higuera no tarda en notar la indiferencia y el disgusto que genera en ella tal compromiso, expresándole con honestidad su pesar: “Vuestra merced no tiene que amarme, Josefa, pero si se casa conmigo, le daré una vida propia, un hogar independiente y la seguridad de que tendrá alguien que responda por vuestra merced” (Vega, 2015, p. 25).

En tales circunstancias, avasallada por la modalización social, Josefa solo puede aceptar en tono obsecuente la insoslayable propuesta, aunque sin perder de vista que su principal objetivo no es ella sino el porvenir de su hermana. Surge entonces el personaje de Enrique Ibáñez, quien irrumpe en la sociedad arequipeña para introducir valores ajenos a dicha modalización social, a saber, los de la Ilustración: “Ibáñez se ha codeado con la mejor sociedad de Madrid, París y Londres, es hombre de mundo con excelentes relaciones. Sus rentas son cuantiosas y además es un hombre fino y culto” (Vega, 2015, p. 100). Estos valores, a partir de nuestro planteamiento metodológico, conforman sin lugar a duda el *enunciado modal* entendiéndolo como aquel que va a modificar o modalizar el discurso. Este enunciado se sintetiza, en varios pasajes del relato, en aquellos versos de Horacio repetidos tan frecuentemente por los protagonistas: *carpe diem*.

Ya en este punto podemos recordar que la Ilustración apunta a resaltar el valor del individuo por encima de los intereses sociales, principio que heredó del Renacimiento. Además, lo medular de la Ilustración es aquella actitud de enarbolar a la razón por sobre todos los demás elementos que conforman una cultura (Mayos, 2007); en el caso de la sociedad arequipeña de fines del XVIII, encontramos entre tales elementos a la tradición, las relaciones sociales, las costumbres, los modos de vida, etc.

La expresión *carpe diem*, que se traduce «aprovecha el día», es una exaltación del individuo frente a las normas impuestas socialmente por una comunidad; implica, en esencia, sobre todo en el contexto de la novela, distanciarse de las convenciones sociales para revalorar los impulsos y deseos personales. La premisa más importante es que, de modo progresivo, las ideas libertarias de Enrique Ibáñez comenzarán a modalizar individualmente a Josefa Saucedo sin olvidar que dicha modalización coexistirá con la modalización social anteriormente referida; por ello, esta no puede desaparecer por encontrarse profundamente arraigada en las instituciones sociales, además porque también determina el carácter particular de una sociedad. Así las cosas, notaremos que en Josefa surgirá un conflicto entre la modalización social conformada por su entorno excesivamente conservador y una innovadora modalización individual, manifestada en los valores de la Ilustración.

Un siguiente paso será considerar que en la modalización social predominan los valores del *deber* y el *poder*; mientras que en las modalizaciones individuales lo hacen el *saber* y el *querer* (Fontanille, 2012). Asimismo, aun cuando el factor del *azar* suele ser importante en los relatos donde el aspecto interior de los personajes cuenta con un valor estelar, dado que cambian de un momento a otro el panorama de la historia y determinan la felicidad o el infortunio, aquí resaltaremos un aspecto cultural, el de la *fiesta*, puesto que será imprescindible para comprender el devenir de este conflicto modal que sucede en los fueros internos de Josefa Saucedo.

De igual forma, Fontanille explica de manera acertada la existencia de una comunicación entre ambas modalizaciones (social e individual) a nivel del discurso, lo cual configura una duplicidad en el intercambio modal: por un lado, el intercambio es social y corresponde al *poder*; por otro lado, este intercambio también llega a ser individual cuando la comunicación se enfoca en el *querer*. En suma, este proceso recibe el nombre de *comunicación afectiva* (Fontanille, 2012, p. 105).

Para ilustrar lo anterior, en el pasaje citado de la novela, cuando Josefa y Enrique han concluido su encuentro amoroso, Enrique señala “¿No me preguntas cuando [sic] será la próxima vez? —inquirió—. Las mujeres siempre quieren saber si el amor tendrá futuro” (Vega, 2015, p. 306). Es evidente que Enrique, alarmado ante la inesperada actitud de Josefa de no pretender comprometerlo luego del episodio erótico que acaba de consumarse, le habla desde un lenguaje modal social toda vez que trae a colación una

praxis social por la cual las mujeres exhortan a los hombres a retribuir el «encuentro» con un compromiso de matrimonio. Esta expresión de Enrique revela la condición asimétrica con que hombres y mujeres asumían la intimidad; es decir, si bien los hombres la consideraban una cuestión de placer, las mujeres buscaban la seguridad de que dicho episodio no fuera efímero, sino que «tendrá futuro». Pese a ello, de modo sorpresivo y paradójico, Josefa responde con un lenguaje modal individual (más típico de los hombres) que, además, es presentado con una descripción del modo en que se arregla su indumentaria, con una soltura, desembarazo y hasta desparpajo propio de los hombres:

Ella terminó de arreglar su corpiño y aún tuvo tiempo de trenzar su cabello. Recogió su sombrero y abrió la puerta. Antes de salir, aun sin mirarlo, le pagó con la misma moneda que él había estado usando desde el principio.

— *Carpe diem*, Enrique —murmuró—. *Carpe diem*.

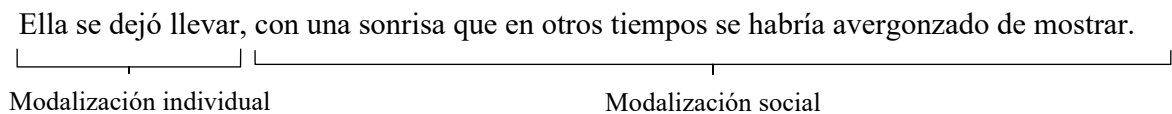
(Vega, 2015, p. 306).

De tal manera, al concluir este episodio Josefa se ha modalizado con una actitud impropia de las mujeres de aquel entonces, lo cual da a entender que una mujer puede tener un encuentro libre de compromisos guiada únicamente por el placer, sin ataduras y solo satisfaciendo el deseo y distanciándose de cualquier tipo de precepto moral, situación más común en los hombres. Ahora bien, reflexionemos un poco sobre esta inversión modal que acontece en la historia.

Recordemos que en las modalizaciones sociales predominan el deber y el poder, mientras que en las individuales el querer y el saber. Cuando Enrique Ibáñez afirma: “¿No me preguntas cuando [sic] será la próxima vez? [...] las mujeres siempre quieren saber si el amor tendrá futuro” (Vega, 2015, p. 306), advertimos que prevalece el *deber*, pues denota una obligación social; es decir, por caballerosidad está utilizando una expresión cortés para evitar cualquier apuro. De otra parte, cuando Josefa concluye “*Carpe diem*, Enrique [...] *carpe diem*” (Vega, 2015, p. 306), recurre al *querer* con un lenguaje que se encuentra modalizado individualmente, ya que no está considerando las formas ni las costumbres interpersonales porque solo ha vivido un momento libre de cualquier compromiso y prejuicio. He ahí la mencionada comunicación afectiva. Sin embargo, para llegar al meollo del asunto es necesario comprender por qué Josefa da rienda suelta al *querer*, asunto que puede explicarse con un hipotético debilitamiento de las modalizaciones sociales.

Una escena importante con miras a demostrar este debilitamiento de las modalizaciones sociales es cuando Enrique conduce a Josefa, a través de la fiesta, hacia el cobertizo ubicado en la cima de la colina donde tendría lugar su encuentro. En ese punto, identificamos el siguiente dispositivo modal que, como indicamos, traduce una contraposición de modalidades que hace perceptible el efecto afectivo: la pasión (Vega, 2015, p. 304):

Figura 1. Contraposición modal



Así, pues, se aprecia que en Josefa subsiste una transformación a nivel del *querer*:

No querer no hacer (modalización individual) ← querer no hacer (modalización social)

Aceptar ← rehusar

La actitud desdeñosa e indiferente de Josefa, al aceptar la compañía de Ibáñez “con una sonrisa que en otros tiempos se habría avergonzado de mostrar” (p. 304), se ha transformado en una actitud de acogida que anula aquellas restricciones con las que convivía constantemente para actuar según su deseo: “ella se dejó llevar” (p. 304).

Asimismo, en Josefa prevalece el *querer* debido a que su soporte modal, el *saber*, ha sido fortalecido, al tiempo que sus contrapartes modales, el *deber* y el *poder*, se han visto debilitadas. Este cambio modal se explica de la siguiente manera:

1) Lo normal sería que el deber social prevalezca, que Josefa «no se deje llevar» por Enrique Ibáñez y que rechace de ese modo su deseo. Además, ella es una mujer que se encuentra comprometida con Higuera y, por si fuera poco, se ha caracterizado por seguir desde siempre los preceptos de una sociedad en la que las personas están colmadas de prejuicios.

2) Sin embargo, prima en ella la modalización individual del *querer* básicamente por dos motivos. En primer lugar, porque la modalización social *deber-poder* se ha visto debilitada. Bien podría Josefa rechazar la invitación de Enrique, como lo había hecho tantas veces por medio de gestos y expresiones hirientes; no obstante, la

modalidad del *poder* se ha visto sensiblemente afectada a causa de una eventualidad que relata el siguiente episodio:

Josefa apenas tenía fuerza para abanicarse de tanto en tanto, pensando, incómoda, que tendría que ver a Ibáñez y que tal vez no sería capaz de disimular sus sentimientos. Aún tenía los ojos hinchados por el llanto derramado dos días atrás y que no se había secado ni siquiera cuando él se despidió. (Vega, 2015, p. 300).

Es decir, Josefa se hallaba vulnerable por el llanto y la pena de haber recordado, dos días atrás en una infidencia hecha a Enrique Ibáñez, el momento amargo en que Luis de Sandoval le hizo padecer. Esta revelación de sus sentimientos fragmentó su determinación que normalmente era sólida; y la tristeza, finalmente, amilanó su voluntad, lo cual se refleja en una alteración en la modalidad del *poder*. En segundo lugar, la modalidad del *deber* ha sido atenuada por una cuestión cultural: la fiesta. El ambiente festivo anula el *deber*, tanto a nivel individual como a nivel social:

Josefa se separó inmediatamente de su familia y empezó a buscar a sus amigas [...]. Una conversaba con un guapo caballero, otra comía muy a gusto, la tercera se había desvanecido en una cita secreta y varias pensaban en dormir la siesta (Vega, 2015, p. 302).

Una situación similar acontece en el siguiente pasaje: “Ese fue el momento que eligió Ibáñez para aparecer, mientras se brindaba sin tiento y todos estaban más preocupados en volver a llenar el vaso que en atender al vecino” (p. 303), en el cual queda claro que el carácter celebrativo de la reunión tiene como efecto distender los modales y liberar de modo frenético la impulsividad de los comensales. Incluso desde el inicio de este episodio quedó reflejada la característica de la fiesta: “Todas estas personas no parecían preocuparse por su pasado, ni tener pecados pendientes o secretos oscuros, ni fiscalizaban la vida de nadie y estaban allí para disfrutar el momento” (p. 302); es decir, la fiesta rompe las divisiones construidas por las convenciones sociales y la típica hipocresía de una sociedad edulcorada, lo cual permite que las personas se muestren como son realmente.

Así las cosas, el *poder*, que se refleja en la voluntad de Josefa, terminó diluyéndose a causa del calamitoso estado anímico de la protagonista; el *deber*, por su parte, también se vio mermado por el contexto festivo del ambiente. Por otro lado, es evidente que el *querer* de Josefa se orienta hacia Enrique como ella misma lo afirma: “Josefa apenas tenía fuerza para abanicarse de tanto en tanto, pensando incómoda que tendría que ver a Ibáñez

y que tal vez no sería capaz de disimular sus sentimientos” (Vega, 2015, p. 300). Tal interés romántico se vio confirmado con el punto de vista del narrador omnisciente: “Eso era lo que había venido a buscar desde el principio y no estaba allí por seducción sino por determinación” (p. 306).

Este *querer* estar con Enrique Ibáñez se fortaleció por la dimensión del *saber*; en el caso de la novela, sobre todo por lo que representa cognitivamente la frase *carpe diem* que «usualmente» había sido solo atributo de los hombres, pero de la que Josefa se apropia. Enrique Ibáñez viene a convertirse en un intruso en medio de una sociedad tradicionalista, pues arrastra consigo las ideas de la Ilustración y, en específico, la que concierne a la libertad como una de las más importantes. Todo ello significó para Josefa, en los diversos encuentros que sostuvo con Ignacio, un inmenso aprendizaje. Solo la idea de la revolución va ligada a la de libertad y a la de disfrutar el presente: “Cada persona hace su revolución, Josefa, cada uno produce un cambio” (Vega, 2015, p. 217).

De igual modo, resulta curioso que el día en que se realiza este encuentro íntimo Enrique se haya presentado menos ataviado que de costumbre, ya que por lo general las personas de alcurnia en aquella época no descuidaban dicho aspecto:

Lucía casi doméstico. Había prescindido de la peluca y su cabello negro enmarcaba muy bien un rostro menos pálido que de costumbre. Vestía con la ropa de hacienda y sus manos, sin abanicos, pañuelos ni bastones de plata se veían mucho más varoniles mientras jugueteaban con una fusta (Vega, 2015, p. 304).

Esta inesperada imagen de Enrique refuerza la modalidad del *querer* en Josefa, porque además de que él significaba para ella la puerta a un nuevo modo de comprender el mundo, ahora, al verse despojado de los ornamentos que simbolizaban las restricciones propias de la época, significaba también el fin de otro obstáculo que probablemente le hubiera impedido «vivir el momento»: las formas sociales. A su vez, la geografía es una cuestión crucial, puesto que hallándose lejos de la ciudad, centro de las normas y las costumbres, en medio de una hacienda enorme, las limitaciones sociales se vieron notablemente desdibujadas.

4. CONCLUSIÓN

En conclusión, mientras la modalización individual se manifiesta en Josefa debido a las modalidades del *querer* y el *saber*, la primera expresada en su apasionamiento por Enrique Ibáñez y la segunda en los valores ilustrados que este último le infundió; la

modalización social, en cambio, se ve debilitada porque sus dimensiones del *poder* y el *deber* se encontraron de pronto afectadas por un resquebrajamiento de la voluntad de Josefa y por el contexto festivo en el que ocurre el encuentro amoroso de los protagonistas, el cual no representa un doblegamiento del personaje masculino con respecto al femenino, sino un acto de determinación por parte de Josefa y en donde no hay lugar al resarcimiento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FONTANILLE, J. (2012). Pasiones y emociones. La princesa de Clèves, de Mme. de La Fayette. En *Semiótica y literatura* (pp. 83-112). Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- FONTANILLE, J. & ZILBERBERG, C. (2004). *Tensión y significación*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- GREIMÁS, A. & COURTÉS, J. (1990). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Editorial Gredos.
- HUAMÁN VILLAVICENCIO, M. Á.; MONDOÑEDO, M. & HUAMÁN ANDÍA, B. (2003). Literatura y Psicoanálisis. En *Lecturas de teoría literaria II* (pp. 149-179). Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- MAYOS, G. (2007). *La ilustración*. Editorial UOC.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (RAE) (2010). *Nueva Gramática de la Lengua Española*. Editorial Espasa.
- VALLES CALATRAVA, J. (2002). *Diccionario de Teoría de la narrativa*. Editorial Alhulia.
- VEGA SALVATIERRA, Z. (2015). *Las Saucedo*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional San Agustín.
- ZILBERBERG, C. (2012). *La estructura tensiva*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

**UN ACERCAMIENTO AL «YOMISMO» EN CUATRO POEMAS VISUALES
DE QUÍMICA DEL ESPÍRITU (1923) DE ALBERTO HIDALGO**

**AN APPROACH TO «YOMISMO» IN FOUR VISUAL POEMS OF QUÍMICA
DEL ESPÍRITU (1923) BY ALBERTO HIDALGO**

Nathalie Sofía Piñán Alarcón
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
nathalie.pinan@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0003-0932-6368>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.113>

Fecha de recepción: 15.12.21 | Fecha de aceptación: 16.01.22

RESUMEN

En el presente artículo, se analizará el «Yomismo» en cuatro poemas visuales pertenecientes a *Química del espíritu* (1923) de Alberto Hidalgo. Se propone que en el poemario hay una búsqueda e intento de descubrir la esencia del «ser», por lo que el poema visual sería una gran estrategia pictórica que permite representar la desilusión y frustración ante la imposibilidad de entender el estado del hombre. Por lo tanto, se recurrirá a la noción del «Yomismo», propuesta por Manuel Pantigoso.

PALABRAS CLAVE: Alberto Hidalgo, *Química del espíritu*, Yomismo, poesía visual, vanguardia.

ABSTRACT

In this article, the «Yomismo» will be analyzed in four visual poems belonging to *Química del espíritu* (1923) by Alberto Hidalgo. It is proposed that in the collection of poems there is a search and attempt to discover the essence of «being», so the visual poem would be a great pictorial strategy that allows representing disappointment and frustration at the impossibility of understanding the state of man. Therefore, the notion of «Yomismo», proposed by Manuel Pantigoso, will be used.

KEYWORDS: Alberto Hidalgo, *Química del espíritu*, Yomismo, visual poetry, avant-garde.

1. INTRODUCCIÓN

Considerado por algunos como un escritor polémico, otros como poco trascendental¹, el notable poeta, narrador y ensayista peruano Alberto Hidalgo (1897-1967) tuvo por largo tiempo una escasa valorización de sus obras. Sin embargo, su presencia fue muy importante dentro de nuestra sustanciosa literatura hispanoamericana, ya que mantuvo una activa participación en el fenómeno vanguardista al haber formado parte del círculo intelectual argentino, donde dialogó con figuras como Jorge Luis Borges y colaboró con revistas de vanguardia como *Oral* y *Pulso*. Además, desarrolló el “simplismo”, el cual fue una innovación poética que se alejaba de otras tendencias de vanguardia, tales como el cubismo o el creacionismo. Hidalgo se enfocaría en crear sus propios rasgos literarios que se evidenciarían en la mayoría de sus poemarios, pues en ellos se elabora un lenguaje propio (“lenguaje Hidalgo”), con el uso de pausas y el cultivo de las metáforas (Forster, 1999; Godoy, 2019; Fernández, 2021).

En las últimas décadas, la crítica no solo se ha encargado de revalorizar las características formales de su poética, sino en redescubrir un proyecto que se evidencia en gran parte de su obra: la exploración del «ser» a partir del «yo». Entiéndase el «yo» no desde una concepción romántica, donde se destaca las pasiones y los deseos internos del individuo, así como también la interpretación y organización del mundo externo a partir del sujeto (Kirkpatrick, 1989). Por el contrario, el «yo» hidalguiano tendría una concepción más amplia, ya que se conecta con otras subjetividades para entender qué es lo que compone y modela al hombre. Estas ideas son explicadas a través del término «Yomismo», propuesto por Manuel Pantigoso (2018).

Aunque este proyecto del «Yomismo» se ha evidenciado y analizado a través de los poemas del vate arequipeño, no se ha encontrado algún análisis en torno a la poesía visual bajo dicha noción. Por lo tanto, el presente artículo pretende llenar ese vacío. El objetivo principal de este artículo es el siguiente: sustentar que en el libro *Química del espíritu* hay un intento de explorar y descubrir la esencia del «ser». Lamentablemente, ante la

¹ Si bien se ha reconocido los aportes de Alberto Hidalgo, parte de la crítica no ha podido evitar la relación entre la obra con la vida del autor. Por ejemplo, Mariátegui ([1928] 1989) señala su individualismo y egolatría. O'Hara (1987), en esa misma línea, afirma que Hidalgo “se ha convertido en paradigma negativo y su obra es tristemente célebre” (p. 114) debido a su actitud personal y al estancamiento en su propuesta poética, por lo que él sería solo un *momento* en las vanguardias. González (1999), por su parte, menciona que dicho poeta tiene poca autocrítica para corregir sus obras, las cuales cuentan con varios defectos.

imposibilidad de acercarse a la verdad y frente la situación compleja del hombre en el mundo, a través de la dimensión pictórica de la poesía visual, se representa la frustración, la desilusión y la confusión del ser humano ante el mundo. Para dar cuenta de ello, se analizarán cuatro poemas visuales: “Sabiduría”, “Suicidio”, “El destino” y “Jaqueca”.

Para comenzar, realizaremos un breve balance de la cuestión sobre el poemario *Química del espíritu*. También se expondrán las nociones teóricas que consideraremos para nuestra hipótesis: estrategias para la lectura de poesía visual, las metáforas según Lakoff y Johnson, y el concepto del «Yomismo» en la poesía de Hidalgo. Por último, se desarrollará el análisis a los cuatro poemas.

2. RECEPCIÓN CRÍTICA DE QUÍMICA DEL ESPÍRITU (1923)

Antes de nuestro análisis es menester repasar la recepción crítica del poemario y los comentarios sobre su propuesta poética. Aunque no se centra en una revisión exhaustiva de *Química del espíritu*, uno de los primeros en iniciar la crítica en torno a Hidalgo es José Carlos Mariátegui ([1928] 1989) en los *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. En el apartado que se titula con el nombre del vate arequipeño, Mariátegui realiza un balance de esta poética simplista y, lamentablemente, debido a su criterio materialista, reduce a Hidalgo como un poeta egocéntrico que no revoluciona la poesía desde su abstracción e individualismo. Asimismo, afirma que estas características se deberían a alguna influencia romántica; por ello, solo destaca algunos poemas que, desde su perspectiva, siente que embellecen y salvan la poética de Hidalgo del «disparate». Para ser exactos, son poemas que pertenecen a *Descripción del cielo* (1928), y que, curiosamente, contienen de manera explícita una temática de unanimidad del locutor para con una comunidad o simplemente se distancia de aquella constante del «yo» (lo egocéntrico, según el Amauta). Esta recepción y el poco interés en entender la poética estará presente en varios de los críticos que sucederán a Mariátegui, pues Hidalgo solo pasará a ser una mera figura mencionada por su paso en la vanguardia (Camacho, 2014).

Sin embargo, poco a poco la crítica cambiará el sesgo e iniciará una reflexión que intente entender mejor la propuesta del escritor arequipeño. Merlin Forster (1999), por ejemplo, se propone analizar el carácter vanguardista de Hidalgo, el simplismo postulado por él mismo y la lectura de algunos casos de poesía visual en *Química del espíritu*. Así, concluye que el vate peruano tenía un complejo de superioridad que no solo influía en sus

motivos por perfeccionar su arte y su propuesta vanguardista, sino que producía que muchos críticos se alterasen ante su actitud. Esta primera conclusión pertenece a la mirada mariateguista en torno al egocentrismo y la superioridad que emanaba del poeta. A pesar de ello, Forster continúa con su análisis y esta vez se centra en el simplismo hidalguiano. La investigadora destaca la importancia que se le da al lenguaje y la reducción de la sintaxis tradicional, así como el uso de las pausas y los espacios en blanco. Por último, se avoca a la experimentación en lo visual dentro del poemario de nuestro interés; a su vez, Forster enfatiza en la importancia de la disposición de los elementos poéticos y la “impaciencia” en el uso de la retórica tradicional, vale decir, se manifiesta un cuestionamiento de la poesía convencional y se revela el uso del simplismo.

Américo Mudarra (2018), por su parte, intenta esbozar el proyecto poético que el locutor presenta en dicho libro, característica llamativa para el investigador, ya que se suelen presentar en manifiestos u otros ensayos. Mudarra asegura que esta práctica en *Química del espíritu* demostraría que el poeta es exégeta de sí mismo. Tras esta afirmación, se menciona la importancia de los paratextos como los pies de página, pues estos subestiman al lector al indicarle el modo de lectura de ciertos poemas. Un ejemplo propuesto serían los paratextos de los “Poemas enchufados”, que son evidencias del poder y el personalismo del «yo» lírico en la construcción de todo el libro. Incluso, menciona que la estructura y la organización de los apartados (“poemas propios”, “poemas múltiples”, “poemas suramericanos”) son una estrategia que implica una presencia y un desplazamiento del «yo» en un plano magno como Sudamérica.

Joy Godoy (2019) realizará un análisis en torno a la poesía anterior al año 1925 para comprender la formación de un lenguaje que busca ser vivo y evitar todo lo banal a fin de ser trascendental, tal como se observa en el poemario *Simplismo*. Debido al límite temporal, el investigador también aborda el poemario *Química del espíritu* y menciona que en dicho libro el lenguaje es interior, pero que contiene un carácter trascendente, dado que se enfoca en el espíritu. También destaca el uso de elementos y espacios modernos que serán abordados mediante metáforas. Por último, sostiene que el empleo de los “poemas icónicos” (poesía visual) demuestran la imposibilidad de la efectividad comunicativa del lenguaje y su función mediadora.

A modo de conclusión, la recepción crítica sobre la obra poética de Alberto Hidalgo ha variado al paso de los años. Si bien en un inicio hubo un cierto rechazo a su poesía

debido a la personalidad del poeta, en las últimas décadas se han desarrollado nuevas lecturas de sus obras. Esto se evidencia en el análisis que muchos investigadores han realizado a propósito de *Química del espíritu*, porque tratan de esbozar un proyecto poético, así como revalorar las técnicas simplistas.

3. NOCIONES TEÓRICAS

Para el análisis de los poemas, recurriremos a ciertas concepciones teóricas. Primero se expondrá sobre la poesía visual y las estrategias que contribuyen a una lectura pertinente de ellas. Luego se mencionará la relevancia que tendrá la metáfora para la revisión de los poemas, pues esta figura de pensamiento no solo se evidenciará en el plano verbal, sino en la disposición de los versos.

3.1. APROXIMACIONES Y LECTURAS SOBRE A LA POESÍA VISUAL

Existen diversas discusiones en torno al concepto de poesía visual, debido a que esta tiene varios tipos de representación en diferentes épocas, por lo que resulta complejo llegar a un consenso. Sin embargo, la poesía visual se define como un híbrido que une el quehacer poético y el carácter pictórico. Este tuvo sus primeras manifestaciones desde épocas griegas, pero fue gracias a la vanguardia europea que adquirió una gran importancia y fue concebida como una innovación poética.

La investigadora Pamela Medina (2016) afirma que fue gracias a Mallarmé y su obra *Un golpe de dados jamás abolirá el azar* en 1897, que cobró relieve la disposición del poema como un pentagrama. Ello evidencia que el verso libre propone un retorno a la musicalidad del poema y una propiedad espacial. Este hito provocaría que muchos contemporáneos suyos inicien con dicha estrategia poética, y también que en la actualidad se siga desarrollando de manera masiva.

Según López (2008), un poema visual no se puede interpretar como si fuera un poema verbal, ya que este último requiere de una lectura tradicional, además de sugerir un análisis desde la connotación general del poema hasta las figuras de pensamiento y los demás elementos retóricos. Tal idea se complementa con lo que menciona Chirinos (2011) sobre la lectura en voz alta, pues, a diferencia de un poema tradicional, “los poemas visuales se pierden cuando los escuchamos leer” (p. 71). Por tales motivos, la poesía visual requiere de una lectura y de un análisis particular.

El poema visual despertará varios estímulos, ya que percibimos la imagen y el texto (dos lenguajes de manera simultánea). Por lo tanto, no solo importará el fondo, sino todo el conjunto:

[...] la hoja y la tinta que adquieren funciones poéticas; su iconicidad con los diseños que adopta a partir de grafemas alfabéticos; la sintaxis dislocada y remotivada de la escritura alfabética convertida en figura correlacionada a su contenido semántico-metafórico (Suarez, 2011, p. 75).

Ante lo expuesto, hallamos varias estrategias para leer ese tipo de poemas; no obstante, todas consideran importante la revisión completa de la composición. Esto nos resulta conveniente para reflexionar acerca de la poesía visual de Hidalgo. La estrategia de Suarez (2011) sugiere que debemos tomar en cuenta la dimensión visual para luego interconectarla con la esfera verbal. De tal modo, se podría reflexionar en torno a cada elemento que conforma cada dimensión: la disposición de las palabras o los íconos, la expresión y las imágenes, además de los significados en el contenido. Bajo esta propuesta, él clasificará los poemas visuales en los siguientes tipos: poema visual figurativo mimético, poema visual figurativo mixto y poema visual figurativo abstracto².

También consideraremos la propuesta de López (2008), quien expone que se debe realizar el análisis de un poema visual sin perder de vista su *continuum perceptivo* (el dinamismo en la forma). Además de una serie de “componentes semánticos verbo-visuales” (párr. 25) que conforman el espacio poemático, la iconografía, la tipografía, el color, la textura, entre otros elementos que pueden hallarse en un poema visual. Bajo estas consideraciones formales, se podría profundizar en los componentes destacados.

3.2. SOBRE LA METÁFORA

Teniendo en cuenta que *Química del espíritu* es un libro que se encamina dentro de la propuesta del simplismo, consideraremos como parte de nuestro artículo la importancia de la metáfora, sobre todo las denominadas metáforas orientacionales. Fernández, Taha y Ticona (2021) al analizar el simplismo de Hidalgo, resaltan la idea que tenía el vate arequipeño sobre la metáfora, pues él consideraba a la poesía como un arte de pensar

² Según Suarez (2011), el poema figurativo visual mimético posee el texto forma un esquema que imita objetos, tal como una media luna, un ave, una mariposa, etc. El poema visual figurativo abstracto se caracteriza por la organización de los versos en esquemas geométricos, líneas verticales, horizontales, etc. Por último, el visual figurativo mixto está conformado por un ícono acompañado de una composición escritural.

metafóricamente, por lo que es posible identificar en su poética una humanización de varios objetos con el fin de abordar la automatización tecnológica y el lenguaje moderno.

Asimismo, los investigadores afirman que Hidalgo se adelanta a la semántica cognitiva en torno a la metáfora. De este modo, resulta importante tener como base teórica la idea de metáfora según Lakoff y Johnson (2004). Ambos lingüistas señalan que el pensamiento del hombre opera a través de metáforas; por ende, no solo sería el lenguaje que lo contiene, sino que todas nuestras actividades y percepciones de nuestro entorno están llenas de metáforas. A causa de esto, las consideran como estructuras conceptuales que contribuyen a la cognición del sujeto.

Para ello, los autores explican el concepto metafórico, el cual nace de la experiencia y del entendimiento de ciertos elementos o eventos que nos rodean; de este modo, la metáfora permite expresarnos en otros términos u organizar un sistema de conceptos. Por ese motivo, ellos apelan a la expresión común, pues esta es evidencia de que hasta el sistema conceptual que está en el día a día puede contener metáforas: uno de sus ejemplos fue el hecho de emparentar la discusión con la guerra. Eso es prueba de que elaboramos las metáforas de modo inconsciente (curiosamente sentimos que nuestros discursos son literales), debido a que las concepciones que poseemos y procesamos se estructuran metafóricamente.

En consecuencia, se crea un variado vocabulario utilizado para representar semánticamente ciertos hechos, sentimientos, entre otros elementos que forman parte de nuestro mundo; asimismo, nuestras acciones se modelan en base a la noción creada. Sin embargo, debemos tener en cuenta las diferencias culturales, sobre todo las particularidades que son propias de la humanidad: la corporalidad, por ejemplo. Los diseños metafóricos que realicemos también se sujetan a estas características, motivo por el que las estructuras conceptuales no brindan una comprensión total de los aspectos del elemento que se desea definir o explicar (el concepto metafórico destaca y oculta, es decir, es parcial). Atendiendo a ello, Lakoff y Johnson las clasifican en metáforas del canal, metáforas orientacionales, metáforas ontológicas y metáforas de personificación.

Para nuestro trabajo, el tipo de metáfora que utilizaremos recurrentemente será la referente a la orientación. Esto se debe a que en la poesía visual tendremos en cuenta el

carácter cinético de la dispositio del poema, además del discurso que pueda sugerir movimiento o alguna sistematización del espacio.

3.3. EL «YOMISMO» COMO PROPUESTA ESTÉTICA DE ALBERTO HIDALGO

Lamentablemente, el proyecto poético de Hidalgo se vio opacado por una crítica que solo resaltaba el carácter problemático y el egocentrismo que mostraba el poeta en la vida real. Por estas razones, los textos que aluden a un «yo» son mezclados con datos y citas biográficas. No obstante, como observamos en apartados anteriores, investigadores y críticos contemporáneos han esbozado una poética hidalguiana que gira en torno al ser.

Manuel Pantigoso (2018), al analizar las innovaciones poéticas de Hidalgo, reitera la importancia del «Yomismo»³, una palabra que proviene del poemario *Biografía de yomismo* (1959), en el cual se observa la cúspide de esta poética. Esto se debe a la presencia de metáforas que conciben al Yomismo como parte del lenguaje artístico y muestra de originalidad. Sin embargo, esto no es un mero juego de palabras; por el contrario, guarda un significado importante, porque el «Yomismo» no guarda relación con el «Yoismo» (palabra comúnmente utilizada para referirse a la egolatría). Pantigoso menciona que el desarrollo de este último concepto, en el contexto de la literatura peruana, puede encontrarse en la figura de Abraham Valdelomar, dado que él tenía una actitud que consideraba a su «yo» como centro⁴. Volviendo al Yomismo hidalguiano, este sería una filosofía del ser toda vez que es más introspectivo e íntimo. Este escarba en lo más profundo del hombre; lo estudia ontológicamente y, por lo tanto, inicia con el análisis del «yo», pues es un gran aliciente además de ser el conocimiento más próximo.

Por tal motivo, cabe recordar las propuestas que enriquecen al concepto del «Yomismo», tal como lo expuesto por Américo Mudarra (2018), quien afirmaba que en *Química del espíritu* hay una exégesis del poeta porque organiza su yo a través de la división del poemario:

[...] se reitera el proceso de fundación del mundo a partir del yo mismo, característico de los orígenes de la modernidad. El mundo se genera a partir de una

³ Manuel Pantigoso (2018) menciona en su artículo que considera al «Yomismo» como una corriente importante creada durante la vanguardia peruana. Dicha propuesta la sostiene desde el 2011 en su libro *Prismas y Poliedros: Ismos de la Vanguardia Peruana*.

⁴ Recordemos la célebre frase de Valdelomar: “El Perú es Lima, Lima es el jirón de La Unión, el jirón de La Unión es el Palais Concert y el Palais Concert soy yo”.

primera certeza, aquella que brinda el yo singular, real, verídico y, en el caso de Hidalgo, poético (p. 234).

Esto no solo se evidenciaría en el poemario analizado, sino también en *Biografía de yomismo* (1959) donde se observa una estructura que inicia desde un yo para luego explorar poco a poco a las personas que colaboran en la construcción de ese yo. Por tal razón, encontramos poemas titulados como: “Madre”, “Padre”, “Hermano” y “Hermanas”; e inclusive otros poemas que descifran aquel otro «yo», el que no es percibido de manera tangible.

Asimismo, cabe resaltar el análisis de Godoy (2019), ya que, a pesar de que se concentra en el trabajo con el lenguaje en los poemas de Hidalgo, afirma que hay un intento por llegar a un lenguaje que sea capaz de explorar la trascendencia del ser. Por lo tanto, rechaza lo banal e inicia este proyecto poético hablando desde un «yo» que, en sus inicios, se identifica como un recurso que trasciende el lenguaje poético futurista para luego convertirse en una profundización en el ser.

Tras lo revisado, concluimos que en la poesía de Alberto Hidalgo se manifiesta un proyecto estético que no solo busca renovar el uso del lenguaje y las estructuras tradicionales, tal como se muestra en el simplismo, sino que también este proyecto comprende una constante búsqueda del entendimiento del ser y de los elementos que lo construyen. Por tal motivo, en varios de sus poemas destacaría la alusión al «yo», a raíz de que a partir del propio conocimiento se podría entender al hombre.

4. ANÁLISIS DE LOS POEMAS VISUALES DE QUÍMICA DEL ESPÍRITU

El libro está conformado por un total de treinta y seis poemas, los cuales se organizan en tres apartados: “poemas propios”, “poemas de la vida múltiple” y “poemas suramericanos”. Como afirma Camacho (2014), se observa el tema de la modernidad en varios de ellos, ya sea mediante la figura de los automóviles o por medio de la tensión entre naturaleza y ciudad. No obstante, estos poemas se enmarcan en la propuesta hidalguiana de la construcción y exploración del «ser».

Esto se evidencia incluso en el mismo título del poemario, ya que se trata de descifrar la composición del espíritu humano. Como bien sabemos, una forma de acceder al conocimiento de la estructura de ciertos objetos es a través de los estudios científicos, tal como la Química, por ejemplo, que se encarga de analizar compuestos y partículas

imperceptibles para el ser humano. Ello resulta indispensable para entender el porqué de las reacciones de la materia, así como para predecir las relaciones que los elementos pueden establecer al unirse con otros.

Química del espíritu logra capturar la intención de explorar minuciosamente al ser humano, por lo que es necesario que dicho proyecto inicie desde un intento de comprender al «yo». Esto se debe a que es lo más cercano al locutor y posiblemente lo que contiene espacios y un camino familiar. Por lo tanto, consideramos que el poema “viaje alrededor de mí mismo” explica gran parte de esa propuesta:

como los suspicaces políticos
salen a recorrer aldeas
hacia las vísperas de las elecciones,
me he puesto a caminar por los caminos
de mi YO

¡cómo tardo en volver
al punto de que partí!
¡oh!
¡cómo tardo!

hace muchos años que llevo viajando por mis provincias interiores,
y cada día el corazón me llama
a detenerme en él toda la vida.
pero yo no le escucho,
y sigo
esta marcha por mí, que durará
muy largos años todavía

y es que uno
se prolonga en las cosas
si las miras con ojos de piedad,
y las cosas se prolongan en uno,
y de tal modo
es uno grande como un universo
o es que hay un universo en cada uno.

¡cómo dura este viaje
de circunvalación!
¡oh!
¡cómo dura!
quizás he de morir
sin retornar al punto de partida...

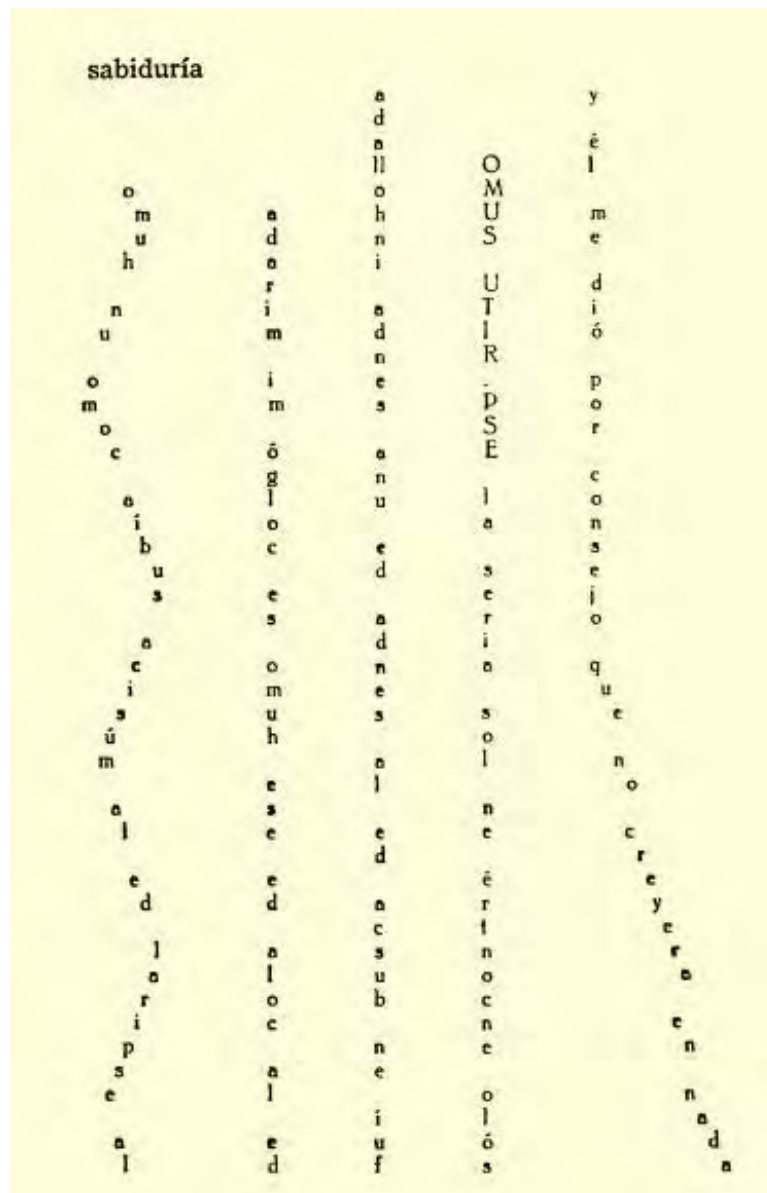
(Hidalgo, 2011, p. 36).

Como observamos, en el poema citado se evidencia la intención de recorrer todos los espacios y caminos que forman parte del «yo». Sin embargo, esta exploración es de larga duración, pues el «yo» no solo implica el cuerpo y el alma (lo interior). El locutor, por su parte, menciona que el «yo» se prolonga en las cosas, lo cual se debe a la interconexión que el ser humano tiene con los demás y con los objetos, lugares, entre otros elementos que contribuyen a la construcción de uno. De este modo, recordamos lo que Mudarra (2018) afirmaba sobre la *dispositio* del poemario: esta inicia desde lo más íntimo y se extiende a lo suramericano (el mundo en que se inserta el locutor).

Asimismo, resaltamos la forma circular en que se concibe el viaje, puesto que señala no solo la importancia de ir a explorar, sino de la intención de regresar hacia uno mismo. Pero este regreso no es fácil, pues es probable que el locutor nunca retorne al punto de partida porque el YO siempre está en proceso de construcción y expansión como el universo. Esto se evidencia en la reticencia que se utiliza al final del poema mediante los puntos suspensivos.

4.1. ANÁLISIS DE “SABIDURÍA”

El siguiente texto pertenece a la sección “poemas propios” y se halla después del poema “emoción inefable”. Resulta interesante este poema que lo antecede, porque plantea la cuestión sobre la dirección de la vida y el locutor se representa como una locomotora que sigue avanzando, pero sin saber qué o quién es su “motorista”. Por lo tanto, esta duda y otras en torno al ser se relacionan con el título: “sabiduría”, el cual muestra esa búsqueda del locutor por respuestas. A continuación, leamos y observemos el poema:



(Hidalgo, 2011, p. 40).

DIMENSIÓN VISUAL

Desde una dimensión visual se observa que el poema se encuentra organizado en líneas verticales. Lo primero que podemos destacar es el modo de lectura, ya que las primeras cuatro líneas marcan una dirección que va de abajo hacia arriba. Sin embargo, la última se lee a la inversa (de arriba hacia abajo); asimismo, no todas son rectas, tal es el caso de la primera que posee formas curvas. Por otro lado, desde la mitad de la última línea se rompe la firmeza, situación que permite la aparición de una forma levemente escalonada.

DIMENSIÓN VERBO-VISUAL

Ahora bien, adentrándonos en el plano verbal, la primera línea menciona: “la espiral de la música subía como un humo”. De ella resulta interesante la mención de la espiral, lo cual se asemeja a la forma circular que está ligada al camino del «yo». No obstante, esta espiral continúa su camino de manera ascendente. De este modo, se contrapone implícitamente con el «yo», debido a que trasciende el espacio del ser, quien se encuentra abajo. Asimismo, contribuye a crear un ambiente cinético que se complementa con el símil: “como un humo”, pues se compara el movimiento de la espiral con la ligereza del humo. Así, la primera línea del poema representaría no solo el acto de elevarse, sino las curvas de la espiral. Por otro lado, en términos metafóricos, observamos de qué manera se trabaja con la orientación espacial «abajo/arriba». Mediante esta concepción, el locutor se ubica en un plano inferior desde el cual observa a la espiral que se va alejando de lo terrenal y banal.

En la segunda línea: “de la cola de ese humo se colgó mi mirada”, observamos que hay una metáfora que personifica el acto de ver como un ente que es capaz de colgarse, lo cual implicaría que la contemplación del locutor se fija en la cola de la espiral. Lo curioso de ello es que este acto de mantener una mirada atenta y centrada se complementa con la rectitud de la línea. Esta podría representar la concentración en un punto y, por ende, una calma del movimiento en comparación con la espiral. Notemos la dirección en la lectura, pues se complementa con la visión del locutor.

En la siguiente línea: “fui en busca de la senda de una senda inhollada”, se evidencia un actuar más activo del locutor; él ya no sigue con la mirada, sino que se encarga de explorar. Busca la dirección de un camino que no ha sido explorado por nadie, lo cual indica el deseo de hallar un espacio puro y alejado de lo terrenal. Esto se complementa con la siguiente línea: “solo encontré en los aires al ESPÍRITU SUMO”, ya que se encuentra con un ente superior (curiosamente nombrado mediante una tipografía en mayúsculas que connota una admiración o respeto).

Tras llegar al límite de su búsqueda, espera hallar la respuesta, el mensaje sabio, por lo que la lectura de la última línea es compatible con el descenso. Se supone que al encontrarse con este ser supremo ya tiene lo que necesita, por lo que puede volver a lo terrenal: “y él me dio por consejo”. Sin embargo, observamos que la última línea se

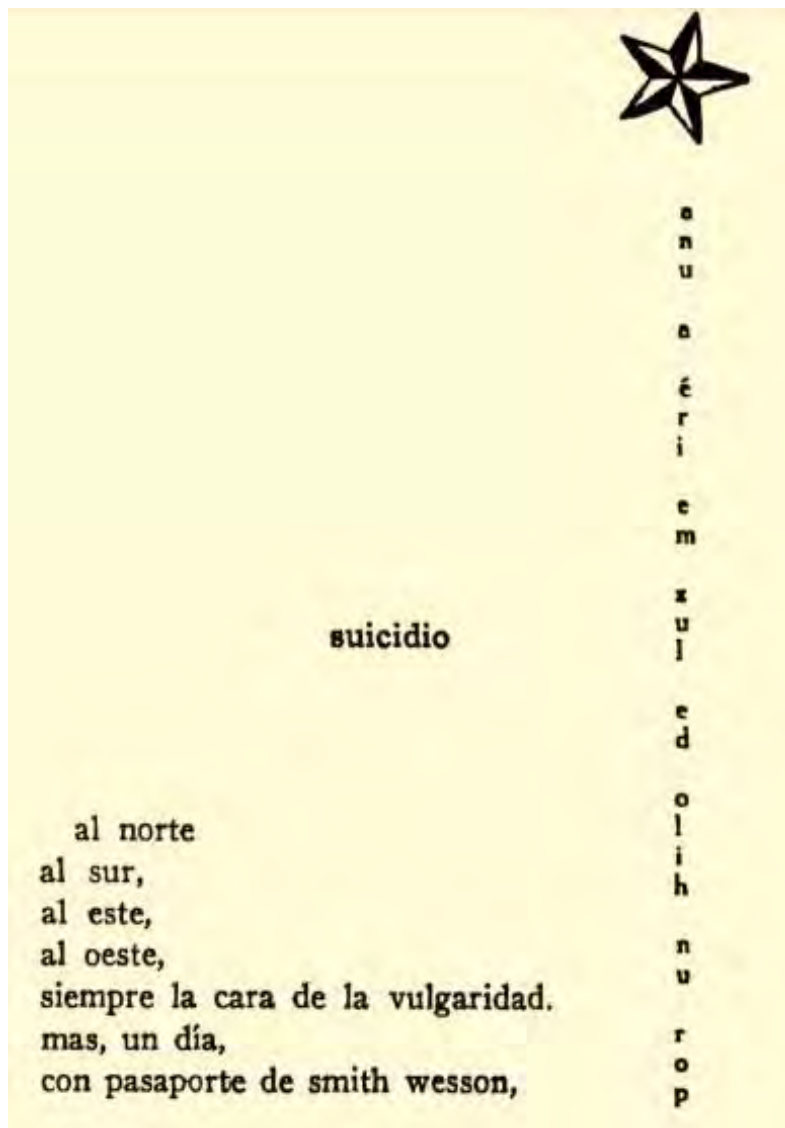
quiebra cuando se parafrasea el mensaje: “que no creyera en nada”. Esta falta de firmeza afecta a cada palabra y traduce aquel desmoronamiento de todo el proceso de búsqueda y de hallazgo que emprendió el locutor.

VISIÓN DE MUNDO

Bajo las metáforas orientacionales, nos damos cuenta de que se plantea la búsqueda de una respuesta importante para el locutor, debido a que hay una exploración de manera ascendente y que trasciende el espacio inferior (terrenal). El espacio superior sería para el locutor un lugar donde no hay impurezas y donde es posible hallar a un ente divino. No obstante, como bien hemos observado, hay una desilusión, ya que el ser que parecía tener la verdad y el conocimiento sobre el «yo» le revela que no creyera en nada. Esto no solo podría referirse a los diversos conocimientos que son accesibles o que están dentro del espacio terrenal, sino que también podría aplicarse a las posibles verdades del mismo espíritu sumo. Así, se indica que incluso el ente más importante u omnipotente ni siquiera es capaz de responder a las cuestiones más angustiantes del hombre.

4.2. ANÁLISIS DE “SUICIDIO”

Este poema es el que cierra la primera sección titulada “poemas propios”. Como bien lo mencionamos, “poemas propios” se centraría sobre todo en el locutor y en el conocimiento del «yo» para así entender al «ser». Sin embargo, esta exploración también implica reconocer cual es la reacción y convivencia del «yo» con la realidad inmediata. En poemas anteriores, se evidencia una falta de armonía entre el locutor con su espacio, tal como se advierte en “el grito grande”, donde califica a las calles como tortuosas y como espacios donde existe el crimen. Por lo tanto, podría explicarse el porqué del suicidio que se expresa en el siguiente poema:



(Hidalgo, 1923, citado en Forster, 1999).

DIMENSIÓN VISUAL

En el citado poema, podemos observar una estructura muy curiosa que sugiere una lectura que inicia desde “al norte...”, continúa en “por un hilo” (lectura ascendente) y culmina en la imagen de la estrella. Esto se debe gracias a la coma que sigue después de “smith wesson”, ya que une la primera estructura con la línea vertical. Sin embargo, si reparamos con detenimiento, la disposición de los versos se asemeja a la forma de una pistola invertida. Esto lo explicaremos con mayor detalle en el siguiente apartado.

DIMENSIÓN VERBO-VISUAL

En el poema “suicidio” se evidencia esta relación intranquila entre el locutor y lo circundante, debido a que siempre encuentra lo vulgar ya sea por donde esté o lo que fuera que mire. Por tal motivo, emplea una metáfora que relaciona la muerte con un viaje, dado que menciona que “con un pasaporte de smith wesson” irá hacia una estrella. Smith & Wesson es el nombre de una fábrica de armas de fuego cortas estadounidense y que tuvieron una gran popularidad entre los consumidores. Por lo tanto, al referirse a dicha marca, habría una relación metonímica entre esta y el objeto; asimismo, dicha figura literaria se evidencia al nombrar el arma en sí y no al efecto que puede producir (el disparo).

Ahora bien, concentrándonos en el disparo, este no solo resulta ser el medio por el que el locutor viajará y escapará de lo banal (morirá), sino que también en el poema visual los versos forman la imagen del arma. Si observemos la primera estructura, notamos que el quinto y el séptimo versos son más largos, a diferencia del sexto. Este encabalgamiento permitiría el desarrollo de una pausa en el discurso, pues no se revela de manera inmediata el deseo del locutor. A la vez que las dimensiones que dejan aquellos tres versos forman el cañón vacío del arma, lugar de donde sale la bala.

¿Dónde estaría, entonces, la bala? Esta se mostraría en la segunda estructura, donde la línea vertical podría interpretarse como el viaje que realiza dicho proyectil (el hilo de luz) hasta su final (el impacto con el cuerpo del locutor), que se muestra mediante una estrella. No obstante, esta segunda estructura también tiene otra interpretación, pues podría graficar el viaje del locutor (la muerte) y su llegada al firmamento (representado por la estrella). De este modo, habría un uso de la metáfora orientacional abajo-arriba, ya que hay una contraposición entre lo inferior (lo terrenal y lo vulgar) y el cielo (donde moran las estrellas, lo bello y lo ideal).

VISIÓN DE MUNDO

En el poema “suicidio” se muestra el hastío que siente el locutor con relación al espacio que lo rodea, pues en él solo encuentra lo ordinario. Por lo tanto, afirma que un día se suicidará, lo cual es plasmado mediante la disposición de los versos. Lo curioso del poema es el uso de esta dicotomía arriba-abajo, aspecto ya visto en el poema “sabiduría” y que representaría la admiración y la concepción del espacio superior como el lugar ideal

donde habitar. Pero al lograrse solo mediante la muerte, se revela el imaginario del locutor, quien asume que el espíritu humano, después de fenecer, asciende al firmamento.

4.3. ANÁLISIS DE “EL DESTINO”

Este poema visual pertenece a la segunda sección titulada poemas de la “vida múltiple”, donde ya no hay una concentración en torno al «yo» de manera introspectiva, sino que este se extiende y medita lo concerniente a ciertos fenómenos y sentimientos que son parte de la vida del hombre. Algunos de ellos son la modernidad, el amor y ciertas escenas cotidianas. Asimismo, aún se sigue planteando el sentido de la vida del hombre, tal como se observa en el poema visual “el destino”:



(Hidalgo, 2011, p. 61).

DIMENSIÓN VISUAL

En principio, observamos que el poema está ordenado de manera circular y los versos se encuentran separados mediante un guion, lo cual evidencia que estos no están solos, sino que mantienen una continuación (léase secuencia). No obstante, como se ha podido notar, la lectura se presenta en sentido horario y con un inicio desde el verso “en medio...”. A

su vez, advertimos que hay un punto en el centro del círculo. Como primera lectura, podemos afirmar que la forma de círculo connota varios significados: por ejemplo, se podría relacionar con la forma esférica de la tierra, pero también con la representación de la vida que ya se anticipó en poemas como “viaje alrededor de mí mismo”.

DIMENSIÓN VERBO-VISUAL

Si bien en el texto hay una continuidad en el discurso, el uso de los guiones evidencia aún la intención de mantener una división a partir de versos. Incluso si lo ordenamos siguiendo una estructura tradicional, esta sería su forma original:

en medio de la tierra que es suspiro
vagabundo de dios, el hombre es punto
perdido ¡es un asunto
para pegarse un tiro!

Además, en una lectura en voz alta, notamos la presencia de una rima al final de las oraciones que vincula el primer verso con el último (suspiro-tiro). Lo mismo sucede entre el segundo verso con el tercero: (punto-asunto), pero continuemos con el análisis del poema visual. En los dos primeros versos/fragmentos, existe un encabalgamiento, debido a la incompletitud de la concepción sobre la tierra; sin embargo, esto permite resaltar el calificativo de “vagabundo”, ya que no se habla de la tierra como un cuerpo celeste, sino como un suspiro de dios.

Esto merma la importancia que se le adjudica a la Tierra como uno de los pocos lugares donde hay vida. En el poema “el destino”, ella solo sería producto de una pequeña manifestación física del ente creador cuya condición es efímera. Aquello manifiesta la temporalidad de la tierra y la banalidad de su existencia, pero como mencionamos, el adjetivo “vagabundo” sería muy preocupante a raíz de que asume que la tierra no posee un camino definido, pues está abandonada por dios.

La errancia de la tierra también repercute en el hombre, tal como lo demuestra el encabalgamiento que une el segundo verso con el tercero. También hay una ausencia de dios en el hombre; él se encuentra perdido en el medio de la tierra, lo cual podría significar, en primera instancia, el poder o el control de lo que lo rodea. No obstante, la tierra no es estable porque es finita y no tiene un destino determinado; de allí que el hombre no tenga forma de encontrar alguna guía. Ante ello, el locutor exclama que ese asunto provoca dispararse a uno mismo.

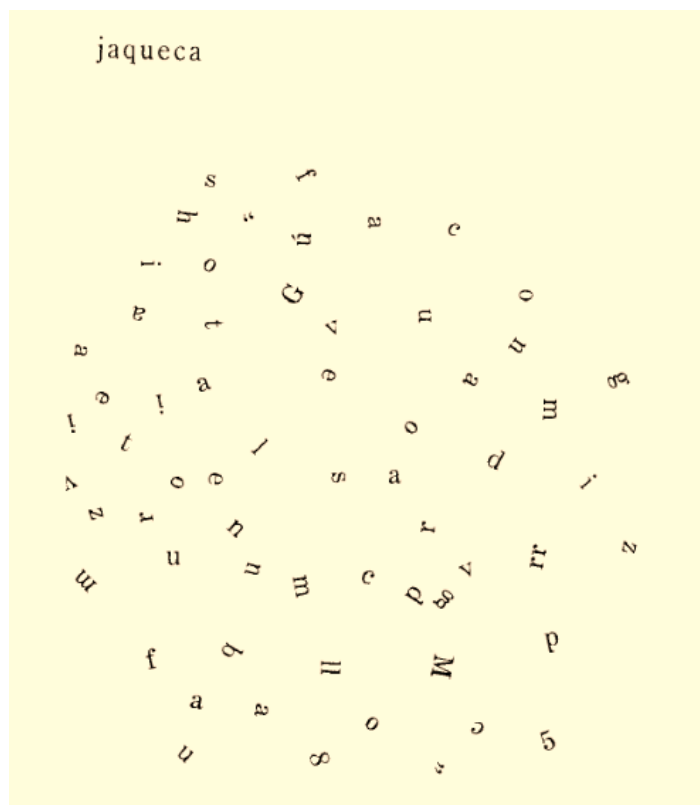
Tras lo mencionado, podemos afirmar que el orden de los versos en forma circular representa aquel mundo errante y, a la vez, podría vincularse con la concepción esférica de la vida. Asimismo, la lectura en sentido horario podría simbolizar el tiempo. Por último, el punto que se encuentra en el centro del círculo representaría al hombre perdido y al punto-objetivo del disparo.

VISIÓN DE MUNDO

Si bien este poema no resulta ser tan introspectivo y ligado a un «yo», subrayamos que mantiene la visión de mundo que se modela en “suicidio”: plantea finiquitar la vida ante la imposibilidad de mantener una tranquilidad con el espacio que lo rodea. Aunque a diferencia del primero, en “el destino” se aborda el futuro del ser, el cual es incierto y visto desde una perspectiva intranquila. El locutor, por su parte, en su misión de explorar y definir el sentido y la química del ser, solo encuentra la inestabilidad y un camino del cual no se sabe absolutamente nada. Por lo tanto, la única respuesta que encuentra es el suicidio.

4.4. ANÁLISIS DE “JAQUECA”

El poema “jaqueca” pertenece al segundo apartado titulado “poemas de la vida múltiple” y es el que cierra dicho bloque. Observemos el poema:



(Hidalgo, 2011, p. 66).

DIMENSIÓN VISUAL

En este poema, no encontramos una estructura conformada por frases lineales; por el contrario, se observa un desorden de letras en mayúscula y en minúscula; además, contiene signos ortográficos de puntuación como las comillas. Este conglomerado en vez de esparcirse por la hoja, solo se concentra en medio de ella y posee una forma (no tan perfecta) de un círculo.

DIMENSIÓN VERBO-VISUAL

Según Suarez (2011), este sería un poema concreto en el que se desarrolla una gran metáfora de lo que implica una jaqueca. No obstante, también podría tener otras interpretaciones, sobre todo bajo la perspectiva mediante la que hemos estado analizando varios de los poemas visuales. En “jaqueca” se evidenciaría un gran desorden de letras que, en potencia, podrían formar palabras y emitir un enunciado, ya que en varios poemas existe una imposibilidad para obtener la verdad y para encontrar la composición ontológica del hombre. En ese sentido, el dolor de cabeza podría representar aquel estrés o martirio ante la búsqueda frustrada.

Esta frustración se plasma a través de una forma circular, lo cual podría aludir a la redondez de la cabeza de un hombre o, incluso, al mundo en el que vive (solo recordemos al poema “el destino”). Asimismo, tendría cierta relación con el reiterado camino circular de la vida, pues todo aquel que desee explorarla y entenderla tendría que encaminarse por una senda complicada.

VISIÓN DE MUNDO

En este poema visual, el locutor nos plantea la frustración ante la confusión y la imposibilidad de lo que podría ser esta búsqueda de la química del espíritu. Gracias al análisis de los anteriores poemas visuales, hemos enfatizado en las dificultades del alocutario ante su entorno y la soledad que experimenta durante su exploración. Él va en busca del espíritu puro y supuestamente sabio; sin embargo, hay una gran desilusión durante su conversación.

CONCLUSIONES

Alberto Hidalgo fue revalorado tardíamente por la crítica peruana, ya que existía cierto estigma por su obra poética. Pese a ello, debemos reconocer que él desarrolló una poética que tuvo intenciones de renovar la poesía tradicional, pues, través del simplismo, trabajó no solo con la *dispositio* de los poemas, sino con el empleo de las metáforas. De este modo, creó una poética que, a través de esta figura, podía abordar diversos temas como la modernidad, la naturaleza y el ser.

Asimismo, sostenemos que el «Yomismo» es considerado una propuesta muy poco estudiada, pero que presenta una gran relevancia en toda la poética hidalguiana. Esto se debe a que se identifica una preocupación por el conocimiento ontológico del hombre. Cabe resaltar, además, que dicho tema se desarrollaría en muchos poemarios y que, recién en *Biografía de yomismo*, se daría un mayor acercamiento a ese lado oculto del «ser».

Por último, la poesía visual de *Química del espíritu*, gracias a su disposición en la hoja, la representación pictórica y el uso de metáforas orientacionales contribuye a la significación de los versos. Por lo tanto, expresa la visión de mundo del locutor y sus emociones (confusión, frustración y desilusión) ante la dificultad de descifrar toda la composición del hombre, a la vez que enriquece el proyecto estético del «Yomismo».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CHIRINOS, E. (2011). Cuando el papel y el cuerpo hablan. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 727, 65-77.
- CAMACHO, B. (2014). *Los orígenes de la vanguardia. Una lectura de Química del espíritu y Descripción del cielo, de Alberto Hidalgo*. [Tesis de doctorado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Cybertesis-Repositorio de Tesis Digitales. <https://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/3659>
- FERNÁNDEZ, C.; TAHUA, R. & TICONA, J. (2021). El simplismo de Alberto Hidalgo: tradición e innovación. *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, 40, 1-16.
- FORSTER, M. (1999). Alberto Hidalgo: Vanguardismo, Simplismo y poesía visual. En Harald Wentzlaff-Eggebert (ed.), *Naciendo el hombre nuevo: Fundir literatura, artes y vida como práctica de las vanguardias en el Mundo Ibérico* (pp. 173-185). Iberoamericana/Vervuert.
- GODOY, T. (2019). Alberto Hidalgo y la obsesión de la expresión inédita y trascendental. *El hablador*, 23. https://www.elhablador.com/articulos23_godoy.html
- GONZÁLEZ, R. (1999). *Poesía Peruana del siglo XX. Tomo I*. Ediciones Copé.
- HIDALGO, A. (1959). *Biografía de yomismo*. Juan Mejía Baca.
- HIDALGO, A. (2011). *Poemas simplistas*. Revuelta Editores.
- KIRKPATRICK, S. (1989). *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*. Ediciones Cátedra.
- LAKOFF, G. & JOHNSON, M. (2004). *Metáforas de la vida cotidiana* [6^{ta} ed.]. Cátedra.
- LÓPEZ, L. (2008). Forma, función y significación en poesía visual. *Revista de estudios filológicos*, 16. <http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/235/177>
- MEDINA, P. (2016). *El ojo de la palabra: Primera muestra de arte y visualidad en la poesía peruana del siglo XX*. Biblioteca Nacional del Perú.
- MARIÁTEGUI, J. ([1928] 1989). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* [55^a ed.]. Editorial Minerva.
- MUDARRA, A. (2018). El poeta y su rol como exégeta (de sí mismo) en *Química del espíritu* (1923), de Alberto Hidalgo. *Boletín de la Academia Peruana De La Lengua*, 63(63), 233-242. <https://doi.org/10.46744/bapl.201801.010>
- O'HARA, E. (1987). Alberto Hidalgo, hijo del arrebató. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 13(26), 97-114.

PANTIGOSO, M. (2018). Alberto Hidalgo en la literatura peruana: de la vanguardia a la expresión nacional. *Ius Inkarrí*, 6, 239-252. <https://doi.org/10.31381/inkarri.v0i6.1240>

SUAREZ, N. (2011). *Hacia una lectura visual del poema visual figurativo en la vanguardia hispanoamericana*. [Tesis de doctorado, Arizona State University]. ASU Digital Repository. <https://repository.asu.edu/items/14436>

**HACIA UNA MIRADA INTERCULTURAL DE POESÍA PARA VIDENTES DE
JOSE LUIS AYALA**

**TOWARDS AN INTERCULTURAL VIEW OF POESÍA PARA VIDENTES BY
JOSE LUIS AYALA**

Alejandra Apaza Ponce
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
alejandra.apaza@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-3411-9208>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.114>

Fecha de recepción: 11.12.21 | Fecha de aceptación: 20.01.22

RESUMEN

La poesía visual de José Luis Ayala, en *Poesía para videntes* (1988), representa la asimilación de dos culturas, occidental e indígena, que junto a la configuración de las formas estróficas transgrede la vanguardia peruana como se conocía en ese tiempo con Oquendo de Amat. De esta manera, con sus influencias en el Grupo Orkopata, Ayala domina la poética indigenista y la difunde a través de un lenguaje estándar para que sea reconocido sin tener la barrera del entendimiento. Por ello, este trabajo se ocupa de la descomposición de las estructuras poéticas del poema por medio del análisis intercultural propuesto por Camilo Fernández para comprender a cabalidad los procedimientos de construcción que maneja el poeta puneño.

PALABRAS CLAVE: José Luis Ayala, poesía, videntes, interculturalidad, análisis.

ABSTRACT

The visual poetry of Jose Luis Ayala in *Poesía para videntes* (1988) represents the assimilation of two cultures, western and indigenous, which together with the configuration of the strophic forms transgresses the Peruvian avant-garde as it was known at that time with Oquendo de Amat. In this way, with his influences in the Orkopata Group, Ayala masters indigenous poetics and disseminates it through a standard language so that it is recognized without having the barrier of understanding. That is why this work deals with the decomposition of the poetic structures of the poem through the intercultural analysis proposed by Camilo Fernandez to fully understand the construction procedures that the poet from Puno uses.

KEYWORDS: José Luis Ayala, poetry, seers, interculturality, analysis.

1. INTRODUCCIÓN

En muchas ocasiones, cuando se presenta el término *poesía visual*, no tenemos el conocimiento respecto a lo que abarca el objeto de su creación, puesto que imaginamos que la poesía es lineal e intrincada, y añadirle el lexema «visual» complejiza un poco el término. Por ejemplo, Páez (2012) manifiesta que la poesía visual abarca al significado y al significante, debido a que nos abre las puertas a distintos planos en el trabajo creativo, tales como las formas materiales que el lenguaje puede plasmar, el uso de la imagen en sus distintas expresiones; asimismo, genera interacción en el mundo artístico, avizora significados variados, juega con la hoja en blanco y otorga modalidades de recepción lúdicas que involucran la visión como órgano principal. Pero esto no viene de los tiempos actuales, sino desde el renovador de esta expresión literaria, Stéphane Mallarmé, “dado que es con él que la poesía experimenta un quiebre que fractura la tradición, iniciando una vertiente experimental que hasta hoy perdura” (Gache, 2006, p. 139).

Con el pasar de los años es que surgen mayores representantes a nivel mundial, tales como Fernando Millán en Europa y poetas como Vicente Huidobro, Octavio Paz, Nicanor Parra y Clemente Padín en Latinoamérica. En Perú, en cambio, encontramos un déficit sobre la difusión e investigación de los poetas visuales, si es que no están dentro de la lista de los más reconocidos, como Carlos Oquendo Amat, César Moro, Jorge Eduardo Eielson, José María Eguren o Alberto Hidalgo. Figuras como Javier Sologuren, Omar Aramayo, José Padilla y José Luis Ayala, por su parte, quedan en el olvido a raíz de la nula difusión de la lectura de sus obras por parte del Estado y mucho menos una labor crítica de ellas. Por ello, la personalidad del poeta, ensayista, cronista y promotor cultural José Luis Ayala no debe estar perdida en el bicentenario y menos en la historia de la literatura peruana, especialmente porque constituye un hito fundamental en la vanguardia indigenista puneña ¹.

El proyecto literario de José Luis Ayala contiene el sustrato de una literatura indígena contemporánea debido a la introducción del bilingüismo con la lengua aymara

¹ Vanguardia indigenista o vanguardia andina alude al tiempo donde comienza la descentralización hispánica del Perú regida por el discurso indigenista y entendido como el proyecto realizado en la década de los años de 1920 por el *Grupo Orkopata* junto a las obras de Alejandro Peralta y Gamaliel Churata (Iubini, 2017).

dentro de sus poemas, así como por su condición de mestizo al ser un *yatiri*². Teniendo en cuenta lo anterior, según lo que postula Cornejo Polar (1983), Ayala se encontraría entre el primer sistema literario, literatura ilustrada en castellano, y el tercero, literatura aborigen a raíz de su escritura en aymara. Aunque debemos advertir que Ayala es considerado entre estas dos etapas por la reivindicación de su cultura aymara en sus poemas en castellano, es decir, poesía indigenista en español. Para ello, es pertinente precisar las cuatro tendencias poéticas en el Perú que Camilo Fernández (2019) sintetizó de manera práctica en “La poesía andina de Efraín Miranda, el referente amerindio y la tradición literaria peruana”. En primer lugar, tenemos al «Incaísmo», que está vigente en la poesía de la Emancipación si seguimos los lineamientos de Monguió (1972). Este sistema “implica la presencia de los incas como personajes literarios sobre la base del proyecto criollo modernizador, impulsado por los capitales británicos, para liberar al Perú de la monarquía española” (Fernández, 2018, p. 1). Asimismo, sus mayores exponentes son Miró Quesada y José Joaquín Olmedo.

En segundo lugar, tenemos el «Indianismo», el cual comprende los años 1825-1918 y “revela una aproximación epidérmica y aristocratizante al mundo andino dejando de lado el tono político de reivindicación social y el tratamiento profundo de la subjetividad del hombre andino” (Fernández, 2019, p. 1). En este sistema tenemos como máximo exponente a Clemente Althaus. En tercer lugar, se presenta el «Vanguardismo poético indigenista», etapa que, para Fernández (2019), está constituida por las clases medias emergentes con gran influencia en posiciones anarquistas y socialistas. También hace énfasis en la perspectiva indigenista de Antonio Cornejo Polar (2005) que implicó un impacto en el referente amerindio en la poesía y en el pensamiento del hombre andino con un tono alineado a la protesta social. Aquí tenemos a Vallejo, Peralta y Churata. Y, para finalizar, en cuarto lugar, propone a la «Poesía andina», estrato que:

[...] responde al proyecto de los migrantes provincianos (Cornejo Polar, 1995; 1996) que cuestionan la imposición de la ciudad letrada (Rama, 1998) y se dirigen a un nuevo lector: el sujeto que se ha desplazado del campo a la urbe (y, sobre todo, Lima) con el fin de oponerse a la hegemonía de los sectores dominantes en la capital del Perú” (Fernández, 2019, p. 2).

² Según Fernández Juárez (2002), el *yatiri* es “el que sabe”, especialistas del ritual de la hoja de coca de la cultura aymara (p. 187).

Desde esta perspectiva, podemos deducir que José Luis Ayala se encuentra en la tercera etapa debido a sus influencias, a su estilo poético y a su gran habilidad para reivindicar la literatura aymara indigenista bajo el sistema castellano, puesto que corresponde a la difusión de una literatura distinta que no era habitual para el canon literario peruano.

En una conferencia realizada por Rosina Valcárcel en el 2012, el autor expresa parte de sus mayores influencias al momento de realizar una creación literaria, nombres como Gamaliel Churata, el grupo *Orkopata*, Carlos Oquendo de Amat, José Carlos Mariátegui, César Vallejo, José María Arguedas, François Villon, Jean Paul Sartre, Paul Éluard, Guillaume Apollinaire y Sigmund Freud son los más resaltantes; asimismo, incluye una leve influencia de los poetas de la generación de los años setenta por tratarse de una poesía orientada hacia lo urbano y la descomposición social. Nuestro autor recurre a aspectos como la cosmovisión y la religiosidad indigenista como parte de su protesta hacia la discriminación sufrida por los aimaras en el siglo XX. Igualmente, Iubini Vidal (2018) manifiesta que Ayala plantea las dificultades que implica el hecho de tratar de sintetizar dos culturas, la indígena y la occidental, pues indica que su identidad y su escritura corresponden a algo nuevo que no es ni lo uno ni lo otro. En ese sentido, se resuelve la confluencia de sus dos herencias, ya que no se considera ni indio ni aymara, sino una síntesis cultural a la que él debe mucho.

Dentro de sus obras se puede observar una tendencia que recurre a la cosmovisión y la religiosidad indigenista tanto en su prosa, poesía, ensayo y crónica, lo cual permite introducir un proyecto estético ligado a su herencia indígena y, a su vez, evidenciando las dificultades de su mestizaje. Es con la fundación de “Promoción Intelectual Carlos Oquendo de Amat”, que él lidera, en 1963, que empieza un labor vanguardista y también amplía ciertas características del Grupo Orkopata (Osorio, 2005). Así, se “integra una estructura conversacional al poema, por lo cual las innovaciones literarias de estos poetas colindan con las propuestas estéticas de la antipoesía, pues intensifican la ironía con la diversidad de lenguajes recogidos del habla popular” (Chueca, Güich Rodríguez & López Degregori, 2006, p. 46). A ello se suma una poesía caracterizada por su labor unitaria, donde revela problemáticas sociales y políticas; pero es en su obra más importante, *Poesía para videntes* (1988), donde empezó a experimentar con la poesía visual e inicia gran parte de su trayectoria para renovar las poéticas tradicionales incluyendo tópicos propios

de su esencia. Asimismo, crea poemas que trascienden en originalidad y resignifica un nuevo paradigma en la literatura.

Poesía para videntes (1988) pone en diálogo varios aspectos que en la época se estaban discutiendo y se iban realizando. El Perú arrastra un fuerte rezago producto de los años 1970: una economía llevada al fracaso y un tránsito hacia un gobierno dictatorial que venía imposibilitando el crecimiento social de la población. También es pertinente mencionar el genocidio de los quechuas en los años 1980-1992, situación expuesta por Mei Li Kwong (2006), quien manifiesta las razones y los principales causantes de esta matanza que perjudicó a la serranía peruana, tales como el terrorismo y el Estado peruano que demostraban su poder de esa manera. Personalidades como Antonio Cisneros, Aurelio Miro Quesada y César Calvo fueron figuras claves que reflexionaron acerca de la problemática del indígena en su trabajo poético, todo ello con el objetivo de plasmar la realidad de los más afectados en la crisis política y social. En ese contexto se publica *Poesía para videntes* y Ayala, que viene del vanguardismo indigenista, sigue los mismos lineamientos y pone en relieve su perspectiva acerca de la violencia y matanza en Puno, así como también de qué manera el poder occidental estaba fragmentando la cultura aymara y la sociedad campesina.

Entonces, el poemario *Poesía para videntes* revela una nueva escritura heterogénea que buscaba romper y otorgar una nueva perspectiva al discurso poético. De esta manera, se abordan temas sociales con un punto de vista diferente, además de reestructurar el lenguaje para que se integre la lengua popular. Ayala realiza esto al momento de incorporar las prácticas rituales y culturales del mundo indigenista en sus poemas escritos en castellano juntos a los diversos poemas icónicos³. Sin embargo, la palabra «vidente» posee una connotación muy interesante con relación al contenido de los poemas. Según el DLE (2022), la palabra «vidente» refiere a una persona que tiene visiones sobrenaturales o que están fuera de lo que se considera común. Si ponemos de relieve este significado junto al contenido del poemario, podemos deducir que el vidente sería el indígena, ya que puede observar la realidad de una manera diferente a las personas que vienen a destruir su cultura o tratar de imponer la suya. Asimismo, los poemas son

³ Poema icónico: parte de la poesía visual que “se compone de [...] lenguajes formados a su vez por sistemas de significación” (López Fernández, 2008, s/p).

dedicados para ellos, los únicos que entenderían su verdadero significado tanto a partir de las formas como del contenido.

Por ello, este trabajo se enfoca en analizar los poemas “Rosa”, “Doloroso extraño oficio” y “Un anónimo poeta andino”, pertenecientes al libro *Poesía para videntes* (1988), para descomponer una poesía espacial y cosmológica que revalora el sentido de la vanguardia indigenista y que constituye el hecho de patentar la significación de símbolos que puedan comunicar sentidos al mundo exterior. Asimismo, estos poemas establecen una forma de heterogeneidad textual, cultural y literaria.

De esta manera, la finalidad del artículo es contextualizar y describir la producción literaria de José Luis Ayala (los tres poemas elegidos) en relación con la poesía intercultural propuesta por Camilo Fernández (2016), lo cual evidencia la continuación de la tradición de la vanguardia indigenista y cómo la forma de los poemas aporta un contenido semántico. A su vez, para remover el canon literario con una investigación necesaria de un poeta que no ha sido debidamente valorado y así posicionar el trabajo creativo de Ayala en el canon literario peruano.

2. CRÍTICA ALREDEDOR DE *POESÍA PARA VIDENTES* DE JOSÉ LUIS AYALA

Cuando pensamos en José Luis Ayala recuperamos la imagen del gran difusor cultural y su trabajo respecto a Carlos Oquendo de Amat, además de las variadas críticas hacia sus colegas como Mario Vargas Llosa o, según sus propias palabras:

[Al] escritor cuya vocación literaria se inicia a consecuencia de la dictadura del general Manuel A. Odría. De modo que al mismo tiempo de perder mi infancia tuve que madurar muy rápido, frente a la violencia y terror de Estado, desarrollado por un siniestro personaje que luchó contra una ideología reformista del siglo XX (Ayala, 2013, s/p).

Sin embargo, la crítica hacia su trabajo no ha sido amplia por varios factores: el principal, la falta de digitalización de su producción, ya que Ayala contiene más de cien obras escritas, motivo por el que llama la atención la escasez de trabajos de investigación en torno a su creación literaria. Asimismo, se podría decir que los estudios sobre el poemario *Poesía para videntes* son casi nulos; es más, cae agregar a dicho vacío que una investigación sobre poesía visual no se ha desarrollado en un sentido amplio, a no ser que

se trate de escritores «más representativos», tales como Carlos Oquendo de Amat, Jorge Eduardo Eielson o César Moro.

Pese a las falencias de estudios literarios sobre la obra del autor puneño, Giovanna Iubini Vidal (2018), en su tesis doctoral *Vanguardia andina, migrancia y heterogeneidad textual hacia una poética de lo cósmico en Cábala para inmigrantes de José Luis Ayala*, defendida en la Universidad Austral de Chile, presenta un estudio desde la perspectiva “holística y totalizante de la cultura andina, que se manifiesta como la forma de percibir y habitar el mundo por parte de un migrante andino desvinculado de su tierra” (p. 11). En este trabajo, la autora nos muestra una construcción teórico-analítica de cómo llegar a comprender una obra que abarca mucha reflexión y alta complejidad. Además, evidencia con base en teorías sociológicas el surgimiento de una vanguardia andina en Perú con el objetivo de contextualizar la obra de Ayala y, través de la metatextualidad, plantear una noción de literatura total, la cual establece vasos comunicantes entre la literatura, la cosmovisión y la vida en la escritura que pareciera imposible de abordar.

Tanto *Poesía para videntes* (1988), los poemarios *Lupigramas* y *solemas* (1990) como *Cábala para inmigrantes* (2003) forman parte de la representación experimental de la vanguardia de José Luis Ayala. La autora chilena, al analizar *Poesía para videntes*, refiere lo siguiente:

[...] encontramos que la hoja en blanco se ha convertido en un territorio abierto a disposición del poeta para ensayar múltiples modos de expresión. La hoja en blanco ya no es para Ayala la estepa gravitante de la escritura es, más bien, un espacio fértil que acoge la palabra poética y la hace florecer para construir una nueva semántica (Iubini, 2018, p. 26).

Asimismo, nos muestra algunas influencias que Ayala ha tenido al escribir el trabajo creativo como el juego del muro descascarado (iniciado por Breton), los caligramas (influenciado por Apollinaire) y la escritura en bloque proveniente de la poesía concreta. No obstante, Iubini realiza una interpretación superficial de los poemas “La rosa” y “Doloroso extraño oficio” de *Poesía para videntes* e “Imagen de anverso y reverso” de *Lupigramas* y *solemas*, donde nos muestra estructuras significantes y una simbología que ayuda a dismantelar la verdadera naturaleza de los poemas visuales. De igual manera, revela la influencia del creacionismo literario al momento de producir mundos nuevos.

Mauro Mamani (2009), por su parte, en *Poéticas andinas. Puno*, realiza un comentario crítico cercano a los planteamientos de la retórica general textual y de la semiótica cultural con el objetivo de analizar la *inventio*, la *elocutio* y la *dispositio* en los poemarios de Gamaliel Churata, Alejandro Peralta, Inocencio Mamani, Carlos Oquendo de Amat, Dante Nava, Efraín Miranda, Omar Aramayo, José Luis Ayala, Gloria Mendoza y Boris Espezúa. En este trabajo, Mamani ha dicho sobre Ayala, refiriéndose a *Cábala para inmigrantes*, que:

[...] el experimento textual más arriesgado [...] termina rompiendo con los convencionalismos del libro como objeto establecido, empastado y con páginas fijas, hasta convertirlo en un artefacto maleable, con múltiples entradas, con finales insospechados y todo guiado por la intencionalidad del lector (p. 121).

Finalmente, Alfredo Herrera Flores (2012) ofrece una breve crítica sobre los trabajos de Ayala, especialmente de dos ejemplares narrativos: el diccionario de Ayala y la edición crítica de *El pez de oro*. Herrera manifiesta que en el libro *Diccionario de la cosmopercepción andina* (2011) que:

[...] se nos explica en este libro manifestaciones sociales de las comunidades andinas que nos van a sorprender, como la práctica de la democracia o la fusión de la misa católica con los ritos andinos. El valor de este libro es que la explicación e ilustración sobre cómo se percibe el mundo en los andes proviene de un intelectual que es parte de esta cultura, y no solo la práctica, como millones de peruanos, sino que además se ha dado la tarea de estudiarla, analizarla y difundirla (párrs. 4-5).

De esta manera, podemos observar un lineamiento andino incluso en sus trabajos sobre lingüística, esto es, la gran significación de la cosmopercepción andina que sirve para alentar el proceso de integración cultural y la práctica de interculturalidad.

3. MARCO TEÓRICO

Para realizar esta investigación se utilizó un análisis de carácter cualitativo toda vez que analizaremos los poemas “Rosa”, “Doloroso extraño oficio” y “Un anónimo poeta andino”, pertenecientes al poemario *Poesía para videntes* (1988). Para ello, se utilizará la noción «poesía intercultural» planteada por Camilo Fernández en sus libros *El cántaro y la ola* (2014) y en *Interculturalidad y sujeto migrante en la poesía de Vallejo, Cisneros y Watanabe* (2016).

Camilo Fernández (2016), influenciado por las bases de la narrativa transcultural de José María Arguedas expuestas por Ángel Rama, plantea la poesía intercultural como

una conjugación de una cultura propia sobre otra; asimismo, busca el diálogo entre la matriz occidental y las culturas aborígenes. En *Interculturalidad y sujeto migrante en la poesía de Vallejo, Cisneros y Watanabe*, el autor propone cuatro niveles interpretativos. El primero es el lingüístico, donde sostiene que “el poeta opta por la lengua española; sin embargo, suele emplear un registro coloquial que quiebra la formalidad del castellano” (p. 35) y, además, en ocasiones apela a la *poliacroasis*⁴. Es decir, el poeta juega con los distintos niveles de lenguas o dialectos para llevar a cabo la síntesis de dos culturas. También plantea como ejemplo el poema “Idilio muerto” de César Vallejo por el uso del castellano andino y, con respecto a la poliacroasis, el texto “Cántaro roto” de Octavio Paz a raíz de algunos colectivos individuales que hacen las veces de locutores y alocutarios.

En segundo lugar, presenta el nivel de la estructuración literaria que consiste en “trabajar en el ámbito de los géneros discursivos o de las formas estróficas como el soneto o el romance” (Fernández, 2016, p. 36); es decir, géneros y formas del discurso poético. Los poetas disponen de la forma del trabajo creativo para efectuar un mensaje hacia el alocutario en cuestión y englobar tanto lo que se escribe como también la conformación de los versos. En este sentido, podemos nombrar a Vallejo con el *haylli* o a Watanabe con el *haiku*. Incluso, y como complemento a las ideas de Fernández, Carlos Arámbulo (2016) añade a Oquendo de Amat por la distribución de sus poemas:

La naturaleza de libro-objeto o poema-visual de *5 metros de poemas* es evidente: una hoja única de casi 5 metros de extensión en la cual, a manera de una cinta cinematográfica, se despliegan los poemas como cuadros de la misma (se coloca incluso un intermedio, habitual en los cinemas de los inicios del siglo XX, para recalibrar los equipos y cambiar los rollos en la máquina de proyección), así como la distribución física de los versos y el trabajo sobre el grafema, en términos de tipografía, tamaño de fuente, separación entre grafemas y el uso del texto para la representación gráfica siguiendo tanto el modelo caligramático de Apollinaire como el de constelaciones propuesto por Mallarmé (p. 4).

En el caso de José Luis Ayala, este obedece a los diferentes símbolos de la cultura aymara a fin de enlazar con la misiva que desea transmitir, tales como la figura de la rosa y la forma del *kipoema* para otorgar forma al trabajo poético y, de esta manera, poder plasmar más significados dentro de él.

⁴ La *poliacroasis* tiene que ver con el exhausto examinar en que un locutor se dirige a varios alocutarios en un poema y de qué modo busca incentivar determinada una respuesta de estos últimos (Albaladejo, 2009).

En tercer lugar, el nivel de las estructuras figurativo-simbólicas es donde se manifiesta el empleo de una simbología que suministre los sustratos de las culturas autóctonas o un traslado hacia la ciudad desde el campo. En otros términos, el creador de los poemas utiliza un elemento figurativo clave que distingue su trabajo. Semejante a la sinestesia como manifestación del campo de la retórica y el uso de metagoge en *Cinco metros de poemas* de Oquendo de Amat; y donde el procedimiento sinestésico está “graficado en su concepción como libro objeto y conjunto de poemas objeto” (Arámbulo, 2016, p. 2), de manera parecida a la representación de la piedra en Octavio Paz.

Finalmente, el nivel de la cosmovisión implica la visión de un individuo (léase sujeto) entre dos mundos o realidades pertenecientes a su pueblo natal o al proceso de migración. El sujeto traslada su conocimiento hacia otro mundo, como también puede traer nuevos saberes al suyo convirtiéndolo en un conductor y unión entre ambos. Esto se puede observar en el prólogo del poemario *Como higuera en un campo de golf* (1972) de Antonio Cisneros, ya que presenta un fragmento (“Fue domingo en las calaras orejas de mi burro”) que pertenece a *Poemas humanos* (1939) de César Vallejo para señalar una analogía entre ambos textos: uno desde una perspectiva autóctona y otra desde la europea.

Ahora bien, a continuación realizaremos una segmentación de los poemas, así como la introducción de interlocutores si el trabajo creativo lo requiere con el objetivo de interpretar minuciosamente las estructuras de los textos seleccionados.

4. ANÁLISIS INTERCULTURAL DE TRES POEMAS DE *POESÍA PARA VIDENTES*

Poesía para Videntes es un poemario visual que nos ofrece diferentes perspectivas sobre lo indígena y propone varios aspectos estéticos que se inscriben dentro de la vanguardia indigenista peruana. Asimismo, contiene una fuerte discusión acerca de la temática que atraviesa al libro, pues mezcla dos culturas (lo indígena y lo occidental) para encontrar cierto diálogo y dar a conocer una visión más totalizante sobre la posición de los subyugados. Los tres poemas que analizaremos —“Rosa”, “Un anónimo poeta andino” y “Doloroso extraño oficio”— expresan de forma marcada los aspectos fundamentales de la poesía intercultural toda vez que posibilitan la exposición estética de las ideas principales que se plantean en el poemario. Por su parte, el recurso visual ayuda al entendimiento y juega con el espacio del poema de manera pertinente y acertada. A su

vez, se observará la creación de pequeñas conversaciones entre los interlocutores y mensajes que Ayala configura alrededor de ambos mundos para que exista fraternidad e igualdad entre culturas o, en todo caso, plasmar también las diferencias sustanciales de cada una de ellas.

Veamos el siguiente poema:



Figura 1. “Rosa”, poema perteneciente a *Poesía para videntes* (1988)

El poema muestra de manera sintética el punto de vista del locutor personaje, ya que hace énfasis en lo autóctono y no tanto en lo extranjero, aunque de igual manera se manifiesta un pequeño diálogo entre ambas culturas. El primer estrato es de la lengua: en “Rosa”, advertimos huellas de la asimilación de dos frentes culturales: lo occidental y lo indígena. Respecto a lo occidental, se puede apreciar en el uso de un castellano estándar en todo el poema; sin embargo, encontramos la presencia de la palabra «qantuta», un peruanismo lexical inscrito en el Diccionario virtual aymara de Lenguas Originarias como “flor tricolor”. Por ende, el hecho de iniciar con la lengua estándar y terminar con una palabra en aymara constituye una reivindicación hacia lo aborígen dejando atrás el sometimiento cultural occidental.

En el segundo estrato, correspondiente a la estructuración, distinguimos una gran influencia de Oquendo de Amat y Mallarmé con el caligrama, así como también lo trascendente de la rosa que es “históricamente signo de lo ideal, la perfección y lo imposible en la literatura” (Cirlot, 1992, p. 390). Asimismo, “simbólicamente, se abandona el imaginario europeo y se recuperan las claves estéticas y culturales del mundo andino” (Iubini, 2018, p. 27). También se puede examinar cómo es que comienza con una gran densidad de palabras castellanas dispuestas horizontalmente para, finalmente, terminar arrastrando el peruanismo semejante a la forma de una raíz. Por ello, se deduce que en la superficie se visualiza lo occidental sin mayor problema, pero siempre tendremos lo nativo como inicio de nuestra existencia y como un elemento del que jamás podremos desvincularnos. Para sustentar esta hipótesis, advertimos la posición de la palabra «rosa», pues se encuentra justo en el centro y se desprenden muchas vertientes (léase versos), las cuales podemos interpretar como el medio de dispersión de la cultura hegemónica. Mientras que, por otro lado, la posición de la palabra «qantuta» alude a una cultura dominada, ya que está abajo de la palabra principal. Así, nuevamente se estaría reafirmando un amalgamamiento de ambos influjos, pero con una demanda en función de lo propio.

En el tercer estrato, concerniente a las estructuras figurativo-simbólicas, podemos ver recursos metafóricos. Comencemos con la figura que más destaca, «rosa». “Rosa” configura una de las simbologías más recurrentes que los expositores mencionados por el poeta utilizan dentro de sus trabajos creativos. De este modo, observamos esta misma categoría dentro de los colores asignados a los poetas. En primer lugar, tenemos a Vallejo con el color «blanco», el cual se utiliza con mayor preponderancia en *Poemas humanos* (1939) como una referencia hacia lo puro e impecable para adjetivar los sentimientos y acciones de los personajes del poemario. Y, posteriormente, tenemos el color azul en Villaurrutia. Dicho matiz encontramos en la obra teatral *El pobre Barba Azul* (1948) como símbolo de la fatalidad y la ironía psicológica.

Finalmente, en el nivel de la cosmovisión, el locutor busca la incorporación de la simbología indígena dentro de un mundo occidental como un retorno a lo autóctono para darle énfasis; esto también se comprueba en la forma donde, pese a la subordinación occidental, lo oriundo queda latente. Asimismo, el locutor evoca una reflexión hacia lo total para adentrarse hacia las raíces y resaltar lo propio como algo constante en nuestra

cultura. También busca contraponer ambas civilizaciones utilizando el recurso de la metáfora y, para concluir, procura distinguir lo propio con un tono declamatorio y exigente, dándole fuerza a lo expuesto. De tal modo, “Rosa” es un poema que claramente manifiesta la interculturalidad dentro de sus versos y que propone una reivindicación en favor de lo indígena.

Para continuar con esta misma tendencia, veamos el siguiente poema:

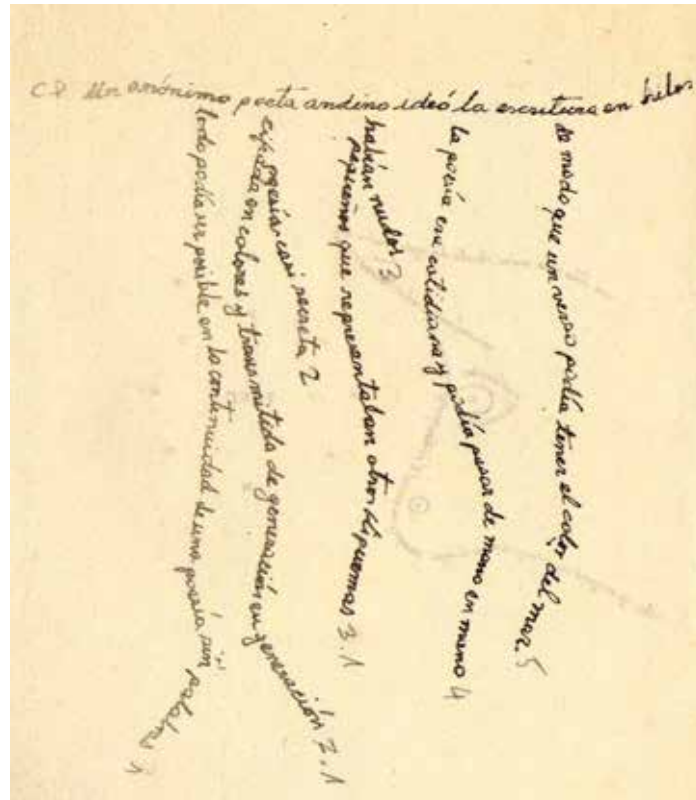


Figura 2. “Doloroso extraño oficio” perteneciente a *Poesía para videntes* (1988)

Para tener un mejor análisis del poema, este será escrito de manera vertical:

Un anónimo poeta andino ideó el sistema de hilos
de modo que un verbo podía tener el color del mar,
la poesía era cotidiana y podía pasar de mano en mano
habían nudos pequeños que representaban otros kipuemas
poesía casi secreta
cifrada en colores y transmitida de generación en generación
todo podía ser posible en la continuidad de una poesía sin palabras

En primer lugar, observamos que el poema refiere a la creación del sistema de hilos que está unida al surgimiento de nuevas maneras de comunicación como el «kipuema», además de una mayor experimentación con la forma. Empecemos con el nivel de la

lengua; así como en el anterior poema, este también configura dos sistemas lingüísticos diferentes, el castellano y el aymara. Sin embargo, a comparación con “Rosa”, este texto parece mostrar mayor énfasis en hallar una conciliación entre ambas culturas, ya que la palabra «kipuema» está dentro del tejido discursivo. Por su parte, el lenguaje coloquial y estándar no toma distancia respecto del peruanismo; más bien lo acopla como parte de su habla natural para entender que ambos sistemas se encuentran en asimilación la una con la otra.

En el siguiente nivel, el de la estructuración literaria, la forma que constituye el poema hace referencia a la creación de los indígenas; el tejido en hilos. Especialmente cuando reparamos en la naturalidad con que se amoldan las palabras, estos versos toman la figura de los hilos y adoptan, de cierta manera, el carácter de estos, sueltos y dispersos, además contienen una importancia dentro del proceso de creación. Asimismo, la representación del poema visibiliza una parte de lo que es la cultura aymara y sus tradiciones para enfatizar en lo tradicional y autóctono, pero sin apartar el componente vanguardista de la forma.

En el tercer nivel, el de las estructuras figurativo-simbólicas, se visualiza el campo figurativo de la metáfora en tres versos. Por ejemplo, en el segundo verso tenemos “un verbo podía tener el color del mar”, donde se actualizan dos sistemas distintos para otorgarles mayor significación, es decir, colorea las palabras con el objetivo de enaltecer su reconocimiento y enfatizar en los aspectos de la cultura aymara. Se deduce que al otorgarle “el color del mar” a las palabras dentro del poema estaría significando una incorporación de los elementos aymaras o percepciones de la propia cultura a la palabra para representar con ímpetu lo aborigen. De igual modo sucede con el tercer verso, “la poesía era cotidiana y podía pasar de mano en mano”, y con el verso cinco, “poesía casi secreta”, puesto que se infiere que esta nueva forma de comunicación es autóctona de los aymaras y que se pasa de generación en generación, así como también las costumbres que ellos practican. De esta manera, junto a la forma del poema, estos dos recursos cobran una mayor relevancia, pues cumplen con el objetivo de transmitir una relación pacífica entre la cultura occidental y la cultura aymara.

Para finalizar, en el nivel de la cosmovisión, el locutor interioriza un estado diferente al usual al momento de enunciar un juicio valorativo atípico pero contundente, debido a que pone en evidencia la cultura indígena sin tener alguna guía en específico; es

decir, elabora un pensamiento novedoso respecto a los aymaras que va más allá de su entendimiento, mas es sustancial. Por ello, se refiere que:

[...] la ruptura y experimentación en Ayala no tiene una finalidad hermética o artepurista, pues por el contrario, en esta zona de su poesía asume un compromiso político e ideológico con el mundo indígena, debido a que la trascendencia de la palabra poética y la búsqueda de un nuevo sentido se encuentra en la experiencia del mundo andino (Iubini, 2018, p. 28).

También resulta pertinente hablar sobre el título del poema, pues podemos inferir que, aun cuando se haga hincapié en el trabajo indígena, este resulta tedioso debido a lo que subraya: es invisible. La palabra «doloroso» implica la aflicción al verse imposibilitado por la falta de transmisión de este nuevo sistema de comunicación, mientras que la palabra «extraño» supone el desconocimiento de la ardua labor de entendimiento que involucra el hacerse entender a través de kipuemas. Por ello, “Doloroso extraño oficio”, antes que un simple poema con forma variable, forma parte de una manifestación cultural que tiene como objetivo distinguir lo endémico utilizando el castellano.

Para finalizar con el análisis, tenemos a continuación el último poema:

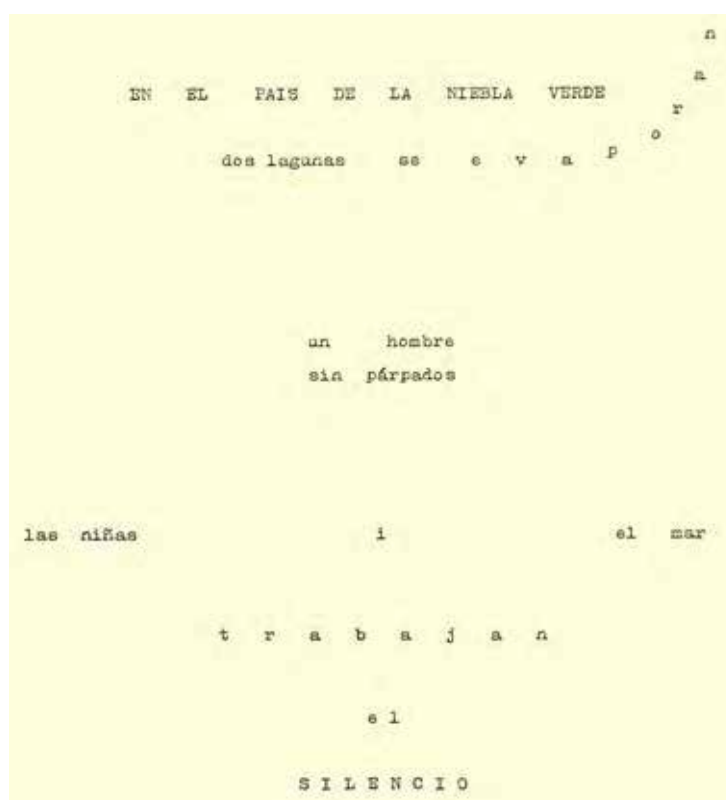


Figura 3. “Un anónimo poeta andino” perteneciente a *Poesía para videntes* (1988)

En este último poema se puede visualizar el transcurso del desarrollo de una comunidad hacia la represión simbolizado con el silencio. En el nivel de la lengua, el poema sigue con los lineamientos vanguardistas al usar el verso libre como propuesta innovadora y la ruptura de la homogeneidad. Sin embargo, a comparación con los dos poemas anteriores, no existe la presencia de peruanismos o algún rastro de variedades lingüísticas, pero sí el uso de la vocal «i» como parte de una contraposición con lo reglamentado, pues hace las veces de conjunción. Además, existen variaciones de tamaños de la caligrafía en dos oportunidades: al iniciar el poema y hacia el final, lo que puede ser enlazado con el segundo nivel.

En el de la estructuración literaria, se podría deducir que esta distinción de mayúsculas y minúsculas sugiere la presencia de un campo que está encerrado y cuyos límites en letras capitales no dejan que el locutor vea más allá de lo propio o que no le permiten ser libre, contenido en minúsculas. Siguiendo esta lectura, pareciera que el locutor sugiere que lo que está dentro del poema fuese otro mundo y estuviera apartado, lo cual tendría sentido, ya que significa la existencia de barreras para el desenvolvimiento del indígena. Además, suscita cierta dominancia de la cultura hegemónica sobre lo oriundo debido al encasillamiento que ejercen los versos en mayúsculas y el repentino ordenamiento de las palabras.

Este último aspecto se puede fundamentar con mayor vigor de la siguiente manera. Tal como podemos visualizar, el poema comienza con mayúsculas, símbolo de sometimiento, pero en el siguiente verso advertimos cómo es que este se escapa de las manos de las barreras, lo cual simboliza a los indígenas que trataron de hallar algún porvenir diferente o quizá solo tuvieron la suerte de haber escapado. Seguidamente, tenemos a los versos mejor distribuidos y sin ningún juego entre ellos, excepto por la variación «i», una forma de rebeldía. Por último, el poema finaliza con el rígido sistema de líneas rectas horizontales. De esta manera, cabe reflexionar acerca de esta pequeña sucesión de eventos: comenzando con el inicio del subyugamiento, luego el intento de insurrección hasta llegar al inevitable sometimiento por los sistemas hegemónicos.

En el tercer nivel, de las estructuras figurativo-simbólicas, destacamos tres metáforas. En el primer verso, “país de la niebla verde”, el color verde representaría, según el contenido, un lugar abrupto y desigual perteneciente a la geografía andina, al igual que la presencia de la naturaleza. Mientras que los versos 3 y 4, “hombre / sin

párpado”, hacen referencia a la ceguera que el locutor posee al ser despojado de su cultura, esto es, una ceguera de identidad. Finalmente, los versos 6, 7 y 8 “trabajan / el / silencio” manifiestan la dominación que han desempeñado los invasores contra los habitantes. Es el silencio la nueva forma de control que ejercen los protagonistas a fin de que no se vean violentados por el nuevo control en sus vidas.

Finalmente, en el nivel de la cosmovisión ya no se expresa un amalgamiento de dos culturas, sino la supremacía de una por encima de la otra. Es el sistema hegemónico, o también reconocido como lo occidental, lo que toma relevancia dentro del poema para evidenciar los diferentes estratos de poder, así como la situación injusta en la que el indígena se encuentra. De igual manera, el poema sugiere una progresión de estados en los protagonistas, la cual va desde la libertad hasta la dominación. El locutor evidencia la complicada situación del indígena porque este se ve imposibilitado de luchar contra lo desconocido y manifiesta la represión que, incluso hasta en estos días, dichos sujetos viven en carne propia. Por último, al reflexionar acerca del título del poema, se deduce que la palabra «anónimo» remite a que estos hechos no son casos particulares y aislados dentro de la historia aymara, sino que se emplea tal vocablo para darle un sentido de pertenencia colectiva; es decir, «anónimo» como sinónimo de «todos». Así, es el anonimato lo que engloba a toda una cultura; además, lo configura con una mayor intensidad.

5. CONSIDERACIONES FINALES

A partir de los análisis de los tres poemas expuestos de *Poesía para videntes* de José Luis Ayala, se pueden establecer los cuatro niveles interculturales planteados por Camilo Fernández, donde también se incluye la figura del indígena.

Con respecto a los tres poemas, todos manifiestan la interculturalidad tanto de manera formal como a nivel temático, lo que implica que Ayala es un poeta vanguardista indigenista que pone de manifiesto la problemática de los aymaras al emplear diferentes variaciones simbólicas junto a un lenguaje estándar que lo hace obtener un carácter totalizador. En el primer poema titulado “Rosa”, observamos cómo es que existe una preponderancia hacia lo autóctono con el peruanismo «qantuta» hacia el final el trabajo poético, aunque pone de relieve la figura de la rosa que simboliza el poder occidental sobre el aborigen. De igual manera, las consideraciones figurativas potencian el tópico

principal. En el segundo poema, “Doloroso extraño oficio”, el locutor tiene otras intenciones, puesto que su objetivo principal no es demostrar una amalgama entre ambas culturas, sino que por medio de la lengua castellana destaca a la cultura aymara y sus peculiaridades. En otras palabras, observamos una relación de equilibrio entre ambos sistemas debido a que se utiliza uno para resaltar el otro, mas no existe la sublevación de uno por encima del otro. Asimismo, la figura toma mayor relevancia, pues demuestra el tejido de hilos y una gran parte de las tradiciones aymaras. El poema experimenta con la silueta y refleja un aspecto que, gracias por el uso del castellano, conocemos al menos a nivel superficial.

Por último, el tercer poema, “Un anónimo poeta andino”, relata el proceso de sometimiento de una cultura sobre otra y cuáles son las manifestaciones de la cultura dominada. Así, este poema dialoga con la forma y utiliza de manera acertada el espacio para expresar mucho más que solo el contenido toda vez que la configuración del trabajo poético le suma una mayor significación. Dicho esto, José Luis Ayala realiza un trabajo poético digno de destacar, puesto que engloba varios aspectos de la interculturalidad inscritos bajo un contexto compuesto por una gran cantidad de escritores que no entendían la condición indígena ni reestructuraban la forma y, más bien, observaban con recelo lo autóctono. Con su poesía visual, precisamente, Ayala traduce y entrega a un público más amplio las singularidades de la cultura aymara, y también trata de realizar una reivindicación cultural juntando ambos sistemas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBALADEJO, T. (2009). La poliacroasis en la representación literaria: un componente de la retórica cultural. *Castilla*, 0, 1-26.
<http://www5.uva.es/castilla/index.php/castilla/article/view/4/1>
- ARÁMBULO LÓPEZ, C. (2016). Poesía intercultural y sinestesia en *5 metros de poemas*. *Horizonte de la Ciencia*, 6(10), 13-29.
<https://revistas.uncp.edu.pe/index.php/horizontedelaciencia/article/view/349>
- AYALA, J. L. (1988). *Poesía para videntes*. Editorial Juan Mejía Baca.
- AYALA, J. L. (2013). *Testimonio*. Blog El Cholo Ayala.
<http://elcholoayala.blogspot.com/2013/10/testimonio.html>

- CHUECA, L. F.; GÜICH RODRÍGUEZ, J. & LÓPEZ DEGREGORI, C. (2006). *En la comarca oscura. Lima en la poesía peruana 1950-2000*. Fondo Editorial Universidad de Lima.
- CIRLOT, J. E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor.
- CORNEJO POLAR, A. (1983). La literatura peruana: totalidad contradictoria. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 9(18), 37-50.
- CORNEJO POLAR, A. (2005). *Literatura y sociedad: La novela indigenista en el Perú. Clorinda Matto de Turner, novelista. Estudios sobre Aves sin nido, Índole y Herencia*. Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar & Latinoamericana Editores.
- DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA (DLE) (2022). Vidente. <https://dle.rae.es/vidente?m=form>
- FERNANDEZ COZMAN, C. (2016). *Interculturalidad y sujeto migrante en la poesía de Vallejo, Cisneros y Watanabe*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- FERNANDEZ COZMAN, C. (2019). La poesía andina de Efraín Miranda, el referente amerindio y la tradición literaria peruana. *Acta Scientiarum*, 41(1), 1-12. <https://doi.org/10.4025/actascilangcult.v41i1.41087>
- FERNÁNDEZ JUÁREZ, G. (2002). *Simbolismo ritual entre los aymaras: mesas y yatiris*. [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. E-Prints Complutense. Repositorio Institucional de la UCM. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/1678/>
- GACHE, B. (2006). La poética visual como género híbrido: entre las fronteras entre leer y ver. *Páginas de guarda: revista de lenguaje, edición y cultura escrita*, 2, 137-152.
- HERRERA FLORES, A. (24 de octubre de 2012). *Ayala y dos textos para entender (mejor) la cultura andina*. La silla prestada. <http://lasillaprestada.blogspot.com/2012/10/dos-libros-de-jose-luis-ayala.html>
- IUBINI VIDAL, G. (2017). Heterogeneidad textual y neovanguardia: los poemas acéntricos y *quipullagemas* de José Luis Ayala. *Tesis*, 10(10), 79-102. <https://doi.org/10.15381/tesis.v10i10.18691>
- IUBINI VIDAL, G. (2018). *Vanguardia andina, migrancia y heterogeneidad textual. Hacia una poética de lo cósmico en Cábala para inmigrantes de José Luis Ayala*. [Tesis de doctorado, Universidad Austral de Chile]. Repositorio ANID. <http://repositorio.conicyt.cl/handle/10533/237616>
- MAMANI MACEDO, M. (2009). *Poéticas andinas. Puno*. Pájaro de fuego Editores, Instituto de Investigaciones Humanísticas de la Facultad de Letras y Ciencias

- MONGUIÓ, L. (1972). La poesía y la Independencia, Perú: 1808-1825. En Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (ed.), *Literatura de la Emancipación Hispanoamericana y otros ensayos (Memoria del XV Congreso del Instituto de Literatura Iberoamericano)* (pp. 7-16). Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- LI KWONG, M. (2006). El genocidio de los quechua en el Perú entre 1980 y 1992. *Journal of Undergraduate Research*, IX, 1-5. <https://www.uwlax.edu/globalassets/offices-services/urc/jur-online/pdf/2006/kwong.pdf>
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, L. (2008). Forma, función y significación de la poesía visual. *Mono-tono: revista electrónica de estudios filológicos*, 16. <https://www.um.es/tonosdigital/znum16/portada/monotonos/monotonos.htm>
- OSORIO, J. A. (2005). Evocación de escritores puneños. *Revista peruana de literatura*, 3, 17.
- PÁEZ MUÑOZ, D. (2012). *Poesía visual en Chile. Una cartografía de las prácticas visuales en la poesía chilena*. [Tesis de maestría, Universidad de Santiago de Chile]. Repositorio ANID. http://repositorio.conicyt.cl/bitstream/handle/10533/181711/PAEZ_DENNIS_2394M.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- PUEBLOS ORIGINARIOS (s.f.). *Diccionario virtual aymara*. <https://pueblosoriginarios.com/lenguas/aymara.php>
- VALCÁRCEL, R. (2012). Memoria e identidad en las Odiseas literarias de José Luis Ayala. Blog de Rosina Valcárcel. <https://rosinavalcarcel.wordpress.com/2012/01/06/memoria-e-identidad-en-las-odiseas-literarias-de-jose-luis-ayala>

**EL LOCUTOR Y LA MODERNIDAD EN QUÍMICA DEL ESPÍRITU (1923) DE
ALBERTO HIDALGO**

**THE ANNOUNCER AND MODERNITY IN QUÍMICA DEL ESPÍRITU (1923)
BY ALBERTO HIDALGO**

Aura Estefany Pariente Verde
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
aura.pariante@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0003-2080-6725>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.115>

Fecha de recepción: 17.12.21 | Fecha de aceptación: 15.01.22

RESUMEN

El artículo plantea el análisis de los poemas “Suicidio” y “El destino” que forman parte de *Química del espíritu* (1923) del vate peruano Alberto Hidalgo. La hipótesis que se planea es la existencia de un vínculo de la complejidad del ser humano moderno de Berman con las ideas visuales de la muerte como espacio de huida a tal estado moderno. Para tal fin, emplearemos la teoría de la Retórica General Textual, la metáfora orientacional de la teoría cognitiva lingüística de Lakoff y Johnson y la tipografía de la poesía visual de Suarez para diferenciar los poemas señalados. De esta forma, ambos poemas cobran una significación donde el contexto social afecta la psicología del sujeto con el objetivo de comprender su visión del mundo.

PALABRAS CLAVE: poesía visual, metáfora orientacional, modernidad, Alberto Hidalgo, *Química del espíritu*.

ABSTRACT

The article proposes the analysis of the poems “Suicidio” and “El destino” that are part of *Química del espíritu* (1923) by the peruvian poet Alberto Hidalgo. The hypothesis that is planned is the existence of links between the complexity of Berman's modern human being and the visual ideas of death as an exit space to such a modern state. For this purpose, we use the theory of General Textual Rhetoric, the orientational metaphor of Lakoff and Johnson's linguistic cognitive theory and the typography of Suarez's visual poetry to differentiate the indicated poems. In this way, both poems take on a meaning where the social context affects the psychology of the subject in order to understand their vision of the world.

KEYWORDS: visual poetry, orientation metaphor, modernity, Alberto Hidalgo, *Química del espíritu*.

Dentro del panorama de la poesía peruana del siglo XX, el nombre de Alberto Hidalgo ha sido juzgado más por razones políticas y sociales que por el valor estético-literario de su obra. Si bien en los últimos años se han acrecentado los estudios académicos sobre su participación en la vanguardia, aún se considera mínima la difusión y la crítica literaria realizada sobre su obra. En varios artículos se alude a la personalidad del autor y se lee su producción en función de su experiencia vital; en tal sentido, el presente trabajo se desarraiga de esta tradición que se basa en la falacia biográfica y, más bien, se propone estudiar la poesía de Hidalgo centrándonos en las temáticas de un poemario específico: *Química del espíritu* (1923).

La elección de dicho libro se debe a que en él hallamos seis poemas visuales de los cuales dos comparten un mismo sentido y hecho temático. De acuerdo con un contexto particular como la modernidad en el siglo XX, la hipótesis que defendemos es que el locutor de los poemas “Suicidio” y “El destino” manifiesta una tentativa de la muerte generada por el conflicto con el espacio en el que se circunscribe; es decir, esta modernidad que ha traído progresos y avances científicos también ha generado un vacío existencial, un caos ideológico y la pérdida de los valores para afrontar la vida.

La estructura del artículo parte, en primer lugar, por señalar y discutir los estudios críticos y académicos que aborden el poemario publicado en 1923; luego se explican los conceptos de poesía visual, la metáfora orientacional y el locutor, y, finalmente, se analizan los dos poemas en base a la noción de modernidad siguiendo los planteamientos de Marshall Berman. Todo ello se realizará en función de revalorar la producción poética de Hidalgo, en especial el trabajo experimental en la creación de poemas visuales, celebrar su originalidad y sus ganas de innovar y trascender el quehacer poético, con ello se busca contribuir al estudio crítico de su profusa producción literaria, enfocados en los contenidos y las formas que albergan.

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

El poeta Alberto Hidalgo inició su carrera literaria desde muy joven. Sus primeros poemas aparecieron en revistas de la época (*Colónida* y *Amauta*) y actualmente es considerado un antecedente de la vanguardia peruana. Uno de sus principales aportes ha sido su manifiesto simplista que establece durante los años donde la vanguardia en Latinoamérica

empezaba a desarrollarse; sin embargo, anterior a dicha propuesta poética, Hidalgo ya evidenciaba un carácter transgresor y cuestionador de la poesía tradicional.

A continuación, se realizará un repaso por los comentarios y estudios importantes que se han llevado a cabo sobre la obra poética del autor, especialmente respecto del poemario *Química del espíritu* porque en él encontramos una despliegue de su arte poética visual y semántica.

El primero en señalar la figura del poeta arequipeño es José Carlos Mariátegui ([1928] 2017), quien refiere sobre la primera etapa de la producción poética del año 1917, *Panoplia Lírica*, obra que fue prologada por Valdelomar y que lo asocia a Hidalgo con el modernismo y el movimiento Colónida. Al respecto, Mariátegui señala que el poeta arequipeño es la representación de dicho movimiento en su lado más exacerbado, esto es, que existe en Alberto Hidalgo el característico egocentrismo que lo hermana al *dandy* Abraham Valdelomar. Líneas posteriores, Mariátegui ubica a nuestro poeta dentro de la poesía contemporánea de lírica pura (la primera de dos más: disparate absoluto y épica revolucionaria), lo que explica como una extensión de las ideas románticas, simbolistas y parnasianas que rinden culto al yo. Así, la poesía de Hidalgo se caracteriza por el uso constante de una voz poética personal e individual.

El escritor y crítico salvadoreño Gilberto González Contreras (1940) realiza un recorrido por la producción poética de Alberto Hidalgo desde *Arenga lírica al emperador de Alemania* (1917) hasta *Dimensión del hombre* (1938). González concluye que, si bien existe una voz intimista y particular en la poesía de Hidalgo, esta también pretende ser una voz universal, social y colectiva, pues existe una intersubjetividad que las une. Además, señala sobre *Química del espíritu* que el poeta adquiere una sensibilidad artística renovadora producto de influencias como el futurismo de Marinetti, el ultraísmo de Jorge Luis Borges y el dadaísmo francés. A su vez, González observa una antítesis en la propuesta poética del escritor arequipeño que involucra lo sensual y lo espiritual. Esta situación se traduce en lo corporal/físico/sentidos con lo mental/psicológico, hecho que también se relaciona con lo simbólico (entiéndase lo visual) de su poesía.

Luego encontramos el estudio de Octavio Armand (1981), que se configura como una defensa de las duras y metafóricas críticas negativas que ha recibido el poeta Hidalgo y sostiene, más bien, que su actitud de megalómano (criticado en la época) se trata de un

constructo, un personaje creado para acceder al espacio literario. A ello agrega que su esencia misma está oculta y que el «yo» evidente de su poesía funciona como un muro que cubre al verdadero Hidalgo. De esta manera, realiza un análisis de los «yo» que ha representado en varios de los poemarios distinguiendo una constante búsqueda de lo individual y la trascendencia. Por tal motivo, Octavio Armand es uno de los primeros estudiosos en comprender que el escritor no es la voz que enuncia en su producción poética y plantea un análisis que separa ambos sujetos, lo cual es importante porque dialoga con la hipótesis que se plantea en el artículo, ya que el locutor figurado en los poemas se encuentra atrapado en un círculo vicioso y lleno de hastío que busca anularse a sí mismo.

Después, el importante aporte de Merlin Forster (1999) enfatiza en el valor y la calidad de la poesía de Alberto Hidalgo. Este artículo desarrolla tres poemas visuales y es el primero en prestar atención y analizar dichos textos, ubicados en *Química del espíritu*. Forster, al abordar sobre la visualidad de la poesía, comparte el objetivo nuestro trabajo: subrayar la figura del poeta peruano Alberto Hidalgo y valorar su ejercicio poético singular y trascendental dentro de la vanguardia hispanoamericana, así como sumar su presencia al lado de escritores ya consagrados como César Vallejo, Carlos Oquendo de Amat, Martín Adán, Vicente Huidobro, entre otros.

Al ser el primero en abordar el aspecto visual, se ha tomado en consideración su estudio para observar el rol marcado que ocupa la espacialidad de las palabras y la disposición de los versos. El análisis de Forster ha echado luces a nuestro estudio para sostener la hipótesis sobre la presencia y la función de las metáforas orientacionales en la poesía visual de Alberto Hidalgo. En tal sentido, se resalta la propuesta de Forster por ser uno de los primeros en el siglo XX que recobra la importancia de la poesía transgresora y creativa de Hidalgo, aun cuando señala sus defectos como artista al hacer referencia a “Noticia” o prólogos introductorios que dan muestra de su personalidad prototípicamente vanguardista.

Hasta el análisis de dicho crítico norteamericano culminan los estudios, artículos e investigaciones realizados sobre el poeta Alberto Hidalgo en el siglo XX. Pasado este periodo de tiempo, se marca una segunda ola de estudios que comprende desde el 2003 hasta el 2021, lo cual refleja la evolución de la apreciación de la crítica, respecto del

cambio de siglo, porque prestan atención y retornar a la obra del vate peruano con una amplitud de perspectivas metodológicas e interpretativas.

A inicios del siglo XXI, una de las principales figuras que estudian la literatura vanguardista en el Perú, Mirko Lauer (2003), se encarga de rescatar la presencia de Hidalgo en el mencionado marco literario. En su estudio, se desarrolla la poesía inicial de Hidalgo en relación con la influencia del futurismo, así como un análisis de las representaciones de las máquinas y los automóviles en sus dos primeras obras, lo cual coloca al poeta arequipeño en un escalón del mismo nivel que poetas de la vanguardia canónica: Carlos Oquendo de Amat, César Vallejo, entre otros.

Posteriormente, Brenda Camacho (2014) realiza una profusa investigación acerca de *Química del espíritu* y *Descripción del cielo*, y cataloga a ambos poemarios como originarios de la vanguardia en el Perú. Además, resalta la experimentación formal de los poemas por sobre la calidad temática. Su propuesta consiste en desestigmatizar la figura del poeta y centrar su análisis vinculándolo al contexto social y literario; y, en cierta medida, critica la poética pretenciosa de Hidalgo quien, en su afán de innovar y trascender, no desarrolla tópicos interesantes en el contenido de sus poemas. Sin embargo, la investigadora defiende la poética individualista del autor y sostiene que esta cosmovisión se explica por el proceso de la literatura en que se inscribe: un estado de cambio y fluctuación de lo exterior o lo interior.

La lectura de Camacho sobre *Química del espíritu* sitúa a Alberto Hidalgo en una estética romántica de vanguardia; esto quiere decir que en el plano formal existe un interés por romper con las formas tradicionales, pero, en el plano del contenido (lo temático), aún se observan rasgos románticos. Se señala, además, que el autor no abandona los preceptos del individualismo y tampoco la concepción naturalista del romanticismo, lo cual, en la propuesta conjunta de *Química del espíritu*, se evidencia el conflicto del espacio moderno con la naturaleza.

Por su parte, Américo Mudarra (2018) realiza una lectura del poeta como analista y crítico de su misma obra a partir de los comentarios que Alberto Hidalgo escribía sobre sus anteriores poemarios. Por ejemplo, en el prefacio o nota final de *Química del espíritu*, Hidalgo comenta que el lector no entendió su obra *Tu libro*; por tal motivo, procede a explicar cuál era su intención. Lo mismo sucede cuando publica “Ubicación de Lenin

(poema de varios lados)” (1926) y luego, un año más tarde, desentraña su “Pequeña retórica personal” (1927); ambos textos publicados en *Amauta*. En tal sentido, se rescata el aporte de Mudarra porque valora el ejercicio poético y metapoético de Alberto Hidalgo, lo cual se contrapone a las duras críticas que en su época recibió por su profesión como libelista y que perjudicó a la difusión e introducción de sus obras al mundo literario-académico hegemónico.

Finalmente, las dos últimas investigaciones acerca del poeta son de Joy Godoy (2019) y Camilo Fernández *et al.* (2021). En ellas se subraya la inclusión de la poesía de Hidalgo bajo la influencia del ultraísmo y el creacionismo, y también de sus vinculaciones a los postulados estéticos de Mallarmé, Marinetti e incluso de la teoría de la metáfora de Nietzsche.

Godoy se preocupa por graficar un recorrido de las obras de Hidalgo que abarca desde el primer poemario hasta *Química del espíritu*, y sustenta que en todos ellos existe una intención de innovación y la búsqueda de un estilo propio, el cual se obtiene en *Simplismo*. Esta búsqueda va de la mano con las propuestas de la vanguardia; así, el camino creativo de Hidalgo evoluciona influenciado por las tendencias artísticas de Europa y alcanza su cúspide auténtica como lo que el poeta denomina poemas simplistas, que se pueden resumir en la focalización de las metáforas.

Fernández *et al.* vinculan la tradición literaria de la vanguardia europea al poemario *Simplismo*; a su vez, establece las diferencias entre Hidalgo y la tradición poética peruana. De esta manera, la autenticidad del poeta reside en la asimilación y en la transgresión de estas tendencias. Por tanto, para los autores del estudio crítico, Hidalgo es un escritor que ha sabido configurar su propia poética diferencial.

2. EL LOCUTOR, LA POESÍA VISUAL Y LA METÁFORA ORIENTACIONAL

En el ejercicio de comprensión y ejecución del análisis de “Suicidio” y “El destino”, se considera primordial explicar aquellas categorías y términos en que se basa el presente artículo. El primero de ellos es el concepto del locutor. Según Fernández (2021), el locutor es la entidad que enuncia en el texto poético; su contraparte es el alocutario, es decir, a quien el locutor dirige su discurso. El locutor puede expresarse a través de marcas de un «yo» o puede estar ausente, lo que se ha clasificado como un locutor personaje o no

personaje, respectivamente. Para el caso del alocutario, se cataloga como representado o no representado.

A modo de ejemplo, se cita unos versos del poema “Viaje alrededor de mí mismo” de Hidalgo: “hace muchos años que llevo / viajando por mis provincias interiores”. Se observa a un locutor personaje y a un alocutario no representado. El locutor personaje se manifiesta debido a las marcas gramaticales en primer persona tales como “llevo viajando” y “mis provincias”. Asimismo, el alocutario no está presente porque no existe registro de otro sujeto a quien se dirigen los versos citados.

El segundo término es la poesía visual que, según Suarez (2011), es la correlación entre lo verbal y lo pictórico/iconográfico, donde se configura una representación visual de aquello que los grafemas alfabéticos expresan. De acuerdo con el autor, se puede clasificar en poesía visual figurativa *mimética*, *mixta* y *abstracta*. Para mayor comprensión, la primera consiste en la representación visual semejante a la realidad. Por ejemplo: un caligrama en forma de pájaro (Eielson) o cualquier otro poema donde se aprecie una organización de palabras que en sentido completo configure una imagen. En cuanto a la figura mixta, es la suma de lo simbólico en tanto iconografía y de la construcción de versos. Por último, la poesía visual abstracta supone una creación iconográfica altamente simbólica, original y de libre interpretación. En resumen, la figurativa abstracta puede tener múltiples lecturas aun cuando exista una que se acerque más a la propuesta original del autor.

En el caso de los poemas a analizar, se identifica la poesía visual figurativa abstracta porque reproduce la geometría como círculos, arcos y líneas verticales, horizontales, oblicuas, escalonadas, etc. Esto se aprecia en los poemas “Suicidio” y “El destino” por dos motivos: primero porque el orden de lectura nos obliga a descender y ascender en el recorrido de la imagen abstracta de un arma (léase revólver); y segundo porque la circunferencia es parte de un todo y a la vez representa varios elementos, ya sea la boca de fuego de un arma o la Tierra misma.

Por último, el tercer concepto es la metáfora orientacional, la cual forma parte de la lingüística cognitiva de Lakoff y Johnson (2004), quienes afirman que el pensamiento es en gran medida metafórico. Ellos distinguen tres tipos de metáforas: las *orientacionales*, las *estructurales* y las *ontológicas*. Las metáforas orientacionales —que nos serán de

ayuda en los análisis— enfatizan las relaciones con el espacio como arriba-abajo, alto-abajo, superior-inferior, derecha-izquierda, centro-periferia, etc. Por citar un ejemplo, en el poema “Sabiduría”, de Hidalgo, se observa que el locutor se configura en un nivel superior por ser conocedor de todo el universo («Espíritu Sumo»); es decir, la sabiduría se encuentra en un plano supraterrrenal al cual el hombre no puede acceder.

Para el caso de las estructurales, los autores proponen el ejemplo de «La discusión es una guerra», donde el debate oral es visto como una contienda bélica en la que se tiene por objetivo ganar o perder. De esta forma, un concepto se construye a base de otro. Finalmente, para las metáforas ontológicas el ejemplo propuesta es la oración «La mente es una máquina», pues pone de manifiesto que lo abstracto toma forma por medio de una entidad concreta (la máquina). Así, la mente es entendida como una máquina que procesa pensamientos y que se puede averiar como en el caso de la expresión «Te falta un tornillo».

3. QUÍMICA DEL ESPÍRITU: EL LOCUTOR Y LA MODERNIDAD

Cuando Alberto Hidalgo publicó *Química del espíritu*, residía en Buenos Aires. Para aquel año, en Hispanoamérica ya se conocía el creacionismo de Huidobro, el ultraísmo del joven Borges, el estridentismo de Maples Arce y, en el Perú, ya se conocía *Trilce* de Vallejo. El poemario de Hidalgo, sin duda, se ubica en los derroteros de la poesía vanguardista y, como tal, en él se observa la experimentación y una propuesta estética.

Según Camacho (2014), en el poemario se muestra la relación de un sujeto conflictuado con la modernidad y la forma de afrontarla es conjugando los elementos de la naturaleza en los espacios de la urbe. Léase el poema “Perspectiva callejera”:

tiendo desde mi esquina
la serpentina de una mirada.

al doblar, los tranvías, a lo lejos,
se meten en las casas
por las ventanas de los sextos pisos.

la calzada,
por no haberse dejado vacunar,
tiene viruela,
en sus hoyos
van dando tumbos de cojo los vehículos.

el estallido de las cámaras de goma
hace pensar
en el aneurisma de los automóviles
¡oh, pobres automóviles cardíacos!

¿quién les pisa la cola?
para que ladren tanto
a las bicicletas?

nunca llegará al puerto,
nunca habrá de volver,
nadie tornará a verle.
irá por turas ignoradas
sin haber menester
de timones y brújulas
ni, tampoco,
telégrafo sin hilos para pedir auxilio.

¡si uno pudiese
adquirir un paisaje en ese barco
en el que no hay primeras ni segundas!

(Hidalgo, 1923, p. 34).

En primera instancia, el locutor personifica a ciertos elementos de la modernidad como los automóviles, los tranvías y la calzada. Por medio de esta sensibilidad atribuida o desplazada del locutor hacia la modernidad, se evidencia el caótico ambiente de esta; además, se observa el deterioro del espacio público y el ruido de los automóviles. Efectivamente, la imagen del automóvil es el símbolo de la modernidad como la velocidad del manifiesto futurista de Marinetti, a quien Hidalgo asimiló en su primera etapa poética. No obstante, se advierte una diferencia al humanizar y caracterizar a estos elementos modernos frente a una sensibilidad que en la realidad no poseen, lo cual permite asegurar la propuesta de Camacho sobre Hidalgo como un romántico posmoderno; en otras palabras, el poeta emplea el espacio de la urbe como los románticos hacían uso del paisaje natural para manifestar la subjetividad. Otro ejemplo se encuentra en el poema “Piedad”:

foco encendido
¿tengo derecho
a quitarles la luz un solo instante,
con mi sombra, a las piedras?

foco apagado,
¡pobrecita!

la luz hoy se ha dormido...

(Hidalgo, 1923, p. 38).

En el poema se parte, una vez más, por usar un elemento moderno (el foco eléctrico) para contrastarlo con la luz natural. El locutor, por su parte, se compadece de este objeto mecánico del cual se hace uso en la oscuridad de un espacio, ya que su utilidad queda restringida y no es necesaria cuando hay luz solar. A su vez, el locutor reflexiona sobre su participación en la naturaleza real cuando el espacio que ocupa eclipsa a las piedras en el suelo. Se cuestiona, entonces, la autoridad o el derecho de superioridad que ejerce frente a la naturaleza y la modernidad, puesto que la electricidad solo sirve a la sociedad industrializada mientras que la luz solar es necesaria no solo para el hombre, sino para todo ser vivo de la Tierra.

3.1. ANÁLISIS DEL POEMA “SUICIDIO”

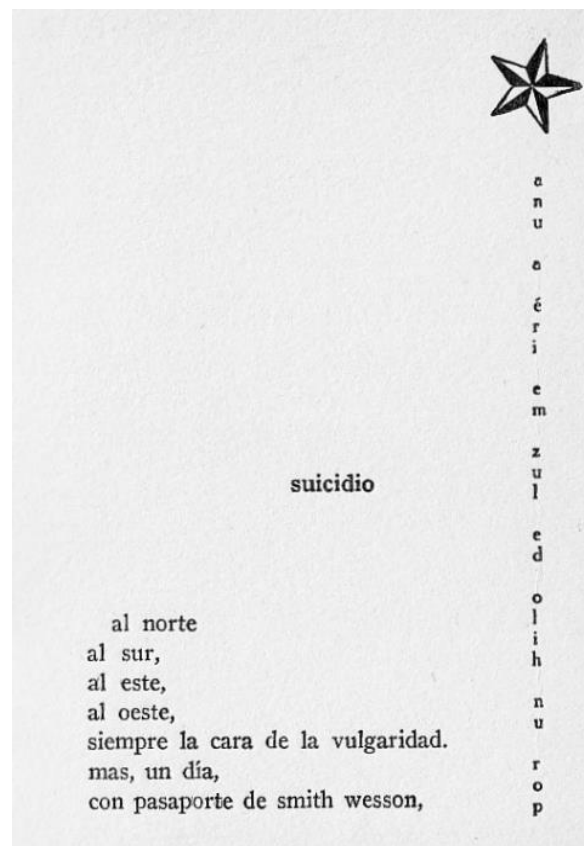


Figura 1. Poema “Suicidio”

A primera vista, el poema grafica una imagen que representa un arma. Siguiendo esa lógica, la iconografía de la estrella haría las veces de la parte por donde se dispara la

bala (boca de fuego) y el título del poema en forma horizontal supondría el gatillo. En su totalidad, el caligrama del arma se posiciona de forma vertical ascendente (ver *Figura 2*).

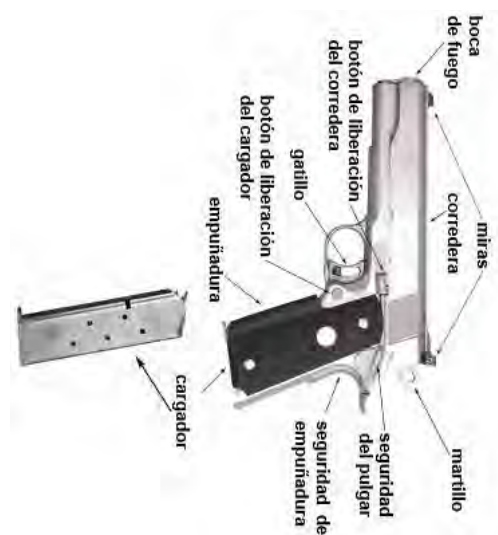


Figura 2. Elementos de un arma

En segundo lugar, el contenido del poema, sin duda, gira sobre el intento suicidio del propio locutor. Se propone que no es una ejecución lograda porque en el texto el locutor reside en la Tierra, “mas un día” se irá de ella. La referencia de los puntos cardinales permite la construcción de un espacio geográfico, ya sea el planeta o un lugar urbanizado; y el hablante observa en este espacio terrenal una misma esencia de “vulgaridad”. De acuerdo con el Diccionario de la Lengua Española (2021), la vulgaridad, en su segunda acepción, es la “[E]specie, dicho o hecho vulgar que carece de novedad e importancia, o de verdad y fundamento” (s/p). En tal sentido, la modernidad en el espacio de la urbe o la ciudad donde habita el locutor ha generado la pérdida de valores en su destino humano, es decir, han perdido importancia lo que antes poseían tal cualidad. En la sociedad moderna, en suma, hay un modelo que se repite y busca la uniformidad; así, el locutor encuentra cansino esta falta de autenticidad u originalidad. Por tal razón, en él habita la posibilidad de viajar “con pasaporte de smith wesson” (utilizar un arma de aquella marca), pues asevera que “por un hilo de luz me iré a una estrella”.

Ahora bien, la iconografía de la estrella tiene una función importante porque evidencia el abandono del locutor del plano terrenal hacia un plano simbólico, esto es, que al dejar la vida también lo hace del sistema de signos lingüísticos. Por ello, se representa la estrella como una figura y no como un conjunto de grafemas; además, dicho

cuerpo luminoso permite diferenciar visualmente los espacios de abajo-arriba o lo inferior de lo superior. Según la lógica de Hidalgo, el ser vivo asciende a un plano superior tras la muerte, motivo por el que la Tierra se ubica en el plano inferior, lo cual se relaciona con la dirección que distingue al poema: la lectura descendente y ascendente. El locutor parte de lo central (el título), se desplaza y avanza hacia el último verso horizontal y luego asciende hasta llegar a una cúspide simbólica que representa la exterioridad del plano terrenal, el afuera o lo superior a la vida. En su totalidad, obtenemos que, según Suarez, este poema es uno de tipo abstracto porque no es evidente la figura que se pretende graficar, a saber: un arma (específicamente, una Smith Wesson). Su abstracción también va de la mano con lo complejo de su temática, ya que se asocia la dualidad de vida y muerte con la teoría del espacio (arriba, abajo, dentro, fuera).

De acuerdo con la metáfora orientacional, se construye la idea de que la Tierra ubicada en lo bajo/inferior manifiesta el rechazo del locutor, mientras que lo externo/superior es la localización que pretende alcanzar. De esta manera, el autor configura una cosmovisión sobre la muerte y la vida, donde la Tierra es una condena y el plano superior (podemos llamarlo Paraíso o Cielo) es el abandono a todo tipo de sufrimiento del mundo.

3.2. ANÁLISIS DEL POEMA “EL DESTINO”

Desde el campo visual, los grafemas construyen una esfera o círculo que apunta hacia la representación doble: por un lado, se trataría de la Tierra y, por otro lado, estaríamos frente a la imagen de la diana de un tiro. La lectura del poema sigue un sentido horario que redundo en la representación del círculo; y, a su vez, la imagen creada resume el tema del poema y al mismo tiempo se complementa.

Por ejemplo, cuando el locutor no personaje alude al hombre como un punto perdido en medio de la tierra, el iconograma se encuentra en dicha posición, en el centro del círculo y de la espacialización del poema. Asimismo, el círculo y el punto asemeja la boca de fuego de un arma que apunta directamente al alocutario no representado. De esta manera, el poema presenta que el destino del hombre “es un asunto para pegarse un tiro”, es decir, suicidarse. La razón que esconde esta idea suicida es el abandono (“vagabundo de dios”) de las creencias religiosas y del avance de la ciencia que ha reducido al hombre

a un ser insignificante (“un punto perdido”) frente al universo. La crisis del ser humano ha sido producto de la modernidad incesante que personas con poder han creado.

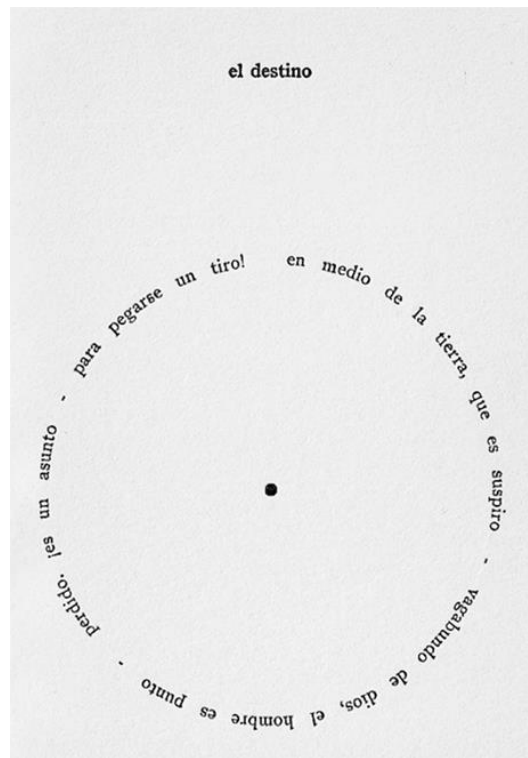


Figura 3. Poema “El destino”

Las metáforas orientaciones en este poema nos indican la constante fluctuación o translación de la Tierra del sujeto frente a la vida diaria. El punto negro nos ubica al centro como seres humanos; mientras que los versos del poema nos posicionan en la periferia de aquel centro. De tal modo, se remarca la relación del hombre “como un punto” en la Tierra, es decir, se percibe en una marginación propia e insignificante respecto de todo lo creado por un ente superior o Dios. Asimismo, aquel punto vendría a ser el espacio al que apunta un arma letal como una flecha, un arma o cualquier elemento punzocortante. Así, semejante a “Suicidio”, el dolor es un tema constante que está en relación con la interioridad del sujeto poético.

3.3. LA MODERNIDAD

Como se ha observado en el análisis de los poemas “Suicidio” y “El destino”, la crisis del locutor reside en la idea de la muerte como una forma de escapar de la realidad que lo hastía, pues parte de esta problemática reside en los efectos que la sociedad modernizada produce en su psicología. Tanto el estado anímico del locutor como sus pensamientos son

una respuesta a su contexto. En tal sentido, para comprender ambos poemas se considera pertinente revisar los postulados de Marshall Berman (1989), quien sostiene que la modernidad es el conjunto de experiencias vitales que comparten hombres y mujeres en el mundo, donde el entorno que está en constante proceso de transformación puede ser tomado como un cambio positivo, pero al mismo tiempo representa una ruptura y amenaza a lo que se posee, lo que se tiene, lo que se conoce y lo que el ser humano es. Entonces, la modernidad supone una contradicción, una dialéctica para la condición humana, puesto que:

Es una unidad paradójica, la unidad de la desunión: nos arroja a todos en una vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia. Ser modernos es formar parte de un universo en el que, como dijo Marx, todo lo sólido se desvanece en el aire (p. 1).

Para comprender la modernidad, Berman plantea una división por fases: la primera comprende los comienzos del siglo XVI hasta fines del XVIII, la cual se caracteriza por gozar de una incipiente modernización y se empieza con la experimentación, pero aún no existe un sentido de pertenencia por este nuevo espacio; la segunda fase, por su parte, comprende el siglo XIX, donde surge el sentido de vivir una etapa revolucionaria que busca marcar una diferencia con el pasado, así como el cambio en los niveles políticos y sociales; y, finalmente, la tercera fase corresponde al siglo XX, donde si bien el proceso de modernización se expande y alcanza a gran parte del mundo, y se logran, en una primera instancia, efectos positivos para la sociedad, el arte y la ciencia, consecuentemente decae el efecto en un estado de incapacidad y crisis humana porque “se pierde la raíz de la propia modernidad” (p. 3).

En sincronía con la modernidad, las ideas de Nietzsche sobre «la muerte de Dios» profundizan la crisis de la religión cristiana y acrecientan la ausencia de los valores. En consecuencia, se retorna al individualismo y el hombre se abandona a sí mismo, a la subjetividad y su relación con su entorno. A propósito de ello, Camacho (2014) justifica la predilección de Hidalgo por la individualidad y el uso reiterativo de un «yo» en su obra poética; además, pone de ejemplo las primeras etapas de Vallejo, Valdelomar y Ureta, que son entendidas como parte de una tradición en crisis de una búsqueda por una nueva sensibilidad. En tal sentido, *Química del espíritu* evidencia la transición de una poética personal y propia: de una parte, se encuentra la preocupación del locutor por el espacio urbano, por lo que el ambiente moderno es subjetivado, personificado y humanizado;

pero, de otra parte, también muestra que el caos y el vacío de valores afectan el sentido de la vida. La crisis del hombre se manifiesta, con mayor énfasis, en los poemas “Suicidio” y “El destino”, pues el tópico de la muerte y la tentativa del suicidio por medio de un arma comunica el drama psicológico del sujeto moderno en su ejercicio de vivir.

4. CONCLUSIÓN

La crítica literaria, en un principio, desestimó la producción poética de Alberto Hidalgo; sin embargo, con el transcurso del tiempo se ha reconocido el valor de su propuesta literaria en el marco de la vanguardia peruana e hispanoamericana. Adicionalmente, se ha evidenciado que su poemario *Química del espíritu* desarrolla una dialéctica con el espacio y la subjetividad del locutor. De esta manera, la noción de modernidad ha permitido explicar las tentativas de muerte y la crisis del sujeto en los poemas “Suicidio” y “El destino”. Por último, en ambos poemas se ha comprobado la importancia del espacio visual y la configuración de los versos que cumplen la función de potenciar el conflicto de las dimensiones arriba-abajo o superior-inferior con relación al hablante y a la Tierra.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARMAND, O. (1981). Poemas conmigo: Posible ámbito del yo en la poesía de Alberto Hidalgo. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 371, 301-312.
- BERMAN, M. (1989). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Siglo XXI de España Editores.
- CAMACHO, B. (2014). *Los orígenes de la vanguardia. Una lectura de Química del espíritu y Descripción del cielo de Alberto Hidalgo* [Tesis de doctorado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Cybertesis-Repositorio de Tesis Digitales. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/3659>
- DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA (DLE) (2021). Vulgaridad. <https://dle.rae.es/vulgaridad?m=form>
- FERNÁNDEZ C., C.; TAHUA D., R. & TICONA L., J. C. (2021). El simplismo de Alberto Hidalgo: Tradición e Innovación. *Tonos Digital*, 40, 1-16.
- FERNÁNDEZ COZMAN, C. R. (2021). Los interlocutores y campos figurativos en un poema. El caso de un poema de Vicente Huidobro y otro de Blanca Varela. *Revista ConCiencia EPG*, 6(1), 76-83. <https://doi.org/10.32654/CONCIENCIAEPG.6-1.5>
- FORSTER, M. (1999). Alberto Hidalgo: Vanguardismo, Simplismo y poesía visual. En: Wentzlaff-Eggebert, H. (ed.). *Naciendo el hombre nuevo... Fundir literatura, artes*

y vida como práctica de las vanguardias en el Mundo Ibérico (pp. 173-185). Iberoamericana/Vervuert.

GODOY TITO, J. (2019). Alberto Hidalgo y la obsesión de la expresión inédita y trascendental. *El Hablador*, 23.

GONZÁLEZ CONTRERAS, G. (1940). Geografía poética de Alberto Hidalgo. *Revista Iberoamericana*, 2(4), 441-459. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1940.829>

HIDALGO, A. (1923). *Química del espíritu*. Imprenta Mercateli.

LAKOFF, G. & JOHNSON. M. (2004). *Metáforas de la vida cotidiana*. Ediciones Cátedra.

LAUER, M. (2003). *Musa mecánica: máquinas y poesía en la vanguardia peruana*. Instituto de Estudios Peruanos.

MARIÁTEGUI, J. C. (2017). *Mariátegui: Política revolucionaria. Contribución a la crítica socialista. 7 ensayos de interpretación de la realidad peruana y otros escritos* (Tomo II). Fundación Editorial El perro y la rana.

MUDARRA MONTTOYA, A. (2018). El poeta y su rol como exégeta (de sí mismo) en *Química del espíritu* (1923), de Alberto Hidalgo. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 63(63), 233-242. <https://doi.org/10.46744/bapl.201801.010>

SUAREZ, N. (2011). *Hacia una lectura visual del poema visual figurativo en la vanguardia hispanoamericana* [Tesis de doctorado, Arizona State University]. ASU Digital Repository. <https://repository.asu.edu/items/14436>

**LA YUXTAPOSICIÓN DE IMÁGENES Y LA PERSPECTIVA DEL SUJETO
MIGRANTE EN 5 METROS DE POEMAS (1927) DE CARLOS OQUENDO DE
AMAT**

**THE JUXTAPOSITION OF IMAGES AND THE PERSPECTIVE OF THE
MIGRANT SUBJECT IN 5 METROS DE POEMAS (1927) BY CARLOS
OQUENDO DE AMAT**

Sandra Melina Durand Luna
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
sandra.durand@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-8235-6195>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.116>

Fecha de recepción: 12.12.21 | Fecha de aceptación: 13.01.22

RESUMEN

La vanguardia peruana fue un periodo que se caracterizó por la experimentación lingüística y el desarrollo de una poesía visual que invita al lector a participar de manera activa en la interpretación del poema. Carlos Oquendo de Amat (1905-1936) es uno de los mayores representantes de la nueva sensibilidad que se expresa a través del lenguaje y marca una tendencia en la poesía peruana del siglo XX. Por ello, el presente artículo propone examinar, a partir de la teoría de la versología moderna de Isabel Paraíso y Francisco López Estrada, la yuxtaposición de imágenes en el poemario *5 metros de poemas* (1927) con la finalidad de explorar la relación entre el aspecto visual y semántico desde la perspectiva del sujeto migrante ante la modernización de la ciudad, los avances tecnológicos y los medios de comunicación.

PALABRAS CLAVE: Oquendo de Amat, sujeto migrante, modernización, ciudad, yuxtaposición de imágenes.

ABSTRACT

The Peruvian vanguard was a period characterized by linguistic experimentation and the development of visual poetry that invites the reader to actively participate in the interpretation of the poem. Carlos Oquendo de Amat (1905-1936) is one of the greatest representatives of the new sensibility that is expressed through language and sets a trend in twentieth-century Peruvian poetry. For this reason, this article proposes to examine, based on the theory of modern versology by Isabel Paraíso and Francisco López Estrada, the juxtaposition of images in the collection of poems *5 meters of poems* (1927) to explore the relationship between the visual aspect and semantic from the perspective of the migrant subject to the modernization of the city, technological advances and the media.

KEYWORDS: Oquendo de Amat, migrant subject, modernization, city, juxtaposition of images.

1. INTRODUCCIÓN

Durante los primeros años del siglo XX, los intelectuales peruanos se cuestionaban el desarrollo de una poética nacional, idea influenciada por los escritores vanguardistas occidentales. Algunos de los representantes de esta época eran César Vallejo, Alberto Hidalgo, Xavier Abril y, por supuesto, Carlos Oquendo de Amat. De esta manera, la producción poética del escritor puneño obedece a temáticas nacionales partiendo de estructuras occidentales. El autor de los *5 metros de poemas* no fue ajeno a la evidente división del país entre la costa y la sierra; por ello, la idea que Oquendo tenía sobre la nación era ciertamente dividida por los distintos acontecimientos históricos, políticos y socioculturales (Gómez de Tejada, 2017).

En ese sentido, Carlos Oquendo de Amat ofrece una crítica perspectiva de la sociedad limeña y su desarrollo en el espacio urbano como un “eje de la cosificación mercantil de la realidad” (Gómez de Tejada, 2017, p. 9). En las primeras décadas del siglo XX, aparecen los ismos vanguardistas que se caracterizan por su mirada experimental del lenguaje; así, las corrientes surrealista, creacionista, ultraísta y dadaísta representan un gran apoyo para el desarrollo del poeta a partir de un lenguaje que desafía el orden tradicional. Efectivamente, dicha experimentación lingüística se plasma en el poemario *5 metros de poemas* (1927). A través de un aspecto lúdico del lenguaje, la ausencia de puntuación, el uso del espacio en blanco y la simultaneidad que expresa un sentir más personal del autor, es posible observar un estilo que impacta dentro del vanguardismo peruano. De esta manera, Carlos Oquendo de Amat ofrece una multiplicidad de imágenes que invitan al lector a reflexionar sobre la realidad peruana.

El libro *5 metros de poemas* (1927) de Carlos Oquendo de Amat (1901-1936) es reconocido por su destacable experimentación del lenguaje y por la variedad temática que se encuentra en sus poemas. Oquendo de Amat es uno de los grandes representantes de la vanguardia peruana, pues en su obra poética expone la fascinación y la perspectiva cosmopolita como parte de la integración del sujeto migrante (Cornejo Polar, 1995, 1996) al contexto de la ciudad y su proceso de modernización. A partir del uso de variedad tipográfica, la presencia del espacio en blanco y la visión panorámica del espacio urbano se observa la manifestación de diferentes escenarios que convierten a *5 metros de poemas* (1927) en uno de los libros que inaugura un nuevo horizonte para la literatura peruana.

El presente trabajo tiene como objetivo analizar la perspectiva del sujeto migrante sobre la modernización y el avance tecnológico que se encuentra en dicho poemario y, de esta manera, identificar la relación entre lo visual y semántico que resaltan la función entonacional del poemario. Respecto a este tema, Raúl Bueno (1985) comenta que el estilo utilizado en el poemario permite que el lenguaje se recargue de gran misterio y sonoridad. El aspecto visual de sus metáforas, a su vez, otorga una colorida y luminosa perspectiva de las situaciones cotidianas. Definitivamente, el lenguaje forma parte de la potencia visual que se encuentra en la multiplicidad de las imágenes.

No obstante, Vázquez Agüero (2010) menciona que la parodia, en *5 metros de poemas*, funciona como una herramienta que el autor emplea y que origina una crisis del sentido en el lector. Sin duda, el carácter semántico resalta en la poesía visual debido al estilo sencillo que aplica Oquendo de Amat para transmitir distintas situaciones. De esta manera, se evidencia la importancia de la cinemática que utiliza una gran variedad de registros lingüísticos, permitiendo observar la construcción de un vínculo no solo entre la estructura poética, sino también con las expresiones semánticas del poemario. Es así como se plantearía un estilo ciertamente fragmentado, pero que también no afecta a la elaboración de la imagen representada en el poema.

Sobre la participación del receptor, Pessis García (2014) concibe la configuración del espectador/lector como un agente que relaciona y conecta las imágenes presentadas por Oquendo de Amat. El vínculo que interpreta el espectador, entonces, convierte a la estructura en un trabajo dialógico propuesto por el acto poético. Por ello, es de suma importancia analizar el desarrollo formal que practica Carlos Oquendo de Amat y su relación con el carácter visual como medio de comunicación, ya que el lector:

[...] puede (y debe), a partir del arranque sensorial, conducirse a lo intelectual, volitivo y afectivo. Ante la pregunta ¿qué hacer con el material que ofrece el poemario anclado en la experiencia sensorial y concreta?, la respuesta que se erige es manipularlo, cortarlo, fragmentarlo, reordenarlo, reorganizarlo, disponer los elementos, en suma, leer de manera activa y propositiva (p. 13).

Entonces, la presentación del texto poético debe conectar con el lector mediante su sensibilidad con el propósito de permitir al lector vincularse con las ideas propuestas por Oquendo de Amat a través de la imagen. El aspecto semántico en *5 metros de poemas*, para Gómez de Tejada (2017), se manifiesta ante la proposición de un eje temático heterogéneo, ya que hay una gran variedad de poemas que refieren al avance tecnológico

como al progreso que se observa en las ciudades extranjeras. Dicha diferenciación entre sus poemas es catalogada por el poeta bajo el término de «poemas acéntricos», los cuales conservan una perspectiva cosmopolita y expresiva ante la contemplación de las ciudades modernas que se logra mediante la experimentación del lenguaje.

Por su parte, Ibañez (2017), quien expresa la dualidad del estilo lingüístico en el poemario, afirma la existencia de dos lenguajes: el visual y el verbal. Esto indica el desarrollo de un acto discursivo que toma en cuenta tanto el aspecto fónico como la mirada plástica que ofrece el poemario. Así, se observa una reflexión sobre el dinamismo en el poema a partir de la materialidad de la página. Además, el espacio en blanco, la ausencia de las reglas gramaticales y la experimentación en el acto comunicativo trabajarían en conjunto con la finalidad de representar el movimiento en la escritura como parte del efecto cinemático que ofrece el poemario.

Para Zegarra (2019) la importancia del cine en la literatura y el arte vanguardista es crucial para conformar el desarrollo de la poesía visual. La relación entre las imágenes y las estructuras poéticas presenta un nuevo panorama y demuestra la posibilidad de que los textos poéticos sean dinámicos y desarrollen características formales apoyándose en herramientas cinematográficas. Es así como se construye, mediante la variedad tipográfica y la yuxtaposición de diferentes imágenes, la perspectiva del sujeto migrante y su manera de interactuar con el lector.

2. LA TEORÍA DE LA VERSOLOGÍA MODERNA DE ISABEL PARAÍSO Y FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA

En la poesía visual, la relación entre el carácter semántico y formal se observa como un sentido complementario a la información que nos brinda la multiplicidad de imágenes en el poema. Por esta razón, para el análisis de los poemas propuestos se utilizará la teoría de la versología moderna de Isabel Paraíso (1985) y Francisco López Estrada (1969). Paraíso propone en su libro *El verso libre hispánico* (1985) la categoría de «ritmos de pensamiento» para explicar la poesía visual. Para ello, toma en cuenta el uso del espacio y, a su vez, resalta la importancia de la función entonacional del poema a partir de la ruptura sintáctica. Desde esta perspectiva, el aspecto rítmico en la poesía versolibrista radica en la *red de imágenes afectivamente equivalentes* que “traducen un especial estado anímico del poeta” (Paraíso, 1985, p. 400).

Por ende, acompañado por una variedad tipográfica que revela una aproximación a las artes plásticas, la posibilidad que plantea la poesía visual es destacar a las imágenes como parte de la ilusión óptica y, de igual manera, evidencia de una representación semántica con la finalidad de ser comprendidas como una metáfora. De este modo, la multiplicidad de imágenes presentadas en *5 metros de poemas* (1927) se explica a partir de la subcategoría de *yuxtaposición o acumulación de imágenes* propuesta por Paraíso en la categoría de los ritmos de pensamiento, ya que en la poesía de Oquendo de Amat se mantiene una relación entre el aspecto visual y el semántico. Por otro lado, la propuesta de Francisco López Estrada (1969) en *Métrica española del siglo XX* comprende a la poesía escrita en verso libre como un “tercer estado” y, además, separa este tipo de estructura versal de la prosa. La entonación propuesta en la poesía versolibrista es fundamental para la comprensión del poema; por ello, a partir del concepto de “línea poética”, el autor concibe que:

La línea poética resulta, pues, una entidad lingüística determinada por el renglón tipográfico de acuerdo con la intención del poeta [...] a las condiciones orales de la misma hay que unir la intocabilidad de la línea impresa, tanto más rigurosa cuanto que no cabe establecerla de otra manera (p. 136).

Como se observa en la cita, López Estrada, al destacar que en el tratamiento del ritmo no hay que tener en cuenta únicamente su aspecto oral, expresa un interés en valorar la poesía visual a partir de la nueva métrica. De esta manera, el autor menciona siete tipos de líneas poéticas que ayudan a comprender mejor la poesía vanguardista: *cerradas*, cuando el verso coincide tanto sintáctica como métricamente; *fluyentes*, los cuales mantienen relaciones de encabalgamiento y comprenden el conjunto de versos como una unidad de sentido; *fragmentadas*, que utilizan el espacio en blanco y la sangría con la finalidad de una ruptura oracional; *diseminadas*, modelo utilizado en los caligramas y ultraísmos que consiste en la asociación libre de los versos; *escalonadas*, cuando los versos se articulan en posición de peldaños y conforman relaciones de posición, lejanía, acercamiento, entre otros; y *complementarias*, que sucede cuando el verso excede el reglón y lo sobrante se coloca con sangría bajo el anterior.

3. LA YUXTAPOSICIÓN DE IMÁGENES Y LA PERSPECTIVA DEL SUJETO MIGRANTE

La representación del sujeto migrante (Cornejo Polar, 1995), en el poemario *5 metros de poemas*, se evidencia desde el acto enunciativo basado en las comparaciones con su lugar

de origen. Su expresión a través del lenguaje evidencia una mirada heterogénea y confusa ante espacios o situaciones a las que no está acostumbrado. Es así como la conceptualización de las ciudades modernas que recurren a resaltar el avance tecnológico y el dinamismo presente en el extranjero, le permite conocer nuevas realidades que serán comparadas a través de sus vivencias, creencias y valores culturales. Sobre la migración, Cornejo Polar (1995) dice lo siguiente:

Después de todo, migrar es algo así como nostalgia desde un presente que es o debería ser pleno las muchas instancias y estancias que se dejaron allá y entonces, un allá y un entonces que de pronto se descubre que son el acá de la memoria insomne pero fragmentada y el ahora que tanto corre como se ahonda, verticalmente, en un tiempo espeso que acumula sin sintetizar las experiencias del ayer y de los espacios que se dejaron atrás y que siguen perturbando con rabia o con ternura (p. 103).

Como se puede observar, el sujeto migrante vincula los espacios de su presente con sus experiencias pasadas que, al exponer la confrontación entre ambos espacios, se manifiesta una preocupación por cautivar la atención del lector a partir de la focalización brindada por el locutor y su experiencia como extranjero. Efectivamente, el locutor toma el lugar del sujeto migrante para describir dichas ciudades apoyándose no solo del aspecto semántico del poema, sino también en el desarrollo formal que se convierte en una metáfora a partir de las imágenes retratadas del proceso de modernización, la expectativa del migrante y, asimismo, la preocupación por transmitir su visión del mundo mediante el lenguaje.

4. ANÁLISIS DEL POEMA “NEW” Y “YORK”: UN ACERCAMIENTO A LA MODERNIDAD E INDUSTRIALIZACIÓN DE LA CIUDAD

En el poema “New”, la posición de los versos acerca al lector a comprender el funcionamiento de la ciudad de Nueva York. El texto se estructura de tal manera que mantiene una similitud con los avisos luminosos que predominan en la conocida ciudad. En efecto, el poema visual parte de la focalización del lector y le otorga la posibilidad de interpretarlo a partir de la asociación libre. De este modo, se presenta la percepción del sujeto migrante a través de un primer acercamiento que implica un análisis de Nueva York como un lugar donde la lógica capitalista se manifiesta de forma clara.



Imagen 1. “New” (Oquendo de Amat, 1927, p. 18).

Para explicar esta visualización de Nueva York es necesario recurrir a los aportes de López Estrada y a la categoría de la línea poética diseminada. Se puede observar, en “New”, el empleo del espacio en blanco como una necesidad de expresar la variedad de posiciones en las que se encuentran los versos y que se asemejan a los carteles luminosos. Un ejemplo de ello lo encontramos en “La lluvia es una moneda de afeitar” o “Los teléfonos / son depósitos de licor”, versos que manifiestan situaciones fuera de lo cotidiano y, a su vez, exponen elementos que corresponden al capitalismo y a la industrialización de Nueva York.

En el primer caso, por ejemplo, es posible exponer la relación entre la naturaleza y el capitalismo a partir de elementos como la lluvia y la moneda, respectivamente. Asimismo, en el siguiente verso se compromete a dos aspectos importantes que forman parte del avance tecnológico y la industrialización. La mención a los teléfonos hace referencia a la innovación en los métodos de comunicación; de igual manera, el licor representa uno de los productos más industrializados en Estados Unidos, resaltando cómo es que la modernidad se encuentra inmersa en la ciudad como un cambio aceptado ya como un suceso cotidiano por la población.

También se observa la posibilidad de contrastar las actividades habituales de la población neoyorquina y relacionarla con los métodos de comercialización. Véase los versos “Diez c o r r e d o r e s / desnudos en la Underwood”, donde el locutor menciona

a uno de los medios de transporte y comercialización más importantes de la ciudad, esto es, la carretera Underwood, a la cual relaciona con la desnudez de los corredores. La comunicación e intercambio comercial son parte esencial de Nueva York y, por ello, el uso de dichos elementos son el reflejo del dinamismo de la ciudad. Así el desarrollo de un planteamiento fundamental en la organización del poema toma mayor representación de la ciudad mediante el enfoque realizado por el sujeto migrante.

Esta perspectiva sobre la ciudad también es comprendida a partir de la categoría, de la yuxtaposición de imágenes, término de Isabel Paraíso (1985) que guarda relación con la variedad tipográfica y el cómo esta conduce al lector a participar de manera activa a través de la experimentación del lenguaje. La comprensión de la ciudad para el sujeto migrante resalta gracias a la señalización compuesta por los versos colocados como si fuesen letreros o avisos que llaman la atención del lector. Para explicar este punto, podemos observar versos como “CONEY ISLAND”, “WALL STREET” o “TIME IS MONEY”, ya que son elementos importantes que caracterizan a la población neoyorquina, así como al funcionamiento de la ciudad bajo un sistema capitalista. La presentación de la vida americana a partir de estos tres versos otorga a la variedad tipográfica un papel esencial en el poema.

En tal sentido, como el sujeto migrante comprende la yuxtaposición de imágenes a partir de elementos que componen a Nueva York, el hecho de colocar Coney Island y Wall Street en letras mayúsculas evidencia su perspectiva ante la importancia del carácter recreativo y económico que caracteriza a la ciudad. No obstante, la expresión “Time is money”, si bien es una frase de Benjamin Franklin, su función en el poema corresponde a la mentalidad que rige a la población neoyorquina; en otras palabras, dicho enunciado adquiere un nuevo significado al reinsertarse en este nuevo contexto. En definitiva, la posición que recae en este primer acercamiento propuesto por un sujeto migrante que capta a detalle los aspectos más característicos de la sociedad neoyorquina permite la comprensión de la ciudad como un todo que se encuentra bajo el modelo del sistema capitalista.

Ahora bien, la continuación sobre la exploración de la ciudad estadounidense se encuentra en el poema “York”, el cual manifiesta un potente desarrollo visual a partir de la focalización. En “York”, se configura una mirada panorámica de distintas situaciones que se convierten en una sola imagen. Esta perspectiva es presentada al lector parte por

parte con la finalidad de que enfoque su atención en los distintos escenarios que, marcados por una tipografía variada y dinámica, grafica a la ciudad de Nueva York desde el centro hasta la periferia.



Imagen 2. “York” (Oquendo de Amat, 1927, p. 19).

Respecto a ello, desde la perspectiva de López Estrada (1969), se concibe en el poema la manifestación de la línea poética escalonada. Sobre esta categoría, es necesario mencionar que comprende la relación tanto semántica como óptica del poema. La posición que mantienen los versos a partir de su distanciamiento uno del otro expresa un vínculo con palabras que pueden indicar separación, superposición, inferioridad. De esta manera, en el caso de “York” se observa que la línea poética escalonada hace referencia a la sensación de lejanía; un ejemplo de ello se evidencia en “Los niños juegan al aro / con la luna”, “en las afueras” y “los guardabosques / encantan a los ríos”. El distanciamiento entre los escenarios permite la participación del lector para apoyarse en los versos escalonados paralelamente y así logran transmitir una mirada de adentro hacia afuera.

En un inicio, se expone el desarrollo de un acto cotidiano de los niños en la ciudad, lo cual permite concebir a la ciudad como el centro de actividad y movimiento. El desenlace de dicha escena conduce al lector a pasar de la ciudad a lo rural a partir del segundo verso, que se convierte en un mediador para narrar lo que sucede “en las afueras”.

De este modo, la ciudad pasa a un segundo plano con la finalidad de exponer lo que acontece en la periferia donde, efectivamente, se observa un contraste entre ambos espacios. La función de los guardabosques se relaciona mediante un carácter mágico que concibe a los ríos como si fueran elementos de un paisaje idealizado.

En “York”, entonces, la sensación de lejanía demuestra una gran sensibilidad rítmica. Es así como se manifiesta, en términos de Isabel Paraíso, la categoría de la yuxtaposición de imágenes a partir de la variedad tipográfica. La representación de los ritmos de pensamiento en base a su configuración entonacional, responde a una relación entre la ubicación de los versos con el contenido de estos. Por ende, desde el enfoque panorámico que se evidencia en el texto, se observa una variedad de escenarios que invitan al lector a reflexionar sobre el pensamiento del sujeto migrante al encontrarse en la ciudad de Nueva York.

Las diferentes tipografías, que son empleadas con la finalidad de resaltar y focalizar la perspectiva del lector, destacan como si se tratasen de carteles o avisos llamativos que caracterizan a Nueva York para atrapar la atención del transeúnte. De esta manera, en versos como “Para observarla / HE SA LI DO / RE PE TI DO / POR 25 VEN TA- / NAS”, “*debajo del tapete hay barcos*” o “AQUÍ COMO EN EL PRIMERO NADA SE SABE DE NADA”, se observa un mensaje directo y que expresa distintos escenarios en los cuales se desarrolla un sentido y una tipografía propios. En el primer caso, no se indica a quién o qué se está observando; sin embargo, el uso de mayúsculas y la separación de las sílabas otorgan un énfasis a la secuencialidad de la oración, así como al acto de perseguir con la mirada a través de esas veinticinco ventanas, el cual transmite la emoción del locutor al admirar el paisaje neoyorquino.

Asimismo, en el caso del verso “*debajo del tapete hay barcos*”, el uso de la cursiva en esta ocasión ocupa una gran parte del espacio del poema. La disposición de esta frase es similar a un aviso que se observa en boletines o panfletos que abundan en la ciudad. Esto advierte que la perspectiva del sujeto migrante asimila a Nueva York como un lugar que afecta hasta el pensamiento del locutor, es decir, si bien el contenido presenta el avance del comercio y la industrialización como parte esencial de la ciudad, también expone el condicionamiento del sujeto migrante ante los elementos característicos del espacio urbano.

Finalmente, en el verso “AQUÍ COMO EN EL PRIMERO NADA SE SABE DE NADA”, el empleo de mayúsculas resalta la percepción del sujeto migrante ante la imagen que se muestra de la ciudad de Nueva York. Así como en el verso “*debajo del tapete hay barcos*”, la frase toma mayor énfasis por su extensión a lo largo del poema que permite apreciar la lectura directa y lineal, como también, la expresión rítmica plasmada en la yuxtaposición de imágenes. Es así como Arámbulo (2016) comenta lo siguiente sobre el ritmo en “New York”:

[...] el impacto del ritmo de la ciudad moderna («new york») sobre el poema de Oquendo, consideremos dos cuadros neoplasticistas de Piet Mondrian, recordando que el ritmo en pintura, se expresa como la combinación y la sucesión armoniosa de formas siguiendo un orden preestablecido que contempla tanto los espacios vacíos como los ocupados (p. 98).

En esta cita, es posible comprender cómo es que se otorga un gran valor tanto al contenido como a la forma del poema. La “combinación armoniosa” permite que el lector construya su propia percepción de la ciudad a partir de la visión del sujeto migrante. La confusión del locutor, entonces, se inspira en el proceso de asimilación ante la presencia de actividades mercantiles, elementos llamativos y diligencias cotidianas que se realizan en el espacio neoyorquino. De esta manera, el locutor pone en evidencia que dicho desorden corresponde al contraste entre la sociedad estadounidense y la peruana. Así, el poema propone un acercamiento al lector y resalta la magnitud de la ciudad capitalista; sumado a ello, la sensibilidad del locutor en la yuxtaposición de imágenes se acentúa a partir de la variada tipografía.

5. ANÁLISIS DE LOS POEMAS “AMBERE” Y “ERES”: LA CONTRAPOSICIÓN ENTRE LA REALIDAD AMERICANA Y LA EUROPEA

La particularidad de los poemas de Oquendo de Amat radica en la comunicación existente entre ellos y en la capacidad del locutor para exponer diferentes escenarios a partir de la contemplación y el uso del espacio. Es así como en “Ambere” y “Eres” se comprende no solo la conexión de ambos poemas como referencia a la ciudad de Amberes, sino también la posibilidad de contemplar la diferencia entre la población americana y la europea.

En el poema “Ambere”, se puede observar el planteamiento de una perspectiva compleja y cuidadosa que expresa los detalles de Amberes, una de las ciudades más importantes de Bélgica durante el siglo XX. Para describir la ciudad, el locutor se empeña en capturar la estética en su arquitectura y la comunicación del centro hacia afuera, es

decir, de Amberes a América. La visión del sujeto migrante sobre la ciudad se centra especialmente en el desarrollo del espacio como parte esencial para la comunicación de la población amberina con el continente americano y en las noticias que se comentan en la periferia.

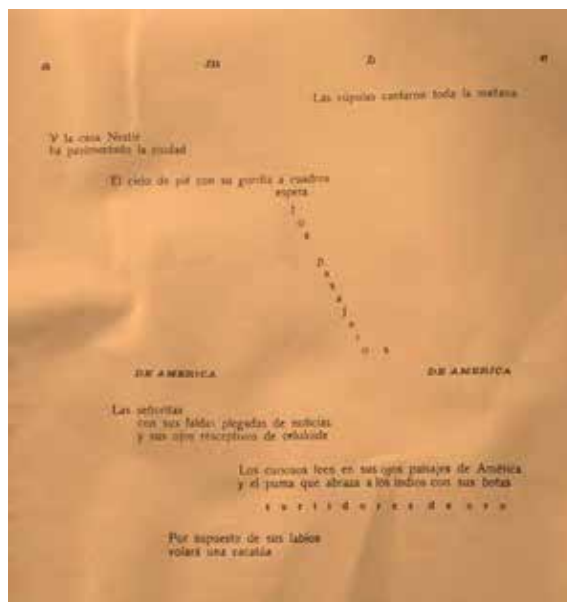


Imagen 3. “Ambere” (Oquendo de Amat, 1927, p. 22).

Para analizar este primer acercamiento, es necesario recurrir a la categoría de línea poética diseminada propuesta por López Estrada. Como se mencionó anteriormente, esta se basa en la asociación libre de los versos, es decir, el vínculo entre los versos otorga una individualidad al poema que refleja las diferentes interpretaciones que dependen de la perspectiva del lector. Entonces, se observa cómo es que la posición de los versos propone la representación de distintos escenarios; un ejemplo de ello lo hallamos en “Las cúpulas cantaron toda la mañana” y “Y la casa Nestlé / ha pavimentado la ciudad”. Si bien los versos se encuentran dispersos en el poema, guardan una relación con la arquitectura y la expresión lírica que rodea la estética de Amberes.

La ubicación de los versos evidencia la simultaneidad de los sucesos que se desarrollan durante el transcurso de la mañana en esta ciudad. Por otra parte, se observa que los versos “los pasajeros / *DE AMÉRICA* / *DE AMÉRICA*” evidencian la expectativa de Amberes en recibir a los viajeros de América. Efectivamente, la colocación dispersa del verso “los pasajeros” evidencia el dinamismo de la multitud que llega de América a la ciudad de Amberes como si descendieran de un barco (Zevallos, 2014). Además, la posición simétrica de los versos “*DE AMÉRICA*”, al mencionarse de manera repetitiva y

en mayúsculas, indica la dispersión de la gente americana a ambos lados al llegar a tierra. La diseminación de los versos con la finalidad de relacionarlos mediante la asociación libre establece la conexión entre los aspectos característicos de la ciudad, como también, enfatiza en la expectativa de los amberinos en estar pendientes de lo que sucede en la realidad americana.

Este verso, en términos de Isabel Paraíso, también corresponde a la yuxtaposición de imágenes en base a la tipografía variada que se emplea en “Ambere”. La enfatización que realiza el sujeto migrante, a partir de las mayúsculas, produce un desenlace de la ciudad de Amberes como espacio de comunicación, es así como aparecen versos como “Las señoritas / con sus faldas plegadas de noticias / y sus ojos resceptivos de celuloide” o “Los curiosos leen en sus ojos paisajes de América / y el puma que abraza a los indios con sus botas”. La figura del sujeto femenino como símbolo de conocimiento otorga una mayor representación a la modernidad como parte del contexto europeo y su preocupación por estar atentos a lo que sucede a sus alrededores, especialmente de América que es considerado como el modelo del progreso. La necesidad de recalcar el origen de los pasajeros resalta la emoción de la población amberina ante la llegada de los americanos; no obstante, el uso de la imagen es también parte de la metáfora de configurar el pensamiento europeo ante las novedades de América.

Asimismo, en versos como “s u r t i d o r e s d e o r o”, la separación de las letras invita al lector a focalizar su atención en la mirada que compete a la sociedad amberina, como tal, lo invita a reflexionar desde la lectura pausada de este verso al cómo es que los europeos conciben a los americanos; o, mejor dicho lo que se trata de capturar es la fascinación que sienten aquellos por estos; por ello, al concebirllos como “surtidores de oro”, se los modela a través de su poder adquisitivo y no a ellos como individuos. Nuevamente, se figura a los americanos a través de un pensamiento idealizado que responde a la modernidad que ofrece el capitalismo como base económica de su sociedad.

Debido a ello, el contraste entre la población amberina y americana es ciertamente notoria por el lector no solamente por el contenido semántico de los versos, sino por la manera en que estos son presentados en el texto. El ritmo está presente en la enunciación a partir de la entonación que dirige al poema mediante la asociación libre. Finalmente, la mención a la ciudad de Amberes culmina con el poema “Eres”, que continúa con las ideas propuestas en el poema anterior. Si en “Ambere” se profundiza tanto en la belleza de su

arquitectura como en el pensamiento amberino sobre los americanos, en “Eres” se expresa el otro lado de la maravillosa ciudad destacando principalmente su *elasticidad* como metáfora de lejanía.

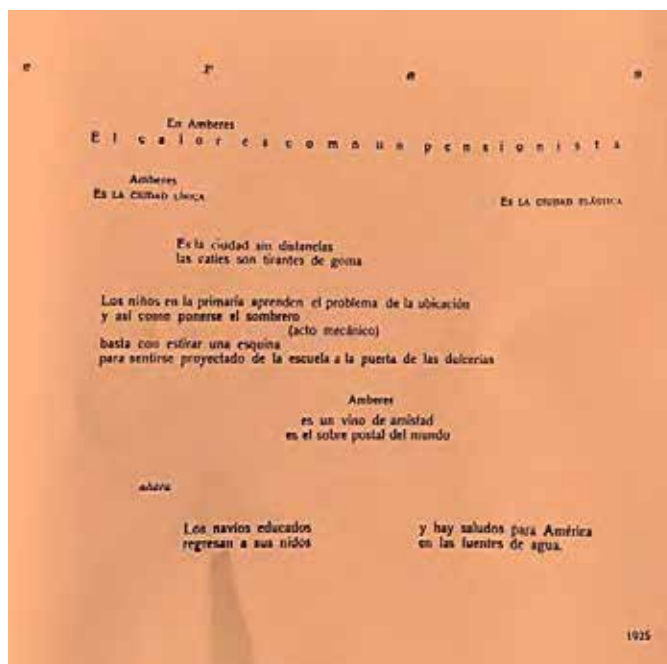


Imagen 4. “Eres” (Oquendo de Amat, 1927, p. 23).

A partir de las categorías propuestas por López de Estrada, en el poema se percibe el uso de la línea poética fragmentada, la cual tiene el propósito de utilizar el espacio en blanco como medio de comunicación entre los versos. En “Eres”, el tema principal es destacar la distancia y la arquitectura de las calles dotándolas de un carácter mágico al considerarla la “ciudad lírica”, planteando un ideal estético que resalta el valor de Amberes como ciudad y se diferencia de los carteles llamativos y las actividades cotidianas de los americanos. Sobre esta referencia, se puede observar que en los versos como “Amberes / ES LA CIUDAD LÍRICA” y “ES LA CIUDAD ELÁSTICA”, también se presenta la sensación de secuencialidad expresada por el sujeto migrante desde su perspectiva novedosa que otorga a la imagen de Amberes una mayor vivacidad.

La referencia a la ciudad como lírica y elástica ejemplifica la subjetividad del locutor a partir de la descripción de su arquitectura y su lejanía. Además, estos versos, en términos de Isabel Paraíso, también permiten la yuxtaposición de imágenes a partir de la variedad tipográfica. El hecho de comprender a Amberes como una ciudad que ronda lo maravilloso le otorga una nueva concepción desde la subjetividad del sujeto migrante. El

uso de mayúsculas tiene como propósito llamar la atención del lector y comprender la manera en cómo el locutor representa a Amberes. Incluso, cuando se observa en el verso “E l c a l o r e s c o m o u n p e n s i o n i s t a”, el sujeto migrante también toma en cuenta la necesidad de destacar el ambiente o la sensación de temperatura que hay en esta ciudad, ya que al comparar con un pensionista hace referencia al cansancio y pesadez que causa el calor.

Por otro lado, en el poema también se observa la narración en minúsculas sobre la situación de los amberinos con respecto a su ubicación. En versos como “Los niños en la primaria aprenden el problema de la ubicación” y “basta cono estirar una esquina / para sentirse proyectado de la escuela a la puerta de las dulcerías”, se destaca nuevamente la sensación de elasticidad que, al parecer, caracteriza a Amberes. Esto quiere decir que incluso su propia población debe comprender el pequeño espacio que ocupa en Bélgica, pero que se caracteriza por una gran belleza arquitectónica y gran valor artístico.

Así, se observa cómo es que tanto el uso de minúsculas como mayúsculas expresan diferentes enfoques para ambos poemas en los que se configura la visión del sujeto migrante con un interés particular en demostrar o resaltar a Amberes. En primer lugar, desde el comportamiento de sus pobladores pendientes ante la llegada de noticias del continente americano con el propósito de entender su forma de pensar; para lograr esto último, el locutor se apoya de una variada tipografía que expone cómo es que los amberinos comprenden a los americanos utilizando el espacio tal y como los avisos o títulos llamativos que se observan en “New York”. Y, en segundo lugar, la presentación de Amberes como un destino que no solo es bello por su arquitectura, sino por su lejanía y elasticidad en el espacio. El comportamiento de los pobladores es expuesto por el sujeto migrante, quien construye la vida de los amberinos a partir de la narración libre de los sucesos, es decir, en la distribución de los versos de manera que estos sean capaces de demostrar la expansión de la ciudad.

6. CONCLUSIONES

El poemario *5 metros de poemas* (1927) de Carlos Oquendo de Amat expone la simultaneidad entre el contenido y la forma con la finalidad de presentar la perspectiva del sujeto migrante y su concepción ante el proceso de modernización. Para lograr ello, a partir de la teoría de la versología moderna de Isabel Paraíso (1985) y Francisco López

Estrada (1969), es posible evidenciar la dinámica entre la yuxtaposición de imágenes y las líneas poéticas que se plantean en el poemario que manifiestan el pensamiento del locutor hacia los avances tecnológicos y la mercantilización en las sociedades modernas.

Por otro lado, la recepción de esta visión del sujeto migrante por parte del lector permite que este sea capaz de participar de manera activa al interactuar mediante la presentación del verso libre. La influencia de la cinemática en la vanguardia peruana otorga a la poesía de Oquendo de Amat la capacidad de vincular su entorno con la expresión lúdica del lenguaje. De esta manera, se analiza de diferentes maneras la conformación de la ciudad y cómo es que su entorno influye, inclusive, en su forma de pensamiento que se representa mediante la poesía visual. Así, se observa la presentación de dos escenarios donde la imagen idealizada de la ciudad cobra un nuevo sentido al apelar la imaginación para salir de lo cotidiano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARÁMBULO, C. (2016). *Procedimiento sinestésico e interculturalidad en 5 metros de poemas*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Cybertesis-Repositorio Digital de Tesis <https://hdl.handle.net/20.500.12672/5543>
- BUENO, R. (1985). *Poesía hispanoamericana de vanguardia. Procedimientos de interpretación textual*. Latinoamericana Editores.
- CORNEJO POLAR, A. (1995). Condición migrante e intertextualidad multicultural. El caso de Arguedas. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 21(42), 101-109.
- GÓMEZ DE TEJADA, C. (2017). El poema acéntrico como espacio lírico alternativo a la metrópolis moderna. *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, 32, 1-23.
- IBAÑEZ, A. (2017). Letras de celuloide: Una primera lectura de *5 metros de poemas* de Carlos Oquendo de Amat. 452°F. *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 17, 173-190.
- LÓPEZ ESTRADA, F. (1969). *Métrica española del siglo XX*. Gredos.
- OQUENDO DE AMAT, C. (1927). *5 metros de poemas*. Orígenes.
- PARAÍSO, I. (1985). *El verso libre hispánico: orígenes y corrientes*. Gredos.
- PESSIS GARCÍA, B. (2014). El cine, los sentidos y el mercado en *5 metros de poemas* de Carlos Oquendo de Amat. *Dialogía*, 8, 4-21.

VÁZQUEZ AGÜERO, J. (2010). *Experiencia Cinemática en 5 metros de poemas de Carlos Oquendo de Amat* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Cybertesis-Repositorio de Tesis Digitales <https://hdl.handle.net/20.500.12672/437>

ZEGARRA, Ch. ([2006] 9 de julio de 2019). Panorama de la repercusión del cinema en algunos textos críticos y literarios de la vanguardia peruana de los años veinte y treinta. *5 metros de poemas*. <https://bit.ly/36spl1n>

ZEVALLOS, J. (21 de octubre de 2014). Compresión de tiempo/espacio y psicastenia en *Cinco metros de poemas*. *5 metros de poemas*. <https://bit.ly/3sTITEI>

**RECURSOS RETÓRICOS, CONCIENCIA DEL ESPACIO Y SIGNIFICACIÓN
EN DOS POEMAS DE JORGE EDUARDO EIELSON**

**RHETORICAL RESOURCES, AWARENESS OF SPACE AND SIGNIFICANCE
IN TWO POEMS BY JORGE EDUARDO EIELSON**

Willians Víctor De Lao Quispe
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
willians.delao@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-4938-9120>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.117>

Fecha de recepción: 16.12.21 | Fecha de aceptación: 19.01.22

RESUMEN

En el presente trabajo se realiza una lectura de “inventario” del poemario *Tema y variaciones* (1950) y “escultura de palabras para una plaza de Roma” del poemario *Habitación en Roma* (1952), ambos libros pertenecientes a Jorge Eduardo Eielson (1924-2006). Se revisan la estructura (*dispositio*) y las figuras literarias (*elocutio*) para plantear que existe un momento en el recorrido de la lectura que sugiere al lector percibir el poema como un objeto dentro de la hoja de papel. De esta manera, los poemas proponen un cambio en la significación que pone de manifiesto la conciencia de la materialidad del espacio en la creación poética. El enfoque principal del que se parte proviene de la Retórica General Textual; en especial, se utiliza el concepto de campo figurativo.

PALABRAS CLAVE: Campo figurativo, *dispositio*, *elocutio*, conciencia del espacio, significado.

ABSTRACT

In the present work, a reading of the “inventario” of the poetry book *Tema y variaciones* (1950) and “escultura de palabras para una plaza de Roma” from the poetry book *Habitación en Roma* (1952), books both belonging to Jorge Eduardo Eielson (1924-2006). The structure (*dispositio*) and literary figures (*elocutio*) are reviewed to suggest that there is a moment in the reading journey that suggests the reader perceive the poem as an object within the sheet of paper. In this way, the poems propose a change in meaning that reveals the awareness of the materiality of space in poetic creation. The main focus from which it starts comes from the General Textual Rhetoric; in particular, the concept of the figurative field is used.

KEYWORDS: Figurative field, *dispositio*, *elocutio*, space awareness, meaning.

Entre las décadas del cuarenta y del cincuenta del siglo anterior, aparecen en el Perú un conjunto de escritores cuya obra se considerará como una de las más fecundas y prestigiosas dentro de la tradición literaria. Narradores como Mario Vargas Llosa, Julio Ramón Ribeyro, Carlos Thorne u Oswaldo Reynoso; poetas como Carlos Germán Belli, Alejandro Romualdo, Blanca Varela, Pablo Guevara o Wáshington Delgado, así como notables críticos tales como Alberto Escobar o Jorge Pucinelli, son solo algunos de los destacados intelectuales de la llamada generación del 50 (Martos, 2016). Al interior de esta generación, es recurrente escuchar —como una de sus más grandes figuras— el nombre de Jorge Eduardo Eielson (1924-2006), cuya obra escrita y visual ha suscitado el aprecio e interés de numerosos investigadores nacionales y extranjeros.

Críticos como Ricardo Silva-Santisteban, Martha Canfield, Camilo Fernández Cozman, Dimas Arrieta o Nora Chiozza han sugerido diversos periodos en la producción artística de Jorge Eduardo Eielson (Talledo, 2009). Al respecto de este corpus crítico, veamos la periodización que plantea el segundo investigador.

Camilo Fernández Cozman (2002) propone tres periodos en la producción lírica eielsoniana. El primero de ellos es el neosimbolista, donde se incluyen todos los poemarios escritos por el poeta hasta *Primera muerte de María* (1949). En esta etapa, prima la influencia de la poesía simbolista francesa manifestada en las siguientes características: 1) la concepción del arte como religión de la belleza ideal; 2) el papel del poeta como descriptor de la belleza oculta de las cosas; 3) el artista como vidente; 4) la poesía como sugerencia opuesta a todo discurso didáctico; 5) las asociaciones de la escritura que evocan una realidad trascendente; y 6) la música como eje del poema. El segundo periodo es llamado neovanguardista y comprende los poemarios desde *Temas y variaciones* (1950) hasta *Noche oscura del cuerpo* (1955). Esta etapa, en la que figuran los poemas que analizaremos, se caracteriza porque:

[...] el poeta desarrolla un simultaneísmo discursivo que rompe la linealidad temporal y pone de relieve una concepción del tiempo y del espacio más cercana al cubismo o al futurismo. También ostenta otras particularidades vanguardistas, como la predilección por el montaje de connotaciones cinematográficas, el modelo de un discurso entrecortado con interrupciones y enlaces imprevistos, la fragmentación del discurso, el trabajo estético-formal que destruye la idea de representación, la autocrítica del arte y el papel de lo lúdico como cuestionador de la racionalidad moderna (Fernández, 2002, p. 240).

El último periodo es el posvanguardista. Este abarca desde *De materia verbalis* (1957-1958) hasta *Ptyx* (1980). Su particularidad radica en que aquí se presenta el “desarrollo de una poesía de la cotidianidad, sin la beligerancia experimental de la etapa anterior” (Fernández, 2002, p. 240), así como de una continua reflexión “sobre el acto de hacer poesía” (p. 241).

Emilio Tarazona (2004), por su parte, sugiere distinguir dos vertientes en la producción artística de Jorge Eduardo Eielson: la poesía escrita y la poesía no-escrita (Medina, 2017). A partir de vistazo superficial a la producción de los años 40, Tarazona empieza su recorrido por *Tema y variaciones* (1950), poemario en el cual el poeta inicia, según el crítico, “un proceso de escepticismo hacia la denominación unívoca de lo verbal y sus posibilidades de comunión con lo real” (2004, p. 20). Esta tendencia en la poética eielsoniana llega hasta *Canto visible* (1960), obra experimental que dará pie al periodo de la poesía no-escrita, en el cual las palabras son tomadas como elementos de los que se puede prescindir con facilidad (Tarazona, 2004). No obstante, hacia 1963, el trabajo que realiza Eielson en la plástica le permite retornar a la palabra escrita (Medina, 2017). Para Tarazona (2004), lo distintivo en la poética de Eielson es la constante problemática de la palabra como instrumento comunicativo eficaz; problemática que se atañe a lo escrito, mas no al lenguaje, pues, como dice el crítico, “lo que va desapareciendo lentamente en la obra poética de Eielson es la palabra escrita, mientras que su lenguaje se transforma, dirigiéndose hacia otro tipo de experiencia extraverbal, desde donde retornará a la palabra con cierta frecuencia” (p. 19).

También en torno a la problemática del lenguaje, José Ignacio Padilla (2016) pretende leer *Habitación en Roma* sobre la base de lo que supone como hilo fundamental de *Temas y variaciones*, esto es, como cuestionamiento radical del lenguaje¹. Para Padilla, *Temas y variaciones* es una “higiene del lenguaje”, en el sentido de que el poeta:

[...] abandona el vocabulario poético clásico [...], pero, lo que es más importante, se libera de cierta retórica “poética”. Abandona una forma de “expresividad poética”, abandona las posiciones del sujeto “poético” y abre procesos de des-identificación, de anti-expresividad y de des-materialización del objeto. Este ataque a la retórica, este ejercicio de desnudamiento tiene algo de anti-representacional (Padilla, 2016, p. 160).

¹ La idea ya la sugiere antes, desde su tesis doctoral del 2009: *Materia y significación en las poéticas latinoamericanas del siglo XX: vanguardias, Noigandres y Jorge Eduardo Eielson*. De hecho, este trabajo pretende seguir y es deudora de esa idea.

Padilla afirma que estos procesos de desidentificación, anti-expresividad, y desmaterialización se encuentran operando en *Habitación en Roma*. Gracias al análisis de “inventario” de *Temas y variaciones*, el crítico concluye que el poema mencionado funciona como una “escultura de palabras”:

[...] esta escultura o torre de palabras es un objeto en el mundo, como los árboles y la mesa. Torre de palabras designa metafóricamente la representación como vana o frágil acumulación de palabras, pero también designa literalmente la columna en el papel, como objeto representado y objeto-representante, como parte del inventario de objetos del mundo que va del cielo al papel y de vuelta al cielo [...]. Torre de palabras designa el conjunto de tinta sobre papel y en ese sentido “materializa” la escritura, pero simultáneamente la “desmaterializa” porque la convierte en objeto representado, como las estrellas o el cielo no-presentes (Padilla, 2016, p. 162).

Se puede colegir que la «materialización» de la torre de palabras indica una transición, un cambio perceptual. Esto es algo que se liga directamente con nuestra hipótesis, la cual trataremos a continuación junto con el marco teórico.

1. HIPÓTESIS Y MARCO TEÓRICO

La hipótesis de nuestro artículo es la siguiente: tanto en “inventario”, de *Tema y variaciones*, como en “escultura de palabras para una plaza de Roma”, de *Habitación en Roma*, existe un momento en el recorrido de lectura que sugiere al lector un cambio perceptual del sentido de lo que se lee hacia el sentido de lo que se ve. Esta variación en la percepción permite dar cuenta de la naturaleza visual, espacial y material del soporte físico donde se lleva a cabo la escritura, vale decir, sobre la hoja de papel. Además, creemos que el uso de las figuras retóricas es fundamental para la construcción semántica y figural de los poemas a estudiar, puesto que su naturaleza visual solo se nos es revelada a través de la lectura tradicional. En ese sentido, estos poemas no funcionan como caligramas en el sentido literal de la palabra, sino que se sirven de una lógica caligramática para la construcción de su significación última.

El enfoque principal del que partimos proviene de la Retórica General Textual. Una de sus más importantes teóricos, Stefano Arduini (2000), plantea que el lenguaje constituye el medio por el cual organizamos el mundo; dicho de otra manera, el lenguaje es el conducto por el cual se construye la cosmovisión del individuo. A su vez, el pensamiento se configura sobre la base de un conjunto de esquemas formales que reciben el nombre de campos figurativos. La figura retórica, en este sentido, implica una función constructora y modeladora del pensamiento. Ahora bien, los campos figurativos son seis.

El primero es el de la metáfora, donde se encuentran el símil, la personificación, la alegoría, la metáfora propiamente dicha, entre otras. El segundo campo figurativo es el de la metonimia; aquí se encuentran las figuras que implican relaciones como las de causa en vez efecto, efecto en vez de causa, continente en vez de contenido, etc. El tercer campo es el de la sinécdoque e incluye figuras que funcionan sobre la base de la parte en vez de todo, todo en vez de la parte, género en vez de la especie, entre otras posibilidades. El cuarto campo es el de la elipsis; aquí encontramos al silencio, la reticencia, el asíndeton, la perífrasis, entre otras posibles figuras. El quinto campo es el de la antítesis, donde se ubican el oxímoron, el hipérbaton, la antítesis propiamente dicha, etc. El sexto y último campo es el de la repetición y en él podemos encontrar al polisíndeton, al paralelismo, a la aliteración, a la anadiplosis, entre otras. De igual manera, es pertinente hablar ahora sobre la relación entre *dispositio*, *elocutio* e *inventio*.

Tomás Albaladejo (1991) distingue dos instancias en el acto comunicativo. La primera de ellas es el hecho retórico, el cual es entendido como un fenómeno en el que participan orador, destinatario, texto retórico, referente y contexto. A su vez, el texto retórico se organiza sobre la base de dos niveles: “el que depende de la operación de *dispositio*, que consiste en la estructuración de los elementos conceptuales dentro del discurso, y el resultante de la operación de *elocutio*, que es la verbalización o expresión de dichos elementos conceptuales” (p. 45). Sin embargo, para la construcción textual es necesaria la participación de otro componente, la *inventio*, una estructura de conjunto referencial que, pese a que no forma parte propiamente del texto retórico, es material imprescindible del cual se generan tanto la *dispositio* como la *elocutio*. Por ello, en este trabajo intentamos una lectura que analice la *inventio* en su manifestación textual a nivel de macroestructura² (*dispositio*) y microestructura (*elocutio*). En ese sentido, descifraremos el sentido del texto a medida que analicemos los dos componentes textuales referidos³. Dicho esto, revisemos algunos conceptos relacionados con la poesía visual y el caligrama.

² El mismo Arduini (2000) señala: “en la *inventio* se construye el referente del texto, la extensión; en la *dispositio* el material referencial es transformado en material textual, en intensión. Para hacer de puente entre ambos materiales se encuentra el proceso de la intensionalización, que convierte el referente en macroestructura. En otros términos, en la intensionalización se procede a una estructuración de los conceptos que después son expresados lingüísticamente por la *elocutio*” (p.46). En todo caso, estas instancias no se presentan de manera secuencial sino simultáneamente.

³ Albaladejo (1991) señala también la necesidad de comprender estos procesos de manera simultánea: “La consideración de la *elocutio* como operación que se lleva a cabo una vez que ha concluido la *dispositio* y

La crítica coincide en que la publicación, en 1918, de los *Calligrammes* de Guillermo Apollinaire reabrió el interés en la relación entre palabra e imagen y otorgó una nueva vitalidad al género (Martínez-Fernández, 1987). Es por ello que el poema ya no es concebido e interpretado teniendo en cuenta solo su significado, sino también la figura que adoptan las palabras en la hoja de papel. Así:

[...] los poemas visuales recuperan la realidad material, aquello que la tradición occidental ha desdeñado para concentrarse en lo que dice y no en lo que el poema es. Retomar el cuerpo del poema es contemplar su condición como inscripción que acota el vacío o la hoja en blanco (Medina, 2016, p. 5).

En este artículo, veremos que poner de manifiesto la materialidad de lo creado es una de las constantes en la construcción del sentido de los poemas. Al respecto, Medina (2017) señala que una parte de la obra de Eielson “deshace con negaciones o desvíos la representación, como si no quisiera afirmar lo que las palabras o imágenes parecen ensamblar en el papel” (p. 100), lo que finalmente origina una suerte de caligrama deshecho, una estructura que es negada por el sentido de las palabras que la forman; en suma, es la negación del significado y la figura. A propósito de los poemas que implican alguna forma concreta, Nelson Suarez⁴ (2011) detalla que estos son producto de la “imbricación e hibridación entre figura y verso” (p. 11), y que su modo de expresión es netamente textual, escritural y pictórico. A este respecto, el autor sostiene que:

[...] es un texto tanto para contemplar como para leer, aunque ya no para recitar. Esto supone decir que es un producto artístico híbrido que se expresa simultáneamente de modo verbal y figurativo a través de la combinación de símbolos escritos o grafemas y signos pictóricos o íconos (Suarez, 2011, p. 16).

Ahora bien, aun cuando esto no suceda exactamente en los poemas que vamos a analizar, advertimos que sí existe un momento, en el recorrido de la lectura, donde la materialidad y la visualidad de lo que se está leyendo, o se ha leído, nos son sugeridas como su fin último. En ese sentido, nuestro análisis tiene como fin navegar por el sentido de lectura y develar con ello el mecanismo de la materialización de lo que se está representando, así como también la conciencia metapoética⁵ que subyace en ello.

la de ésta como operación que se desarrolla después de que la inventio haya llegado a su fin conlleva la fractura de un proceso cuya continuidad garantiza la adecuada construcción del texto retórico” (p. 60).

⁴ Los conoce él como *poemas visual figurativos*.

⁵ Alex Morillo (2010) asocia esta conciencia metapoética a una “suerte de *escritura de la escritura* que da cuenta de una idea más amplia de la poesía, buscando aprehenderla como significación terminada —el poema—, acto de dar sentido —el poetizar— y/o modo de vida —el estado poético—” (pp. 279-280).

2. RECURSOS RETÓRICOS, CONCIENCIA DEL ESPACIO Y SIGNIFICACIÓN EN “INVENTARIO”

Tema y variaciones (1950) es la decimosegunda composición escrita de Jorge Eduardo Eielson. Al respecto, Medina (2017) señala que este poemario es el escenario del “reconocimiento del lenguaje como herramienta de la poesía y de la emergencia de un conjunto de operaciones que remecen esta realidad” (p. 83). Sin perder ello de vista, “inventario” es una de aquellas composiciones en las que Eielson parece empezar a desconfiar de la capacidad expresiva del lenguaje y a remecer su potencialidad significativa. Leamos el poema y procedamos con el análisis:

inventario

astros de diamante	1
cielo despejado	
árboles sin hojas	
muro de cemento	
puerta de hierro	5
mesa de madera	
vaso de cristal	
humo de tabaco	
taza de café	
hoja de papel	10
torre de palabras	
hoja de papel	
taza de café	
humo de tabaco	
vaso de cristal	15
mesa de madera	
puerta de hierro	
muro de cemento	
árboles sin hojas	
cielo despejado	20
astros de diamante	

(Eielson, 1976, p. 151).

LA DISPOSITIO

Al hablar de *dispositio* nos referimos a la forma en cómo está organizado el discurso. Para el caso de este poema, creemos que la *dispositio* se dispone sobre la base de tres segmentos, los cuales detallaremos a continuación:

- **Primer segmento:** Abarca la totalidad de la primera estrofa, desde el verso uno hasta el verso diez. En este segmento se realiza una enumeración que parte desde el firmamento hasta llegar a una hoja de papel. Lo llamamos, por ello, “primer inventario”.
- **Segundo segmento:** Este segmento abarca la totalidad del undécimo verso; en él se hace referencia tanto a las estrofas entre las que se encuentra como al poema en sí. Lo llamamos, por tanto, “el enlace entre inventarios”.
- **Tercer segmento:** Comprende desde el duodécimo verso hasta el número veintiuno; es decir, la totalidad de la última estrofa. En ella, la enumeración de la primera estrofa se invierte, por lo que el recorrido ahora se ejecuta desde la hoja de papel hasta el firmamento. Llamamos a este segmento “segundo inventario”.

Es aquí donde resulta necesario hablar del título del poema como paratexto que adelanta su sentido. El DLE (2021) define inventario en una primera acepción como “asiento de los bienes y demás cosas pertenecientes a una persona o comunidad, hecho con orden y precisión” (s/p); y luego como “papel o documento en que consta el inventario” (s/p). De esta manera, vemos que la primera acepción está relacionada con la acción de contabilizar de manera precisa una serie de objetos. Por otro lado, la segunda acepción hace referencia a la materialidad física sobre la que se realiza, lo que —como veremos— se condice de algún modo con el significado último del poema. Asimismo, es necesario destacar que la naturaleza formal y jurídica que implica la primera acepción se corresponde, de cierto modo, con la de los locutores, pues en el texto se identifica a un locutor no personaje y a un alocutario no representado⁶, los cuales le representan una descripción impersonal.

LA ELOCUTIO

Al hablar de la *elocutio*, nos referimos a la manera en que se maneja el lenguaje. Para ello, nos valdremos del concepto de campos figurativos. Uno de los que predominan en este poema es el de la metáfora. Así, el verso inicial del primer segmento está constituido por la frase nominal “astros de diamante”, la cual también compone el último verso del

⁶ Según Camilo Fernández Cozman (2009), en el texto poético pueden encontrarse dos tipos de interlocutores. El primero es el locutor; si existe alguna marca textual de la primera persona («yo» o «nosotros») estamos ante un locutor personaje; si no, hablamos de un locutor no personaje. El segundo interlocutor es conocido como alocutario; si existe alguna marca textual de la segunda persona («tú» o «ustedes»), estamos ante un alocutario representado; si no, lo que tenemos es un alocutario no representado.

tercer segmento. Esta es una metáfora de complemento preposicional en la que se caracteriza a las estrellas del firmamento con el brillo de los diamantes. Luego encontramos a la metáfora central del poema, el verso “torre de palabras”, que designa al conjunto de elementos inventariados del primer segmento y del segundo, pero, también, a la totalidad del poema como objeto representado. Es decir, en un primer momento de la lectura nos encontramos ante una enumeración que desciende desde el firmamento hasta un conjunto de palabras que se encuentran en una hoja de papel. A partir de aquí, se genera un segundo momento donde el verso “torre de palabras” empieza a designar un conjunto de significantes que comienzan a ser despojados de su significación⁷, puesto que ya no refieren a objetos del mundo “real”, sino que son tan solo palabras (versos) que se escriben dentro de una hoja de papel. De esta manera, este segundo momento es capaz de referirse tanto al tercer segmento del poema como a todo él, dado que finalmente cada verso que el lector advierta no es más que un objeto incapaz de transmitir la verdadera esencia del mundo real.

De tal modo, lo que finalmente genera “inventario” es que el lector se dé cuenta de la imposibilidad que presenta el lenguaje para referir exactamente la dimensión material del mundo diario o de transmitir la experiencia de este. Cada verso y cada palabra, por tanto, son despojados de su potencia semántica y devueltos a una suerte de condición pictórica dentro de la hoja. En este nivel, poco importa lo que quiere decir cada verso y sí, más bien, lo que nos está mostrando la disposición espacial que se forma de la unión de cada segmento en la hoja de papel (en este caso, una suerte de torre). De esta manera, podemos hablar de tres momentos en el recorrido de la lectura del poema. El primero es un nivel semántico que trata la relación entre significante y referente, y que abarca la lectura desde el primer hasta el segundo segmento. El segundo momento está se refiere a la lectura de la “torre de palabras” como simple reflejo textual en el que el enlace con el referente se muestra de alguna manera debilitado, pues la correspondencia entre significante y significado ha sido puesta de manifiesto y, por tanto, implícitamente cuestionada. Finalmente, en el tercer momento de lectura o, mejor dicho, de percepción visual, el significante ha sido totalmente despojado de significado, convirtiendo así a la palabra en un objeto material del mundo que tan solo ocupa un lugar gráfico y espacial

⁷ Padilla (2009) sugiere que dentro de la poesía escrita de Eielson hay poemas que pierden mucho valor al ser leídos solo tomando en cuenta los estándares tradicionales; este —al igual que el poema siguiente— sería uno de ellos.

en la hoja de papel. Se trata de un momento donde lo visual (fijar la mirada en la “torre” que forman los versos) se pone por encima del sentido de lo escrito, situación que convierte al segmento “torre de palabras” en una suerte de segundo (o verdadero) título del poema. De lo que se trata, en síntesis, es de dar cuenta de la materialidad (disposición espacial de los versos en la hoja sobre la que se está leyendo el poema. Para ejemplificar lo expuesto, veamos los siguientes esquemas:

Primer momento de lectura: semántico

- **Primer segmento**
- **Segundo segmento**



Segundo momento de lectura: pérdida gradual de la relación entre significante y significado

- **Segundo segmento**
- **Tercer segmento**



Tercer momento de lectura: percepción visual, el poema como “torre” de palabras

- **(Segundo segmento): segundo (o verdadero) título**
- **Primer segmento**
- **Segundo segmento**
- **Tercer segmento**



Así, vemos que sin ser un poema caligramático a primera vista, “inventario” sigue dicha lógica poética al jugar con los diferentes órdenes de lectura (luego percepción ligada a un orden espacial) de los segmentos (*dispositio*) para revelar su sentido último, esto es, su verdadera significación: la desconfianza sobre la capacidad representacional del lenguaje. De esta manera, somos testigos de cómo la palabra escrita pierde de forma gradual su poder de significación (a partir del segundo momento de lectura) hasta transformarse solo un componente gráfico del texto.

De igual manera, no hay que dejar de lado el campo figurativo de la repetición como constructor del poema. Por ejemplo, la estructura de la frase nominal (sustantivo + preposición + complemento) es la que se repetirá en la totalidad de los versos generando —de este modo— no solo una cadencia rítmica similar en cada uno de ellos, sino también

una suerte de uniformidad visual producto de la estructura tripartita de dicha frase nominal. En ese orden, el campo de la repetición se suma como elemento fundamental para la construcción de la percepción visual (la figura de una torre) producida en el tercer momento de lectura, donde la forma del poema dice mucho más que el sentido de las palabras. Este campo será uno de los más usados en el siguiente poema que analizaremos.

3. RECURSOS RETÓRICOS, CONCIENCIA DEL ESPACIO Y SIGNIFICACIÓN EN “ESCULTURA DE PALABRAS PARA UNA PLAZA DE ROMA”

Habitación en Roma (1952) es la obra que sucede a *Tema y variaciones* (1950) y se trata de la decimotercera composición escrita de Jorge Eduardo Eielson. Para Padilla (2016), este poemario narra la crisis de un sujeto poético cuyo esquema de percepción ha sido fracturado. Por tal motivo, en muchos de sus textos, tanto el cuerpo como los objetos del mundo se deshacen y los poemas terminan en el canasto de la basura; finalmente, estos no se encargan de problematizar la utilidad de la poesía, sino la imposibilidad de la experiencia (Padilla, 2009). Ahora bien, al ser la composición que cierra el poemario, “Escultura de palabras para una plaza de Roma” es uno de los poemas en donde sucede todo lo antes mencionado. Leámoslo y procedamos con el análisis.

escultura de palabras para una plaza de Roma

Ce qui se montre est une vision de l'invisible
Anaxagore de clazomene

apareces	
y desapareces	
eres	
y no eres	
y eres nuevamente	5
eres todavía	
blanco y negro que no cesa	
y sólo existes	
porque te amo	
te amo	10
te amo	
te amo	
te amo	
te amo	
escultura de palabras	15
escultura de palabras	
escultura de palabras	
escultura de palabras	

apareces	
y des apareces	20
dejando un hueco encendido	
entre la a y la s	
un vacío entre los labios	
una gota en la retina	
¿qué cosa eres	25
verso sin fin	
alineamiento fugaz	
de vocales y consonantes	
qué cosa eres	
macho y hembra confundidos	30
sol y luna en un instante?	
no empieza nunca	
no acaba nunca	
lo luminoso y lo oscuro	
no tienen barba ni senos	35
significa lo mismo	
el caballo de marco aurelio	
contro il logorio della vita moderna	
cynar	
a beautiful think is a jewel forever	40
entre un abrir y cerrar de ojos	
aparecen y desaparecen	
el efebo de villa adriana	
la decapitada de castelgandolfo	
la dentadura de marilyn monroe	45
terreno baldío en donde juegan	
niños verdosos y sin brazos	
nauseabundas criaturas	
arrastrando hasta la muerte	
un manto ensangrentado	50
un centelleante juguete	
que calcina	
apareces y desapareces	
¿no veré nunca	
nunca tus mil ojos claros	55
con mis dos ojos negros nunca	
tu cuerpo luminoso	
entre mis brazos oscuros?	
¿la luz hermafrodita que se asoma	
entre los pliegues del profeta	60
es quizás	
tu escultura de diamante	
que nos llama	
que nos llama	
que nos llama	65
desde alfa de centauro?	
apareces	
y desapareces	

eres y no eres	
sino sonido silencio sonido	70
silencio nuevamente	
sonido otra vez	
hormigqueo celeste	
blanco y negro que no cesa	
y sólo existes	75
porque te amo	
te amo	
te amo	
te amo	
te amo	80
te amo	
escultura de palabras	
escultura de palabras	
escultura de palabras	
escultura de palabras	85
¿sabes tal vez que entre mis manos	
las letras de tu nombre que contienen	
el secreto de los astros	
son la misma	
miserable pelota de papel	90
que ahora arrojó en el canasto?	

(Eielson, 1976, p. 216).

LA DISPOSITIO

Para realizar el análisis, debemos preguntarnos por el sentido del título. En primer lugar, la presencia de la palabra “escultura” se liga a la acción de esculpir o modelar una figura, es decir, da cuenta de un objeto que ha sido realizado por un sujeto, por un artista. En este caso, se trata de un objeto artístico que ha sido modelado a partir del material de las palabras. Ahora bien, esta “escultura de palabras”⁸ es dirigida hacia un elemento en particular: “una plaza de Roma”. Este último sintagma nos ofrece la imagen de un espacio perteneciente a una urbe famosa mundialmente: la ciudad italiana de Roma. Una plaza es un espacio amplio, una confluencia de calles a la que acude mucha gente; sin embargo, hay un cierto aire de melancolía en esta imagen, pues el acto de ofrecer una “escultura” a este lugar conlleva una especie de tinte ritual o un cierto aire de solemnidad. La imagen de un espacio abarrotado de personas es reemplazada por una imagen asociada a la

⁸ Esta frase bien podría considerarse como sinónima de “torre de palabras”, como señala Padilla (2016); sin embargo —como veremos— nosotros le conferimos un sentido más profundo a la frase “escultura de palabras”.

soledad, a la ceremonia y al silencio: desolación se apodera de la imagen. Para terminar con este punto, prestemos atención al epígrafe del poema: “*Ce qui se montre est une vision de l’invisible*”, frase de Anaxogane de clemezone que puede traducirse como “lo que se muestra es una visión de lo invisible”. Esta especie de advertencia adelanta de alguna manera el sentido del poema: la imposibilidad que presenta la escritura para dar cuenta de lo real; dicho de otro modo, de que en realidad estamos asistiendo a un intento vano de representar lo irrepresentable. Dicho esto, pasemos a la segmentación del poema.

- **Primer segmento:** Abarca la totalidad de la primera estrofa y los primeros trece versos de la segunda, desde el verso uno hasta el verso treinta y uno (“sol y luna en un instante?”). Este segmento nos presenta a un hablante que se dirige a un receptor mientras señala el carácter problemático de la ontología de este último. Se desprende de la lectura una especie de frustración tras no poder asir ni conocer de manera definitiva la naturaleza, corporeidad o esencia de aquello a lo que se dirige. Finalmente, dentro del juego del aparecer y desaparecer, del ser y no ser, lo segundo gana; es decir, la ausencia. Por ello llamamos a este segmento “El conflicto entre la presencia y la ausencia”⁹.
- **Segundo segmento:** Corresponde desde el verso treinta y dos (“no empieza nunca”) hasta el cincuenta y dos (“que calcina”). En él, existe un discurrir contemplativo que configura, finalmente, un sujeto y un espacio. Llamamos a este segundo segmento “La creación del poema-escultura como ofrenda”.
- **Tercer segmento:** Comprende desde el verso cincuenta y tres (“apareces y desapareces”) hasta el verso ochenta y cinco (“escultura de palabras”). En este segmento, el hablante vuelve a dirigirse a un destinatario y señala, una vez más, la dificultad para ver, definir o aprehender la naturaleza de este último. Vale decir, se repite el conflicto entre ausencia y presencia. Por eso llamamos a este segmento “La reafirmación del conflicto entre la presencia y la ausencia”. En ese sentido, el texto parece estructurarse sobre la base de una suerte de circularidad o repetición.
- **Cuarto segmento:** Abarca desde el verso ochenta y seis (“¿sabes tal vez entre mis manos”) hasta el verso noventa y uno (“que ahora arrojé en el canasto”). Este

⁹ Jean Pierre Mendoza (2015) señala que una de las características del arte total que busca Eielson es “la capacidad de reconocer que lo presente en el poema es menos importante que lo ausente, lo que ha sido sacrificado” (p. 88).

segmento se nos revela como una especie de conclusión final¹⁰ en la que el hablante termina señalando la inutilidad de la escritura. Por eso, lo hemos titulado “la futilidad del escribir”. La parte final del poema parece echar luces sobre el sentido total del texto. En ese sentido, aquel destinatario que en un inicio nos parece confuso bien podría constituirse en el acto de escribir o, en todo caso, en la escritura misma, en el propio lenguaje. Al igual que en “inventario”, existe un momento en el recorrido de lectura (en este caso la parte final) que modifica de alguna manera el sentido total del texto. A este respecto, la “escultura de palabras” representa el objeto (poema) que se ha estado construyendo a lo largo de la lectura y que, finalmente, es desechado en el tacho de basura como objeto inútil. Bajo esta línea de lectura, analicemos la *elocutio*.

LA ELOCUTIO

Antes de comenzar con el análisis de la *elocutio*, es necesario advertir la presencia de los interlocutores del poema. En primer lugar, encontramos a un locutor personaje que se evidencia en el verso nueve: “porque (yo) te amo”. En segundo lugar, existe un alocutario representado desde el primer verso: “(tú) apareces”. Asimismo, el segundo segmento del poema pone de manifiesto el empleo de un locutor no personaje que se dirige a un alocutario no representado, impregnando a este pasaje de un cierto tono descriptivo. Luego, la presencia del locutor personaje y un alocutario representado vuelve a aparecer a partir del tercer hasta el último segmento. El locutor personaje se dirige al alocutario representado y se pregunta sobre su naturaleza ontológica e, incluso, suele haber momentos en los que el locutor interroga directamente al alocutario, pero —pese a todo— sin obtener respuesta. En todo caso, la relación entre los interlocutores parece ser más conflictiva que armónica. Expuesto lo anterior, detallemos los principales campos figurativos.

En el primer segmento, predominan los campos figurativos de la antítesis, la repetición y la elipsis. Los dos primeros versos constituyen una antítesis: “apareces/ y desapareces”; de igual manera los versos tres y cuatro: “eres/ y no eres”. La antítesis en los versos señalados tiene la función de indicar la tensión, el conflicto entre lo presente y

¹⁰ Se podría considerar que el poema presenta un cariz argumentativo. En tal sentido, el primer segmento de este poema vendría a ser el exordio; el segundo y tercer segmento la argumentación, y el cuarto segmento la peroración final.

la ausente, esa presencia que se materializa y se desmaterializa constantemente, y que a la vez afirma y cuestiona su naturaleza ontológica en el mundo. El campo de la repetición se manifiesta por medio de la figura del paralelismo en los siguientes versos: “y eres nuevamente/ eres todavía”, donde la repetición del verbo y de las estructuras adverbiales pareciera indicar el triunfo de la presencia, pero solo en un instante, puesto que la metáfora que sigue a estos versos derrumba nuevamente todo atisbo de concretización; nos referimos al verso “blanco y negro que no cesa”. Este “blanco y negro que no cesa” no se refiere a otra cosa que al proceso de escritura, ya que son las palabras que el sujeto escribe en la hoja de papel y que aparecen y desaparecen por el blanco de la hoja, por el silencio implícito que dicho espacio (donde no hay nada) genera. Más aún, la verdad ontológica solo se hace realidad en un plano emocional, es decir, en el plano de la experiencia que la representación no puede alcanzar; por ello, en la insistencia compulsiva del afecto por medio de la repetición del verso “te amo”, existe una suerte de ímpetu por asir la emoción, la experiencia verdadera. Sin embargo, el intento desenfrenado por materializar lo real finalmente es derrumbado por la imposibilidad del lenguaje para comunicarlo.

La repetición que sigue, “escultura de palabras”, pone de manifiesto la naturaleza material de los significantes, aquello que las palabras intentan representar, pero que en última instancia no pueden. Finalmente, estamos asistiendo a un apilamiento de elementos que no pueden ser más que eso: una escultura de palabras, un objeto que se ha construido a partir de la escritura y que el lector está volviendo a construir (y deconstruir) en el recorrido de lectura. Este segmento funciona bajo la lógica del poema anterior, esto es, una disposición caligramática en la que la totalidad de las palabras forman una suerte de materialidad sobre la hoja de papel: una suerte de escultura. La naturaleza material de la hoja se hace más evidente con los versos que siguen: “apareces/ y des apareces/ dejando un hueco encendido/ entre la a y la s/ un vacío entre los labios/ una gota en la retina”. En este fragmento, predomina un pensamiento elíptico. El blanco de la hoja se descubre través del juego espacial que rompe el esqueleto gramatical de la palabra “desapareces” por medio del espacio vacío entre las letras “s” y “a”. Este mecanismo es develado por el locutor del poema, que califica al espacio como un “hueco encendido”. Aquí funciona la metonimia, puesto que lo “encendido” está en lugar de la luz que, a la vez, representa lo visible, lo que es, lo que se dice; en otras palabras, el vacío (el silencio)

entre las letras no es inútil, sino que guarda algo dentro de sí, dice algo más luminoso y claro frente a lo que intenta decir con las palabras, con lo escrito, con lo representado.

Por último, el segmento cierra con un erotema, una interrogación retórica que no tiene contestación: “¿qué cosa eres/ verso sin fin/ alineamiento fugaz/ de vocales y consonantes/ qué cosa eres/ macho y hembra confundidos/ sol y luna en un instante?”. Nuevamente nos encontramos ante el señalamiento de la condición material de la escritura, pues estos versos no son más que un conjunto de vocales y consonantes, pero que intentan decir algo (o decir mucho); por ello, el pensamiento antitético intenta conjugar mediante la oposición¹¹ lo masculino y lo femenino. La tensión en este punto se vuelve a aparecer, puesto que se reconoce (o se intenta reconocer) el poder de comunicación de lo escrito, ese “verso sin fin” que, a pesar de todo, solo dura un instante. La aparente reconciliación antitética solo permite que la tensión entre escritura y silencio se incremente.

En el inicio del segundo segmento, continúa prevaleciendo el campo de la antítesis: “no empieza nunca/ no acaba nunca”. La estructura paralela resalta con mayor intensidad la naturaleza paradójica que implica el hecho de nunca terminar algo que no ha tenido inicio. De igual manera, los versos “lo luminoso y lo oscuro/ no tienen barba ni senos” concilian lo opuesto sobre la base de una neutralidad o vacío sexual. Un aspecto para tomar en cuenta en este segundo segmento es la desaparición del locutor personaje y del alocutario representado. El cambio con el anterior se hace evidente porque el primero termina en una interrogación, una clara ligazón comunicativa entre los interlocutores; en cambio, los primeros dos versos de esta sección comienzan sin ninguna marca del “yo” o del “tú” y se mantiene de esta manera hasta el verso cincuenta y cuatro (“apareces y desapareces”), comienzo del tercer segmento, en donde, como se ve, vuelven a aparecer los interlocutores. De este modo, se genera un cierto tono descriptivo, de enumeración. Existe en este segmento un discurrir del pensar de tinte contemplativo; por ello, los siguientes versos parecen manejarse de manera aislada o simultánea los unos de los otros. Es así que en primer lugar hallamos una oposición entre el poder y la grandeza frente a cotidiano y lo banal: “el caballo de marco aurelio/ contro il logorio della vita moderna/

¹¹ Camilo Fernández Cozman (1996) llama a esto “conciliación de los contrarios, la eliminación de las antonimias irreconciliables” (p. 76).

cynar”, donde la imagen escultórica que representa el poder divino del emperador romano se opone a la sencilla imagen del aperitivo italiano.

Luego, el verso “a beautiful think is a jewel forever”¹² parece sugerir la idea de que los pensamientos altos son los verdaderamente eternos. Por último, tenemos lo que podría constituir una escena de lenguaje: hay un sujeto que parpadea y entre cada movimiento ocular puede ver aparecer y desaparecer una serie de personajes: Marilyn Monroe, Antonietta Longo o Antínoo, todos ellos tornados en enmohecidas esculturas o confundidos con ellas por su belleza juvenil y sus cuerpos amputados (“niños verdosos y sin brazos”), cuya muerte es eternamente ligada a la violencia (“arrastrando hasta la muerte/ un manto ensangrentado”). En todo caso, los elementos textuales parecen ayudar a configurar mejor un sujeto, el locutor del poema, el cual contempla y medita sobre lo que creemos que se ha formado a partir de las referencias sobre el espacio urbano (Villa Adriana, Castelgandolfo): un terreno baldío, que bien podría ser una plaza cualquiera de Roma. La imagen que se configura es la de un sujeto que escribe frente a un lugar desolado (una plaza) y ofrece de manera casi ritual el producto de su trabajo: un poema, una escultura, un poema-ofrenda, una ofrenda-escultura.

En el tercer segmento, como hemos señalado anteriormente, vuelven a aparecer las marcas textuales del locutor personaje y del locutor representado. De igual modo, se apela a la estructura antitética (“apareces y desapareces”), pero esta vez es seguida por dos preguntas retóricas que abarcan, en conjunto, desde el verso cincuenta y cuatro hasta el verso sesenta y seis. El campo de la repetición se evidencia en los tres primeros versos de “¿no veré nunca/ nunca tus mil ojos claros/ con mis dos ojos negros nunca/tu cuerpo luminoso/ entre mis brazos oscuros?” mediante una suerte de anadiplosis que engancha los versos referidos por medio del adverbio “nunca”. De esta manera, la experiencia se pone en duda otra vez y el locutor comienza a caracterizarse con tintes disfóricos (brazos oscuros).

El componente sexual, que ya se asomaba en algunos versos del segmento anterior, es mucho más explícito en el segundo y último erotema de este segmento: “¿la luz hermafrodita que se asoma/ entre los pliegues del profeta/ es quizás/ tu escultura de diamante/ que nos llama/ que nos llama/ que nos llama/ desde alfa de centauro?”. “La luz

¹² El uso de distintos idiomas revela un cierto carácter ecléctico en el pensar del sujeto.

hermafrodita” vendría a constituirse en una especie de falo asociado a la divinidad (el profeta) que nos seduce a través de un hipnótico erotismo a unirnos con él por medio del falo/escultura que forma la triple repetición del verso tripartito “que nos llama”. Resulta curioso cómo este es el único pasaje del poema donde el locutor se vuelve plural y es convocado a reunirse en el Sistema Solar de alfa centauro, que bien podría asociarse a la trinidad (tres estrellas). La imagen es la del uno uniéndose con el todo en una especie de sopa primigenia donde lo individual se mezcla con lo colectivo, donde el ser se mezcla con el no ser y viceversa¹³.

Luego, los últimos versos del tercer segmento repiten casi por completo la estructura de la primera estrofa, aunque con unas cuantas y significativas variaciones. En primer lugar, se repiten las estructuras “apareces/ y desapareces” y “eres y no eres”, pero luego los versos que siguen son “sino sonido silencio sonido/ silencio nuevamente/ sonido otra vez/ hormigueo celeste”. En lo primero que reparamos es en la presencia del campo de la repetición en la figura de la aliteración. La reiteración en los versos citados del fonema “s” le otorgan a todo el conjunto un ritmo que simula, a nuestro parecer, el del lápiz escribiendo sobre el papel; más aún, el carácter representacional de la escritura se revela por los espacios en blanco entre las palabras del verso setenta (“sino sonido silencio sonido”). Funciona aquí el mecanismo del primer segmento en el que el acto de escribir es representado mediante la palabra “sonido” (sonido de la escritura) y espacios que hacen de pausas en el fondo de la hoja en blanco (silencio). Los versos que completan el final del tercer segmento son los mismos que en la primera estrofa; es decir, nuevamente se nos da a entender que estamos asistiendo a la construcción de un conjunto de significantes que en realidad no dicen nada, y que no pueden ser otra cosa que una escultura de palabras, materialidad dentro de la hoja en blanco.

Por último, el cuarto segmento se presenta como una interrogación retórica en su totalidad. La referencia de la que hemos sido testigos del acto de escritura es evidente, pues el locutor señala: “¿sabes tal vez que entre mis manos/ las letras de tu nombre que contienen/ el secreto de los astros/ son la misma/ miserable pelota de papel/ que ahora arrojé en el canasto?”. Ese “ahora” es la clave del poema, el adverbio que finalmente

¹³ A esto tal vez se refiere Alex Morillo (2014) cuando dice que, para Eielson, “lo poético, en tanto un acto esencializador, y por eso mismo forjador de una visión, es la gran posibilidad de integrarse a un todo significativo” (p. 46).

señala el tiempo presente de la escritura. Las letras que se escriben y que aparentan contener lo real, la verdad última (“el secreto de los astros”), en realidad no la tienen, ya que son solo apariencia, fantasía, un objeto sin valor (“miserable pelota de papel”) cuyo final no debe ser otro que la cesta de la basura. Así, hemos sido testigos del proceso de escritura del poema y ahora lo somos de su destrucción. Finalmente, el poema-ofrenda, ofrenda-escultura, no vale nada; el objeto construido no vale nada. El sujeto ya no tiene nada entre las manos y son solo él y la inmensa y desolada plaza.

4. CONCLUSIONES

En primer lugar, existe un momento en el recorrido de lectura de “inventario” y “escultura de palabras para una plaza de Roma” que sugiere al lector un cambio de percepción en el que se asuma lo que se está leyendo, o lo leído, como un objeto. En el caso del primer poema, esto sucede en el segundo segmento de la *dispositio*; en el caso del segundo, en el cuarto segmento. En ese sentido, la particularidad de los poemas estudiados es que se produce un cambio perceptual con profundas implicancias en la significación.

En segundo lugar, este cambio de percepción tiene como fin dar cuenta de la materialidad de lo que se escribe sobre el soporte físico, esto es, sobre la hoja de papel. De esta manera, se realiza una crítica a la capacidad representacional de la palabra escrita, puesto que en los poemas aquella es devuelta a una forma tipográfica y visual en el soporte de la hoja de papel y, además, es desprovista, por ende, de todo significado. A este respecto, se genera una conciencia metapoética que da cuenta del soporte físico que ocasiona la escritura, así como de la del espacio material sobre el que se efectúa dicho acto.

Por último, los recursos retóricos son sumamente importantes para la construcción del sentido semántico y figural de los poemas. Por tal motivo, los campos figurativos de la metáfora, la metonimia, la sinécdoque y la antítesis serán los principales constructores del sentido; mientras que la repetición y el silencio lo son de lo figural. Es decir, no podemos llamar de ninguna manera a estos poemas como caligramas, si bien siguen una lógica caligramática en algún momento de la lectura, porque su naturaleza visual solo se nos es revelada a través de la lectura tradicional. Es más, en el caso de “escultura de palabras para una plaza de Roma”, la revelación de la visualidad, que deviene en objetual, sirve para constatar, en última instancia, la inutilidad de la representación escrita pero

también de la representación artística, porque el poema/ objeto/ escultura/ofrenda es finalmente desechado en tanto entidad inútil. Esto es, la crítica de Eielson es en realidad mucho más profunda: es un cuestionamiento a la posibilidad de representación, vale decir, una crítica al poder y al ejercicio artístico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBALADEJO, T. (1991). *Retórica*. Editorial Síntesis.

ARDUINI, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Universidad de Murcia.

DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA (DLE) (2021). Inventario.
<https://dle.rae.es/inventario>

EIELSON, J. E. (1976). *Poesía escrita*. Instituto Nacional de Cultura.

FERNÁNDEZ COZMAN, C. (1996). *Las huellas del aura*. Latinoamericana.

FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2002). Para una nueva lectura de *Reinos*, de Jorge Eduardo Eielson. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 28(56), 239-244.

FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2009). *Rodolfo Hinostroza y la poesía de los años sesenta*. Universidad de Ciencias y Humanidades.

MARTÍNEZ-FERNÁNDEZ, A. (1987). Consideraciones generales sobre la poesía visual en la Antigua Grecia. *Revista de Filología*, 6(6), 239-257.

MARTOS, M. (2016). La generación literaria peruana de los años cincuenta. *Escritura y Pensamiento*, 19(39), 235-264.
<https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/letras/article/view/13726>

MEDINA, P. (2016). *El ojo de la palabra: primera muestra de arte y visualidad en la poesía peruana del siglo XX*. Biblioteca Nacional del Perú.

MEDINA, P. (2017). *Consciencia y representación del lenguaje en la obra de Jorge Eduardo Eielson*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos].
Cybertesis-Repositorio de Tesis Digitales.
<https://hdl.handle.net/20.500.12672/6590>

MENDOZA CHACÓN, J. P. (2015). Algunos rasgos de la poética de Jorge Eduardo Eielson a través de su obra ensayística, periodística y poética. *Escritura y Pensamiento*, 18(37), 79-104.
<https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/letras/article/view/13689>

- MORILLO, A. (2010). La conciencia metapoética en un poema de Jorge Eduardo Eielson. *Revista Studium Veritatis*, 8(14), 279-288. <http://repositorio.ucss.edu.pe/handle/UCSS/402>
- MORILLO, A. (2014). Anudamientos desde el origen: el horizonte cultural precolombino en la visión poética de Jorge Eduardo Eielson. *Desde el Sur*, 6(1), 45-66. <https://revistas.cientifica.edu.pe/index.php/desdeelsur/article/view/17>
- PADILLA, J. I. (2009). *Materia y significación en las poéticas latinoamericanas del siglo XX: vanguardias, Noigandres y Jorge Eduardo Eielson* [Tesis doctoral, Princeton University].
- PADILLA, J. I. (2016). Eielson post-simbólico/Escultura de palabras, en Sandro Chiri & Javier de Taboada (eds.), *Palabra, color, imagen y materia en la obra de Jorge Eduardo Eielson* (pp. 159-166). Casa de la Literatura Peruana/Animal de invierno.
- SUAREZ, N. (2011). *Hacia una lectura del Poema Visual Figurativo* [Tesis de doctorado, Arizona State University]. ASU Digital Repository. <https://repository.asu.edu/items/14436>
- TALLEDO GAMARRA, L. K. (2009). *Manifestación de la crisis de sentido en el hombre moderno en Noche oscura del cuerpo de Jorge Eduardo Eielson* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Cybertesis-Repositorio de Tesis Digitales. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/595>
- TARAZONA, E. (2004). *La poética visual de Jorge Eielson*. Drama Ediciones.

**LA PROPUESTA VISUAL DE ALBERTO HIDALGO. UN ANÁLISIS DE LOS
POEMAS DE QUÍMICA DEL ESPÍRITU (1923)**

**THE VISUAL PROJECT OF ALBERTO HIDALGO. AN ANALYSIS OF THE
POEMS OF QUÍMICA DEL ESPÍRITU (1923)**

Hagi Trujillo Carrasco
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
hagi.trujillo@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-3844-4972>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.118>

Fecha de recepción: 14.12.21 | Fecha de aceptación: 17.01.22

RESUMEN

El presente trabajo busca demostrar que ciertos textos del poemario *Química del espíritu* (1923) de Alberto Hidalgo se configuran como «poemas visuales», y a partir de esta premisa se realizará un análisis de los mismos. Para esto, se acudirá a las categorías teóricas sobre poesía visual propuestas por autores como Pamela Medina, Nelson Suarez, Fernando Rodríguez y Eduardo Chirinos. De esta manera, se pretende evidenciar que el empleo de la visualidad no responde simplemente a un afán decorativo, sino que se trata de una elección necesaria para aumentar la expresividad de los textos de una manera que el aspecto verbal no podría lograr por sí mismo. En otras palabras, los poemas visuales de *Química del espíritu* recobran la realidad material de la poesía e intentan representar aquello de lo que se está hablando, cuestionando los límites del lenguaje, del arte y de la vida del hombre moderno.

PALABRAS CLAVE: Alberto Hidalgo, poesía peruana, vanguardia, análisis, poesía visual.

ABSTRACT

This article aims to prove that certain texts in Alberto Hidalgo's poetry book *Química del espíritu* (1923) fall under the category of «visual poems». Considering this premise, an analysis of these texts will be carried out later. In order to achieve this, theoretical concepts about visual poetry proposed by Pamela Medina, Nelson Suarez, Fernando Rodríguez and Eduardo Chirinos will be used. In this way, it will be shown that the use of visuality does not simply respond to a decorative desire, but it is a necessary choice to increase the expressiveness of the text in a way that the verbal aspect could not achieve by itself. In other words, the visual poems of *Química del espíritu* recover the material reality of poetry and attempt to represent what is being said, questioning the limits of language, art and the life of contemporary man.

KEYWORDS: Alberto Hidalgo, Peruvian poetry, avant-garde, analysis, visual poetry.

Alberto Hidalgo es una figura particular de la poesía peruana. Este vate arequipeño es considerado un «poeta menor» por algunos críticos, tales como James Higgins (2006) o Jorge Cornejo Polar (1998). No obstante, si se observa detenidamente su trayectoria literaria, se llegará a la conclusión de que Hidalgo dista de ser un personaje insignificante, pues cuenta con una fructífera obra entre la que destacan sus poemarios *Química del espíritu* (1923), *Simplismo: poemas inventados* (1925) y *Descripción del cielo, poemas de varios lados* (1928). Además, es importante destacar su activa participación en la escena vanguardista de la época. Por ejemplo, su trabajo como editor y promotor cultural se resalta en el *Índice de la nueva poesía americana* (1926), donde también participaron Jorge Luis Borges y Vicente Huidobro. Aquella antología buscaba atestiguar la renovación de la literatura hispanoamericana del siglo XX¹. A su vez, cabe mencionar que Alberto Hidalgo elaboró una propuesta teórica propia denominada «simplismo», la cual aplicó en sus propias creaciones literarias. Esta teoría estética se presentaba como “una independencia innovativa que rompe con las formas del pasado sin ser imitación de otras expresiones contemporáneas” (Forster, 1999, p. 175). Para el simplismo, el elemento fundamental de la creación poética es la metáfora. El mecanismo principal para su creación es la reducción de los segmentos sintácticos a unidades pequeñas para controlarlos mejor y, así, otorgarle autonomía a cada verso o grupo de versos.

El objetivo principal de este artículo académico es demostrar que en el poemario *Química de espíritu* (1923) de Alberto Hidalgo hay poemas que se inscriben en la categoría de poesía visual, ya que utilizan el espacio de la página, la libre disposición de los versos e incluso la iconicidad. Más que por un afán ornamental, la visualidad empleada por el poeta peruano responde a una necesidad expresiva muy relacionada al vanguardismo. Los poemas visuales de *Química del espíritu* guardan un cuidadoso trabajo en el aspecto formal (verbal y visual) que busca engendrar significado. Existe, por lo tanto, una propuesta poética compleja que fue subestimada por la crítica inicial de la obra de Hidalgo y que representa una rica fuente de investigación para los estudios literarios actuales ligados a la poesía visual.

¹ En un libro en el que se aborda el *Índice*, Alberto Rodríguez (2018) explica cómo Hidalgo construye (en el prólogo de la ya mencionada antología) un discurso irónico en el que se pone en crisis la noción política de americanismo y la eleva a una dimensión poética y espiritual. De esta manera, se ejemplifica la actitud cuestionadora y vanguardista del vate peruano frente a la coyuntura política e intelectual de su tiempo.

1. LA CRÍTICA LITERARIA Y ALBERTO HIDALGO

En su artículo “Recepción crítica de la poesía de Alberto Hidalgo” (2012), Brenda Camacho ofrece un detallado y pertinente balance de la cuestión sobre el poeta peruano. En este balance, se evidencia la polaridad que generó el autor de *Descripción del cielo* en la crítica literaria del siglo pasado. José Carlos Mariátegui (1928) por un lado, valora la figura de Hidalgo, pues supuso una renovación en el ámbito de la cultura y, tras pasar por todas las escuelas del arte moderno (en sus inicios se evidencian influencias del futurismo de Marinetti), llega a una poética propia: el simplismo. Por otro lado, Estuardo Núñez (1992), si bien reconoce el mérito de Hidalgo para intuir el rumbo que tomaría la poesía peruana, asevera que este no logra trascender en su poesía ya que “crea” a partir de una idea o una fórmula y no a través de un sentir. Además, para Núñez, el autor de *Panoplia lírica* nunca llega a una creación netamente original.

Por su parte, Luis Monguió (1954) postula que en Hidalgo se observa una dialéctica entre el modernismo y el vanguardismo: en sus primeros poemarios conviven el discurso y las temáticas futuristas con la técnica modernista, pero a partir de *Química del espíritu* ya nos encontramos ante una poesía netamente vanguardista a raíz de que asimila las técnicas literarias de los ismos europeos. No obstante, Monguió declara que la teoría estética de Hidalgo no es completamente auténtica pues coincide con el ultraísmo. Así, luego se mencionan brevemente las opiniones de otros críticos tales como James Higgins y Jorge Cornejo Polar, quienes no observan en la obra del escritor arequipeño una creación original ni de valor sustancial en la tradición literaria del país.

El texto de Brenda Camacho (2012) también hace hincapié en la exclusión de la obra de Alberto Hidalgo en el canon literario peruano, con lo cual se fortalece su imagen de «poeta menor». Como ejemplo, nombra la primera antología de poesía peruana del siglo XX que fue llevada a cabo por Sebastián Salazar Bondy, Jorge Eduardo Eielson y Javier Sologuren, en donde no se incluye al autor de *Química del espíritu* ni a otros autores importantes en la escena vanguardista. Esta antología se configura como la recopilación de los autores fundamentales de las letras peruanas y solo «lo mejor» de la literatura nacional aparece en sus páginas. Otra insigne recopilación de poesía peruana es la de Alberto Escobar, en la cual, si bien aparece el poeta simplista, se encuentra en un lugar extraño de la tradición poética nacional: no se logra percibir cuál sería su aporte en nuestras letras.

Merlin Forster (1999) expone la relación entre la figura de Hidalgo y el vanguardismo: su actitud confrontadora y sus propuestas experimentales son características propias del joven vanguardista de su época. Luego, Forster ofrece una esclarecedora y sintética explicación de la propuesta estética del poeta peruano: el simplismo. El simplismo rompe con las formas del pasado, distanciándose de los valores musicales y de la retórica. Con esta poética, Hidalgo busca un arte propio y espontáneo al enfocarse en la letra y la palabra (materias primas de la poesía), así como también al darles mayor importancia a las pausas. Para finalizar, Forster analiza algunos poemas simplistas en los que se hace uso del espacio poético visual. Se colige que los poemas visuales de Alberto Hidalgo se valen del contraste de planos verticales y horizontales, y de las lecturas invertidas para su concepción llevando al lector a acercarse al texto de una manera distinta a la tradicional.

Camilo Fernández Cozman (2005) identifica la relación entre la metáfora vanguardista y la poética de Alberto Hidalgo. Primero, afirma que la metáfora es una forma de conocimiento analógica y asociativa que tuvo una gran acogida en las creaciones literarias de la vanguardia, especialmente el ultraísmo. Luego, explica brevemente la propuesta del autor de *Simplismo*, para quien la poesía es el arte de pensar en metáforas. Las palabras y los signos constituyen artificios para comunicar sentimientos y siempre tienen un aspecto simbólico. Se evidencia que, en los textos líricos de Hidalgo, la metáfora cumple un rol fundamental, pues cuestiona el papel referencial del lenguaje y su concepción como entidad transparente.

Para José Ignacio Padilla (2008) el poemario *Química del Espíritu* de Alberto Hidalgo es un libro de transición ya que, mientras critica la mimesis del naturalismo, sigue siendo referencial; y utiliza, simultáneamente, formas icónicas y métrica tradicional. Padilla afirma que los seis textos icónicos del libro son diagramáticos, ya que la emulación se busca a través de la organización del poema y por el espacio en la que esta se da. Así, la representación de los textos no es enteramente verbal ni enteramente visual, sino que surge de la tensión entre ambos aspectos. Se destaca, entonces, esa doble vertiente de la poesía de Alberto Hidalgo, donde se percibe la ironía de un sujeto que revisita lugares comunes de la poesía, pero manipula de manera innovadora las formas tradicionales.

Fernández, Tahua y Ticona (2021) señalan que Hidalgo remarca al lector su papel activo en la construcción del sentido de los poemas. De esta manera, el vate arequipeño anuncia las teorizaciones posteriores de Umberto Eco, quien desarrolla el concepto de obra abierta, la cual exige la participación del lector en el texto literario. Luego resaltan la influencia que tuvo Friedrich Nietzsche y su concepción de la metáfora en la poética de Hidalgo, dado que se observa incluso un fragmentarismo discursivo que lo relaciona con la propuesta ultraísta, y lo aleja de Rubén Darío y la estética modernista (en la cual la unidad textual es imprescindible). Además, destacan la influencia de Stéphane Mallarmé en la obra del autor de *Química del espíritu*: la concepción de que el poeta debe sugerir y no simplemente expresar las ideas de manera directa. Este acto de sugerencia va a suponer el uso creativo del espacio en blanco de la página, lo cual, a su vez, remarca la importancia de las pausas en el discurso poético.

2. MARCO TEÓRICO

En el presente trabajo se intenta demostrar que en los poemas “Sabiduría”, “Elevación”, “Suicidio” y “Jaquica” se emplea la visualidad, no como un elemento decorativo, sino como un rasgo fundamental para la construcción semántica del texto. Así, los poemas visuales de *Química del espíritu* representan en su totalidad (verbal y visual) aquello de lo que se está hablando, y se cuestiona los límites del lenguaje, del arte y de la vida del hombre moderno. Para el marco teórico de este trabajo se han tomado las ideas y los conceptos de diversos textos que estudian la poesía visual.

Pamela Medina (2016) afirma que entre la literatura y la pintura surge no solo la relación entre palabra e imagen, sino también la posibilidad de «ver» el rostro pictórico del lenguaje. Esta posibilidad es denominada por ella como *ojo de la palabra*, y a partir de este concepto se busca contemplar la obra de autores que vinculen su producción escrita con un registro visual que adopte o tensione la palabra. Asimismo, sostiene que, con el verso libre, los poetas dejan de lado el molde métrico y se permiten experimentar variaciones en la estructura gráfica siguiendo un ritmo personal. Una vez quebrado el molde tradicional, se libera el verso, la lectura y el poema de los márgenes de la página. Mallarmé le devuelve la propiedad espacial al poema, lo cual está muy ligado con el aspecto musical. El poema deja de ser lineal y se vuelve constelar, ya que se ingresa a una lógica de mosaico que atiende a coordenadas espaciales.

Según Medina, es así como se configuran los poemas visuales, es decir, con los que la poesía recupera su realidad material: ya no se trata simplemente de lo que diga el poema, sino de lo que el poema es en su totalidad. Si el poema también se configura como una inscripción que delimita el vacío o la hoja en blanco, se colige de las ideas de Pamela Medina que, en la poesía visual, se debe tomar en cuenta la iconicidad, la diagramación, la tipografía y hasta el mismo espacio en blanco². Para Medina, gracias a estas interacciones semánticas y ópticas se puede activar el carácter lúdico del arte y el rol del lector pasa a un primer plano. Además, con la poesía visual es cuestionada la función comunicativa del lenguaje por la dimensión plástica de la palabra.

Nelson Suarez (2011), por su parte, propone el concepto de poema visual figurativo: un texto lírico que dispone, delinea o forma la figura de una cosa, la cual se percibe sensorialmente por el sentido de la vista. Este tipo de poesía dirige la mirada del lector a su configuración textual y es a partir de esta organización que puede comprenderse. Suarez ofrece una propuesta metodológica para la lectura de este tipo de poemas en donde el diseño es clave para el entendimiento de los versos. Así, el desciframiento del poema visual figurativo se consigue a través de una doble entrada: la operación de contemplación y la operación de lectura. En la primera se presta especial atención a la figura del poema. El lector percibe una totalidad visual configurada en la página junto al título del texto. En la segunda, se lee el contenido verbal escrito. Se trata de una tarea más analítica, ya que se determina la organización visual de la figura en relación con los versos que la configuran. Este método será utilizado en el análisis de los poemas de *Química del espíritu* en el presente trabajo.

Suarez también ofrece una categorización de la poesía visual figurativa. En primer lugar, se encuentra la modalidad mimética, la cual reproduce configuraciones esquemáticas de objetos a partir de ser trazadas por los grafemas de la escritura alfabética. La segunda modalidad es la mixta; en ella, tanto los grafemas como los íconos mantienen su forma visual independiente, de modo que al yuxtaponerse la figura icónica puede posicionarse al lado, encima o intercaladamente entre los poemas escritos. En tercer lugar, aparece la modalidad abstracta, que es la más común en la producción vanguardista. En

² En el prefacio de su poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de 1897, Mallarmé ya escribía sobre el protagonismo de los «blancos» en el texto lírico que estaba presentando, así como también la importancia de la página como unidad. Por ello, se debe tomar a Mallarmé como un antecedente poético fundamental de la denominada poesía visual.

ella se producen poemas con figuras abstractas geometrizadas (de tendencia no-mimética) como círculos, arcos, líneas verticales, horizontales, oblicuas, etc.; que se encuentran distribuidas en la página en una composición visual organizada. Suarez también propone una cuarta categoría denominada “poemas del porvenir”, donde incluye “Jaqueca” de Alberto Hidalgo y *5 metros de poemas* de Carlos Oquendo de Amat, pues estos textos no logran inscribirse a cabalidad en las tres primeras categorías propuestas³.

Por otro lado, Fernando Rodríguez (2012) define la poesía visual como un tipo de diseño que produce poemas-objetos. Los componentes principales de un poema visual son los versos, el sustrato en donde se escriben o imprimen como texto y el sistema de composición que articula esos primeros elementos para su desciframiento e interpretación. Rodríguez menciona que no se puede hablar de poesía visual sin tomar en cuenta el verso libre, el cual nace a finales del siglo XIX. Esta modalidad versal rompe con la secuencia horizontal de la escritura y sobrepasa el significado propio de las palabras para producir nuevos sentidos a través del diseño gráfico del texto. A partir de la composición visual, el lector podrá obtener diversas sensaciones; por ejemplo, densidad y lentitud cuando los versos sean largos o el poema no se encuentre dividido en estrofas, ligereza cuando se encuentren líneas cortas, y muchos otros efectos tales como la armonía, el equilibrio, el vaivén, la circularidad, el caos y la disgregación. Rodríguez también hace referencia a la importancia en la poesía visual de los blancos (pausas), el encabalgamiento y la diagramación de la línea (fluyente, dividida, escalonada, vertical, etc.).

Finalmente, Eduardo Chirinos (2012) declara que la alianza entre la expectativa visual y la auditiva con relación al silencio es lo que permite la doble vertiente experimental de la poesía: gráfica y sonora. Como ejemplo de esa alianza, se pregunta ¿qué tan distinto es el silencio de la versura, que supone una suspensión acústica, respecto del vacío del blanco (en la página) que se entiende como la suspensión de la secuencia de significados? Cuando Chirinos asevera que hay poemas que exigen ser mirados y luego leídos (o viceversa), se afianza esta dualidad gráfica-verbal de la poesía visual; por

³ En el caso específico de “Jaqueca”, Suarez (2011) menciona que se halla desprovisto de verso, componiéndose solamente de un título y “una nube de caracteres, tipografiados y desperdigados como si hubieran sido lanzados a la página por azar” (p. 244). Por ello, postula que la interpretación de este poema es puramente visual, mas no verbo visual; y emparenta este texto con producciones poéticas más contemporáneas como la poesía concreta de los años 50 y 60.

consiguiente, se corrobora la necesidad de una doble entrada en la lectura interpretativa de este tipo de poemas. Además, Chirinos argumenta que el papel afirma constantemente su presencia material y su prodigiosa capacidad de generar significados; en otras palabras, existe una potencialidad comunicativa de la materia. Si bien el autor no se encuentra de acuerdo con la denominación de “poemas visuales”, declara que este tipo de poemas pierden su efecto al solo ser escuchados, motivo por el que es necesario emplear el sentido de la visión para captar todos los significados del poema, así como para advertir ese conflicto entre leer y mirar.

3. LA VISUALIDAD EN *QUÍMICA DEL ESPÍRITU* (1923)

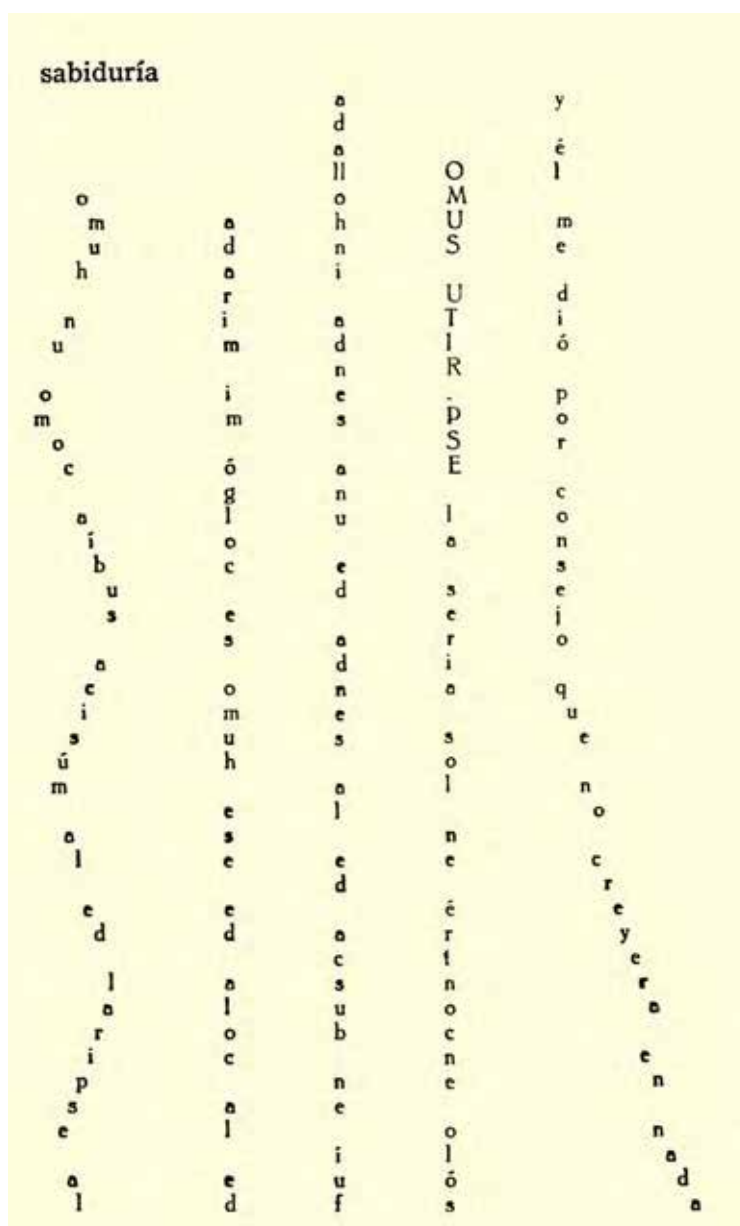
Química del espíritu es el tercer poemario de Alberto Hidalgo. Publicado en Buenos Aires en 1923, este libro se divide en tres secciones. La primera lleva el nombre de “poemas propios” y en ella el locutor realiza un viaje interno “hacia su interioridad con la finalidad de alcanzar un autoconocimiento de sus cualidades intrínsecas” (Camacho, 2014, p. 50). Los textos de esta primera parte del libro se configuran como metapoéticos, ya que se reflexiona sobre el sujeto, el arte y el lenguaje. La segunda parte del poemario se denomina “poemas de la vida múltiple” y en estos textos se ofrece una mirada sobre la relación entre el sujeto y la ciudad que ha sido transformada por la modernidad. Se hace alusión a los artefactos tecnológicos que son manipulados por el ser humano, pero que al mismo tiempo transforman el ambiente y la vida del propio hombre. La tercera sección lleva el título de “poemas suramericanos”, donde aparecen elementos de la naturaleza y del paisaje de dicha región geográfica. Una vez hecho un viaje interno en la primera parte, y una contemplación de la urbe en la segunda, el locutor se inscribe en un plano continental con el cual va a afianzar su identidad e individualidad.

Este poemario cuenta con una anotación final titulada “noticia” en donde el autor declara que dará a conocer su poética propia: el simplismo. Por ello, esta obra se incorpora en un proceso de transición con el cual se vislumbran los elementos de su propuesta estética desarrollada a cabalidad en su siguiente libro *Simplismo. Poemas inventados* (1925). En *Química del espíritu* se evidencia aún una ideología romántica y persisten los tópicos ya conocidos en la literatura tradicional, pero es el plano de la expresión en el cual se muestran matices experimentales y ligados a la modernidad. La novedad en el poemario se manifiesta a través del empleo de la visualidad: se identifica el uso de técnicas poéticas vanguardistas como la tipografía, el caligrama, el uso de la espacialidad

de la página, la disposición no convencional de los versos y el empleo de íconos. En el libro, existen seis poemas que pueden enmarcarse en la categoría de poesía visual, de los cuales se analizarán los siguientes: “Sabiduría”, “Elevación”, “Suicidio” y “Jaquica”.

4. ANÁLISIS DEL POEMA VISUAL “SABIDURÍA”

El primer texto que se analizará pertenece a la sección “poemas propios” y se titula “Sabiduría”. En este poema, el aspecto visual se presenta a través de la disposición espacial y forma de los versos, así como el empleo de las mayúsculas:



(Hidalgo, 2011, p. 40).

Partiendo desde la operación de la contemplación, en el poema “Sabiduría” se observan cinco versos dispuestos de forma vertical. El primero de ellos es una línea ondulada; los versos dos, tres y cuatro son líneas rectas; y el último verso es también una línea recta que, de la mitad para abajo, se fragmenta y sus partes caen diagonalmente. Además, resalta a primera vista el empleo de las mayúsculas en las palabras finales del cuarto verso. Así, este poema se inscribe en la categoría de poema visual figurativo abstracto, debido a que las líneas no están formando la figura de algún objeto en específico, sino que están dispuestas como trazos que no se asemejan a alguna cosa en particular.

Con la primera parte de la operación de lectura, se conoce que el locutor personaje contemplaba “la espiral de la música” subir “como un humo”. En este primer verso se encuentra una sinécdoque, ya que se utiliza la palabra música para referirse al arte, el cual metafóricamente sube como una voluta de humo. En el segundo verso, el hablante indica, utilizando la personificación, que su mirada “se colgó” de la cola de ese humo, es decir, su interés se posó en el arte. En el tercer verso, el locutor personaje abandona su estado contemplativo y actúa: va en busca “de la senda de una senda inhollada”. Según el Diccionario de la Lengua Española (2021), hollar significa “pisar dejando señal de la pisada” (s/p) y el prefijo «in» supone negación o privación. Entonces, se entiende que el hablante fue en busca de una senda que no tenga rastro de que alguien haya pasado por allí antes que él. En el cuarto y el quinto verso, nos informa que en esa búsqueda solo encontró al “ESPÍRITU SUMO”, el cual le dio por consejo “que no creyera en nada”. Así, este nuevo personaje, cuyo nombre da cuenta de una superioridad metafísica, le ofrece un aviso que va en contra de su deseo: el locutor personaje, interesado en el arte, anhela encontrar una senda virgen, pero la verdad que le brinda el “ESPÍRITU SUMO” es que no crea ni en el arte ni en la posibilidad de encontrar una senda inhollada.

La segunda parte de la operación de lectura supone relacionar lo verbal con lo visual del poema. El primer verso, diagramado verticalmente y de forma ondulada, se condice con “la espiral de la música” que “subía como un humo”; asimismo, al leerse de abajo para arriba el efecto de una elevación se logra cabalmente. Los versos dos, tres y cuatro también están dispuestos verticalmente y son leídos de abajo para arriba; gracias a ello, dan cuenta de esa búsqueda “en los aires” del locutor personaje que intenta seguir al arte y encontrar una senda inhollada. El empleo de las mayúsculas en “ESPÍRITU SUMO”

no solo se condice con lo que representa (una especie de superioridad metafísica), sino que también recalca el impacto de su presencia en la narración del locutor personaje. Esto se representa visualmente en el último verso, el cual es el único que se lee de arriba para abajo: luego del desesperanzador consejo del “ESPÍRITU SUMO”, ya no hay razón para seguir buscando en los aires. La disminución del interés por el arte y por encontrar una senda nueva supone la pérdida de un ideal por parte del hablante. Esta ruptura es representada por el fragmentarismo que se evidencia visualmente en “que no creyera en nada”, pues se cae estrepitosamente hacia lo real.

Se interpreta que, para el locutor personaje, lo que está *arriba* representa lo ideal y lo superior, en contraposición con lo real y lo inferior de lo que está *abajo* (esto se observa en otros poemas tales como “Suicidio”). Al inicio del texto, el hablante observa al arte como aquello que sube, esto es, tiene una concepción idealista del arte como medio para llegar a una superioridad espiritual. Es a partir de dicho interés por el arte que el locutor personaje va al encuentro “de la senda de una senda inhollada”. Esto hace referencia a la búsqueda de la originalidad artística, hecho que modelaba el grueso de las producciones vanguardistas. Pero el “ESPÍRITU SUMO”, que se configura como una autoridad, aparece y le brinda el consejo de no creer en nada: ni en el arte en general ni en la búsqueda de la originalidad tan apreciada por el vanguardismo. En ese sentido, el texto manifiesta que la sabiduría radica en aceptar que estos ideales (y todos los ideales en general) son falsos, y es sabio quien no cree en ninguno. A través de la visualidad del poema se intenta representar ese deseo por encontrar la sabiduría; sin embargo, tras varios intentos por subir a ese mundo idealizado, se llega a una certeza pesimista en el último verso, el cual se configura como una caída estrepitosa hacia la realidad y la verdad. Se evidencia, entonces, que “Sabiduría” es un cuestionamiento hacia el arte y al ideal vanguardista del siglo XX.

5. ANÁLISIS DEL POEMA VISUAL “ELEVACIÓN”

El segundo texto pertenece a la segunda parte del poemario que lleva el nombre de “poemas de la vida múltiple”. La visualidad en este poema se remarca no solo por la diagramación de los versos, sino también por el uso del espacio en blanco. Observémoslo y leámoslo:



(Hidalgo, 2011, p. 54).

En la operación de contemplación, el lector visualiza dos versos dispuestos de forma oblicua y uno de manera vertical. En el que se encuentra diagramado verticalmente, se observa que las letras están ligeramente más separadas las unas de las otras que en los dos versos oblicuos. A su vez, lo que más resalta del poema en esta primera contemplación es la página casi libre de versos. Mientras que gráficamente solo se

observan tres líneas, el espacio en blanco asume un protagonismo que no puede ser dejado de lado. Los «blancos» de los que hablaba Mallarmé ocupan en este poema casi la totalidad de la hoja. Guiados simplemente por el título y la visualidad (sin leer los versos), en esta primera operación se puede categorizar al texto como un poema visual figurativo abstracto.

Cuando se llega a la lectura de los versos, estos no hilvanan un sentido lógico integral, puesto que no parecen haber concordancias sintáctico-semánticas entre ellos ni entre las palabras que contienen: “calle. dormita la ciudad con una / inefable quietud, hacia la luna / por rendirle pleitesía subía como un poste subí”. Se entiende que el locutor personaje observa la ciudad dormitar “con una inefable quietud”. El comienzo del primer verso: “calle.”, si bien sintácticamente parece incompleto o fuera de lugar, puede interpretarse como la presentación del escenario en el que se encuentra el hablante. Desde “hacia la luna” hasta “subí”, se identifica un hipérbaton que podría reestructurarse, pero el lector debe elegir cuál elemento seleccionar y cuál omitir. Si se elige el verbo en pretérito imperfecto (“subía”), se expresa lo siguiente: (yo) subía hacia la luna como un poste por rendirle pleitesía (a la luna). En este caso, el locutor personaje está hablando de una acción del pasado que no parece haber sido finalizada. Además, utiliza un símil para comparar su subida con la de un poste, brindándole indirectamente a este objeto inanimado la capacidad de subir hacia la luna, de moverse. Por otro lado, si se toma en cuenta el verbo en pretérito perfecto simple (“subí”), entonces la alternativa sería: (yo) subí un poste hacia la luna por rendirle pleitesía (a la luna). Con esta elección, el locutor personaje habla de una acción pasada que ya ha sido concluida. Incluso, el poste recupera su naturaleza inerte y se configura como el objeto a través del cual se subió hacia la luna. No obstante, en ambas alternativas se evidencia el deseo por *subir* y la pleitesía que se le rinde al astro nocturno. En cuanto al escenario que nos presenta el hablante, es irrefutable que se trata del ambiente urbano (“calle”, “ciudad”, “poste”) durante la noche (“dormitar”, “quietud”, “luna”).

Con la lectura de los versos se puede relacionar el asunto temático y la visualidad empleada en el poema. En primer lugar, el tema de la noche se condice magistralmente con el gran espacio en blanco que ocupa casi la totalidad de la hoja: durante las horas nocturnas, la ciudad duerme. Esta falta de personas en la calle se vincula con la falta de palabras y, cuando la urbe dormita, reina la “inefable quietud”, la cual se representa

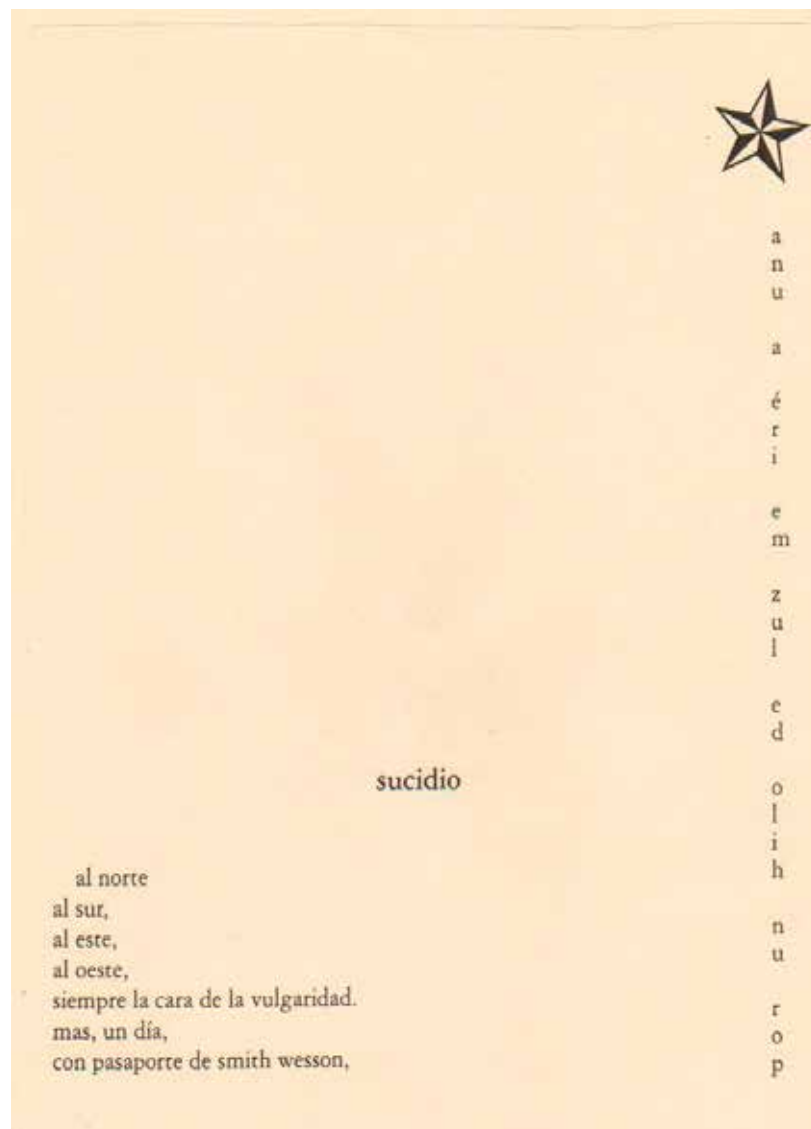
perfectamente con ese gran espacio en blanco que supone pausa y silencio. Luego, el ambiente citadino del que habla el locutor personaje nos permite observar en la diagramación de los versos algo más que simples líneas oblicuas y verticales: aparecen una acera y un poste, como si fuera el dibujo de una calle. Con esta nueva forma de ver el texto, el poema deja de inscribirse en la categoría de poesía visual figurativa abstracta e ingresa a la clasificación del poema visual figurativo mimético, pues los versos están delineando la forma de una calle nocturna. Ahora bien, surge de la lectura otra posible interpretación del verso vertical. Aunque se hayan brindado dos alternativas de cómo leer ese verso, una tercera interpretación supone pensar que “por rendirle pleitesía subía como un poste subí” presenta un corte y no se llega a terminar la idea que quiere manifestarse. Esto se da debido a que el poema está elevándose tanto que llega al límite de la página y se sale del libro; por ello, el lector ya no puede seguir leyendo este verso y se queda abruptamente en “subí”. El explícito título del poema funciona como argumento para esta posible lectura junto con la singular separación de las letras, en ese mismo verso vertical, que dan la sensación de estar expandiéndose.

En este poema se observa un interés del locutor personaje por lo que está *arriba*. Como se explicó en el análisis anterior, ese ámbito simboliza lo ideal y lo superior. No solo intenta subir hacia ese plano elevado, sino que le rinde pleitesía a la luna en tanto entidad que reina en los cielos nocturnos. Si se toma en cuenta la segunda y la tercera interpretación del verso vertical, se concluye que el hablante logró ascender a ese otro mundo durante la noche y se quedó allí, pues no se identifica visualmente un retorno como en “Sabiduría”. Como posible interpretación, se propone que la narración del hablante se trata, en realidad, de un sueño. Por ende, el poema presenta una diagramación visual segmentada y una organización semántica por momentos incoherente y confusa: “calle. dormita la ciudad con una” y “por rendirle pleitesía subía como un poste subí”. También el empleo del blanco de la página da cuenta de una pausa larguísima, incluso soporífera. Tomando en cuenta todo ello, en la aparente simpleza de este poema existen diversas capas de significación. Primero, se observa una calle (los versos forman la imagen de una acera y un poste) durante la noche (el espacio en blanco da cuenta de esa ausencia de gente, de palabras y de sonido). Segundo, se representa la elevación que da título al poema gracias a la diagramación del verso vertical, que asciende tanto que se sale de los márgenes de la hoja. Con esto último se colige un cuestionamiento de los límites del soporte material (la página) de la poesía. Finalmente, con la interpretación del sueño

del locutor personaje, se llega a la conclusión de que el sujeto puede acceder al plano de *arriba* solo mientras duerme, situación que nuevamente cuestiona el límite del hombre para acceder a una vida mejor durante su día a día.

6. ANÁLISIS DEL POEMA VISUAL “SUICIDIO”

El tercer texto de nuestro análisis pertenece también a la segunda sección del libro titulada “poemas de la vida múltiple”. El aspecto visual de este nuevo texto se presenta a través de la posición del título, la diagramación de los versos, el uso del espacio en blanco y el empleo del ícono:



(Hidalgo, 2011, p. 48).

En un primer acercamiento contemplativo, llaman la atención el título al ubicarse debajo de la mitad de la página y el espacio en blanco que se apodera de la parte de arriba. Además, se verifica que siete de los ocho versos del poema están dispuestos horizontalmente y el primero inicia después de un pequeño espacio en blanco. Es evidente la polimetría presente en el poema, ya que advertimos versos breves y extensos. La disparidad entre la extensión de los versos horizontales y su posición, por su parte, permite visualizar una forma irregular. El octavo verso se encuentra diagramado verticalmente en el lado derecho de la página y termina con el ícono de una estrella. Por ello, este poema ingresa en la categoría de poema visual figurativo mixto.

Con la operación de lectura se evidencia la insatisfacción del locutor personaje con el mundo y con su vida. Se mencionan los cuatro puntos cardinales para luego aseverar que en ellos siempre aparece la cara de la vulgaridad. No importa en dónde se encuentre o hacia dónde vaya, el hablante siempre se topa con esa vulgaridad que se define como aquello “que carece de novedad e importancia, o de verdad y fundamento” (DLE, 2022a, s/p). Ante esta falta de sentido para su vida, el locutor personaje menciona que “con pasaporte de smith wesson” se irá a una *estrella*⁴. Así, el hablante manifiesta que, debido a la falta de importancia de todo lo existente, planea ir a un lugar que se encuentre más allá: la muerte. El pasaporte para llegar a la muerte no es un pedazo de papel, sino una pistola. Asimilando su condición vulgar, el hablante planea dispararse con un arma de fuego de la marca más vendida, es decir, un arma sin valor singular pues se trata de un artefacto producido en serie. En ese sentido, aquí se logra identificar el deseo de suicidarse de la manera más banal posible, lo cual va en concordancia con la propia naturaleza del hombre.

En este poema, el locutor personaje también presenta el pensamiento dicotómico de *arriba y abajo*. La existencia humana se encuentra en la parte inferior, y para buscar algo mejor se debe salir de dicho plano y ascender. Por ello, el título “Suicidio” y los siete primeros versos que explican la vida gris del locutor personaje se diagraman en la parte inferior de la página, mientras que “por un hilo de luz me iré a una” y el ícono de la estrella se localizan en la parte de arriba. Los siete versos horizontales que forman una figura irregular se condicen con lo que se expresa en ellos: la falta de fundamento e

⁴ Smith Wesson es el mayor fabricante de armas de fuego en los Estados Unidos y la mención del pasaporte se relaciona con los términos geográficos usados al inicio del poema.

Con la operación de contemplación, se verifica que no hay versos que puedan leerse. Solo se tiene el título del poema y una especie de nebulosa que se encuentra compuesta por letras (mayúsculas y minúsculas), números y signos esparcidos azarosamente en la página. Este texto escapa de las tres primeras categorías de poesía visual figurativa y se inscribe en los denominados poemas del porvenir. Considerando lo mencionado por Nelson Suarez (2011), podría concebirse a “Jaqueca” como un antecedente de la poesía concreta de los años 50 y 60.

Al no existir versos, la única palabra entendible es el título y es por medio de él que logra comprenderse la propuesta visual ofrecida. Una jaqueca es un “dolor de cabeza recurrente e intenso, localizado en un lado de la cabeza y relacionado con alteraciones vasculares del cerebro” (DLE, 2022b, s/p). Si bien todos los elementos gráficos (a excepción del título) se encuentran colocados sin un orden específico, están lo suficientemente delimitados como para formar una figura que se asemeja a una cabeza o a un cerebro. Es en esa falta de sentido y de orden que se desborda la relación metonímica entre el título y el cuerpo del poema: los caracteres desperdigados van a generar el efecto de dolor de cabeza y de malestar. A diferencia de lo que afirma Suarez, el poema no se interpreta solo con lo visual, sino también con lo verbal del título. De hecho, sin dicho paratexto, el poema se volvería indescifrable. Es gracias a la palabra “Jaqueca” que se puede buscar y encontrar sentido a la disposición visual del texto. En su simpleza, el poema logra recuperar su materialidad: el texto no habla de la jaqueca, sino que el texto es la jaqueca. Con esto se invita al lector a cuestionar los límites del lenguaje y a revalorar la visualidad como un elemento que enriquece el aspecto semántico de la poesía.

8. CONCLUSIONES

Resulta claro que los poemas analizados de *Química del espíritu* (1923) recurren a la visualidad no como una decoración superflua, sino como una herramienta imprescindible para la comunicación efectiva y profunda de los temas abordados: el pesimismo por la inexistencia de un ideal supremo y la crítica a la Vanguardia en “Sabiduría”; la felicidad momentánea que genera la noche en su dimensión onírica e imaginaria en “Elevación”; la monotonía de la vida del hombre moderno que lo conlleva a considerar la muerte como escapatoria en “Suicidio”; y, por último, el cuestionamiento de los límites del lenguaje en “Jaqueca”. Alberto Hidalgo utiliza los recursos visuales de manera ingeniosa y eficaz,

permitiéndole agregar mayor complejidad a sus textos. Por todo ello, su obra se establece como un momento clave y elemental en la poesía vanguardista peruana.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAMACHO, B. (2012). Recepción crítica de la poesía de Alberto Hidalgo. *Escritura y Pensamiento*, 15(30), 25-42.
<https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/letras/article/view/7990>
- CAMACHO, B. (2014). *Los orígenes de la Vanguardia. Una lectura de Química del espíritu y Descripción del cielo de Alberto Hidalgo*. [Tesis de doctorado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Repositorio de tesis de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
<https://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/3659>
- CHIRINOS, E. (2012). Cuando el papel y el cuerpo hablan. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 727, 65-77.
- CORNEJO, J. (1998). *Estudios de literatura peruana*. Universidad de Lima.
- DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA (DLE) (2021). Hollar.
<https://dle.rae.es/hollar?m=form>
- DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA (DLE) (2022a). Vulgaridad.
<https://dle.rae.es/vulgaridad?m=form>
- DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA (DLE) (2022b). Jaqueca.
<https://dle.rae.es/jaqueca?m=form>
- FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2005). *La soledad de la página en blanco*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- FERNÁNDEZ, C. R.; TAHUA, R. & TICONA, J. C. (2021). El simplismo de Alberto Hidalgo: tradición e innovación. *Tonos Digital*, 40, 1-16.
- FORSTER, M. (1999). Vanguardismo, Simplismo y poesía visual. En H. Wentzlaff-Eggebert (ed.), *Naciendo el hombre nuevo... Fundir literatura, artes y vida como práctica de las vanguardias en el Mundo Ibérico* (pp. 173-185). Vervuert/Iberoamericana.
- HIDALGO, A. (2011). *Química del espíritu*. En *Poemas simplistas* (pp. 31-78). Revuelta Editores.
- HIGGINS, J. (2006). *Historia de la literatura peruana*. Fondo Editorial de la Universidad Ricardo Palma.

- MEDINA, P. (2016). *El ojo de la palabra: primera muestra de arte y visualidad en la poesía peruana del siglo XX*. Biblioteca Nacional del Perú.
- MALLARMÉ, S. (2016). *Un lance de dados jamás abolirá el azar*. Ámbar Cooperativa Editorial.
- MARIÁTEGUI, C. (1928). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Biblioteca Amauta.
- MONGUIÓ, L. (1954). *La poesía posmodernista peruana*. Fondo de Cultura Económica.
- NÚÑEZ, E. (1992). *Panorama actual de la poesía peruana*. Editorial Libertad.
- PADILLA, J. I. (2008). *Materia y significación en las poéticas latinoamericanas del siglo XX: Vanguardias, noigandres y Jorge Eduardo Eielson*. [Tesis de doctorado, Princeton University].
- RODRÍGUEZ, A. (2018). *Vanguardia y americanismo. Hidalgo, Borges y Huidobro*. Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe.
- RODRÍGUEZ, F. (2012). De la poesía visual al diseño tipográfico. <https://foroalfa.org/articulos/de-la-poesia-visual-al-diseno-tipografico>
- SUAREZ, N. (2011). *Hacia una lectura visual del poema visual figurativo en la vanguardia hispanoamericana*. [Tesis de doctorado, Arizona State University]. ASU Digital Repository. <https://repository.asu.edu/items/14436>

“EN UNA SOCIEDAD QUE LEE POCO Y LEE MAL, EL FOMENTO DE LA LECTURA ES UNA TAREA URGENTE E INELUDIBLE”

ENTREVISTA A JAIME VARGAS LUNA

Carolina Sthefany Estrada Sanchez
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
estradasanchezsthefany@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-0513-0395>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.119>

Jaime Vargas Luna es magíster y candidato a Doctor en Literaturas Hispánicas por la Universidad de Wisconsin-Madison (EE.UU.) con una tesis sobre negociaciones de identidad en el discurso indígena peruano de la primera mitad del siglo XVIII. Además, es coordinador de la Biblioteca Bicentenario del Proyecto Especial Bicentenario de la Independencia del Perú, del Ministerio de Cultura. Ha sido director de la Dirección del Libro y la Lectura del Ministerio de Cultura y editor y asesor académico de la Casa de la Literatura Peruana. También ha sido ponente y conferencista en diversas universidades del Perú, Estados Unidos, Bolivia, Chile, Brasil y Colombia. Ha participado como jurado, entre otros, del Premio Nacional de Literatura 2018 en la categoría Novela y de la Bienal de Poesía Escuela de Literatura de la UNMSM 2020. Actualmente, es docente de la Escuela de Literatura de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

La pandemia causada por el COVID-19 ha generado un impacto importante no solo a nivel sanitario, económico y social, sino también a aquellos sectores asociados a la cultura. Las restricciones dadas por el Gobierno para evitar los contagios masivos han ocasionado un cierre significativo de diversas entidades públicas y privadas que brindaban una oferta cultural variada al público interesado. A partir de ello, el desplazamiento de estas propuestas culturales hacia plataformas virtuales ha crecido de manera significativa. En ese sentido, ¿cuáles son las principales dificultades que enfrentan las diversas iniciativas al acoplarse a los entornos digitales?

Creo que hay tres grandes dificultades. La primera es el desconocimiento de las particularidades del entorno comercial electrónico por parte de quienes mudan sus proyectos (librerías, editoriales, etc.) de lo físico a lo digital. Por ejemplo, es necesario comprender que todo proyecto digital tiene alcance global, no solo local; además, el funcionamiento digital implica la creación y el sostenimiento de comunidades de usuarios digitales. Ambas cosas generan exigencias distintas a las de un proyecto cultural en el mundo físico. La segunda dificultad es la falta de una normativa clara sobre el comercio

cultural digital que promueva las industrias culturales digitales peruanas. Tenemos muchos vacíos y ambigüedades y eso está generando un gran crecimiento de la informalidad en los proyectos culturales, lo cual, a la larga, nos perjudica a todos; pero también nos tiene en desventaja frente a las industrias culturales digitales de otros países que tienen marcos legales mejores. En tercer lugar —y eso se vincula con los dos puntos anteriores—, las brechas y los niveles de desigualdad en el mundo digital son enormes y eso dificulta el desarrollo de cualquier proyecto nuevo. No hay que olvidar que Amazon, el negocio que ha convertido a Jeff Bezos en el hombre más rico del planeta, nació como una librería virtual. Eso nos dice mucho tanto sobre la potencialidad de los proyectos culturales en el entorno digital como sobre la desventaja con la que empiezan los que se suman ahora, cuando el entorno ha sido ya profundamente moldeado por los intereses de las grandes corporaciones multinacionales.

Los estímulos económicos para la cultura poseen una sección dedicada exclusivamente al libro y al fomento de la lectura, lo que genera la aparición de nuevos proyectos asociados a este campo. No obstante, aún no se puede evidenciar una categoría asociada exclusivamente a la investigación. ¿Es este un eje primordial para continuar con el avance de dicho sector?

Si bien la investigación es y debe ser un eje central para el desarrollo del conocimiento, creo que es importante distinguir los roles de las instituciones. El fomento de la investigación *en abstracto* le corresponde, me parece, a las universidades y a otras instituciones académicas: al CONCYTEC y al Ministerio de Educación, en general. La Dirección del Libro y la Lectura del Ministerio de Cultura es parte de la Dirección General de Industrias Culturales; por lo tanto, busca fundamentalmente el desarrollo de la industria editorial a través del fortalecimiento del ecosistema de la lectura. Las categorías de sus estímulos económicos están diseñadas para promover el desarrollo de una industria que mejore el ecosistema. Por eso, solo hay una dirigida a la creación y está dedicada a los libros infantiles y juveniles, ya que es allí donde formamos a los primeros lectores. Esa categoría contempla la investigación como paso previo a la escritura, pero es un tipo de investigación muy acotado, muy específico, y creo que está bien. Además, la nueva Ley del Libro establece un fondo con el que el ministerio debe fomentar la investigación, pero de manera indirecta, material, a través de la compra permanente de libros para nutrir a las bibliotecas públicas a nivel nacional, y de manera directa a través del fomento de la

creación científica en lenguas indígenas y de la investigación sobre la lectura y la industria editorial. Es decir, si bien creo que es urgente ampliar el financiamiento estatal para la investigación, no creo que ese sea el rol ni del Ministerio de Cultura en general ni de su Dirección del Libro y la Lectura en particular. Creo, más bien, que deberían ampliarse los fondos concursables del CONCYTEC y que estos incluyan de manera significativa a las Humanidades y a las Ciencias Sociales. Dicho todo lo anterior, sí creo que la Dirección del Libro podría incluir una categoría específica de estímulos económicos para publicaciones de fondos editoriales universitarios de universidades públicas, que no es fomentar la investigación sino la publicación de investigaciones valiosas ya realizadas.

El año pasado, la Feria Internacional del Libro de Lima se llevó a cabo de manera virtual, con actividades vía streaming y en simultáneo a diversas partes del Perú y el mundo. Pese a los esfuerzos realizados por las entidades encargadas de la organización, las ventas se redujeron drásticamente. Teniendo en cuenta ello, ¿cuáles son los mayores retos que enfrentan las editoriales y librerías al momento de ofrecer sus productos en un circuito cultural virtualizado?

Efectivamente, y en 2021, el año del Bicentenario, no se realizó la FIL Lima, sino que en su reemplazo se hicieron cuatro ferias presenciales, porque de otra manera los editores no podrían haber cubierto sus costos. Creo que estamos entrando a un escenario *figital* («*phygital*» en inglés), es decir, que es a la vez físico y digital, y eso supone una situación compleja. En primer lugar, porque hay un sector de la población para el cual la pandemia ha significado una inmersión sin regreso en el comercio virtual. Mucha gente que antes desconfiaba de pagar por internet ya se ha acostumbrado a hacerlo; inclusive han aparecido muchas librerías virtuales y varias editoriales tienen activas sus propias tiendas en línea con servicio de reparto a domicilio. Esto ha transformado significativamente el rol tradicional de las ferias como espacio físico de venta para estos compradores. Sin embargo, otro sector de la población no ha dado este salto al comercio virtual (o no al mismo ritmo), y para ellos, más bien, las ferias locales y descentralizadas, como las cuatro organizadas por la Cámara Peruana del Libro en 2021, sean quizá más interesantes de aquí en adelante. El problema lo asumen, no obstante, editores, libreros e importadores que ahora se ven obligados a multiplicar sus canales de venta y sus participaciones en ferias. Es muy probable que la FIL 2022 no pueda tener el mismo aforo que antes y que, por lo tanto, para ganar lo mismo se tenga que recurrir a una estrategia digital, además de

programar participaciones en más ferias. En resumen, hay que tener un pie en cada mundo comprendiendo que lo presencial probablemente vaya a una lógica cada vez más local, distrital o barrial, y lo virtual a una lógica más internacional o des-territorial. Creo que el término *figital* para referirse al futuro (y al presente) como un entorno en el que lo físico y lo digital están profundamente imbricados es particularmente útil para comprender el mundo editorial de los próximos años.

En un artículo publicado en El Comercio en el mes de mayo del año pasado, María Claudia Medina se refiere el crecimiento exponencial de la venta de libros electrónicos, también conocidos como eBooks, producto de la emergencia sanitaria. Sin embargo, este tipo de formatos no son comúnmente difundidos en nuestro país. ¿Considera usted que la edición digital tendrá un mayor lugar en el Perú durante los próximos años?

Sin duda, de hecho, ya está ocurriendo. Muchas editoriales peruanas ya establecidas que tenían sitios web desactualizados o no contaban con libros digitales disponibles antes de la pandemia, actualizaron sus sitios web y comenzaron a vender (o a poner a disposición gratuitamente) libros electrónicos. Y si bien muchas otras editoriales todavía no lo hacen, creo que es cuestión de tiempo para que los editores peruanos terminen de descubrir que, en primer lugar, incluso si en el mercado peruano no creciera el consumo de libros electrónicos, el mercado virtual no es nacional sino global y, por lo tanto, sus libros digitales los insertarán en mercados internacionales en los que actualmente quizá no están. Y, en segundo lugar, para que comprendan que muchos lectores peruanos ya compran libros digitales hace tiempo en plataformas internacionales. Un informe del CERLALC de 2019 ya hablaba de un incremento sostenido de más del 50% anual en el comercio de libros electrónicos en América Latina; y en 2020, según la Cámara Peruana del Libro, las ventas de libros electrónicos se triplicaron en el país. Por lo tanto, se trata de un mercado en crecimiento muy acelerado. Sin duda, todavía es muy pequeño en comparación al libro físico (alrededor del 10% de las ventas son electrónicas), pero su crecimiento es absolutamente promisorio.

Ante la proclamación de la Ley del libro, se puso en marcha la exoneración del IGV a productos editoriales, así como un mayor apoyo a los diversos proyectos de fomento lector promovidos la sociedad civil y las escuelas. No obstante, este es uno de los primeros pasos para reconocer la importancia de la labor editorial y de sus agentes difusores. A partir de lo expuesto con anterioridad, ¿qué otras necesidades no son contempladas en esta nueva ley?

La exoneración del IGV y el reintegro tributario existen desde la ley del libro de 2003 (Ley 28086); la ley actual solo mantiene algunos de los beneficios tributarios de la ley anterior, y solo por tres años. Es decir, desde la perspectiva de los beneficios tributarios —que por lástima concentró buena parte del debate sobre la ley en los últimos años—, se trata de una ley perfectible. En otros países, la exoneración del IGV de los libros impresos y digitales es permanente y hay, además, exoneración a las regalías de los autores. Ahora bien, entre las cosas que no están en la ley, creo que la más importante es el precio único; esto es, que se obligue a grandes y pequeños a vender un determinado libro al mismo precio. Se ha demostrado en muchos países que la política del precio único contribuye a la supervivencia de las librerías, sobre todo de las pequeñas. También sería importante que se generen tarifas preferenciales para la circulación de libros y que se establezcan mecanismos concretos para el desarrollo de librerías a nivel nacional, como subvenciones de alquileres, por ejemplo, así como mecanismos que simplifiquen y optimicen los procesos de compras de libros por parte de las bibliotecas públicas, de manera que se garanticen compras realmente biobliodiversas.

El surgimiento de editoriales independientes es un fenómeno que data de muchas décadas atrás, tal es el caso de Lluvia editores de Esteban Quiroz que mantiene su vigencia hasta nuestros días, renovando su catálogo constantemente. Asimismo, existe un mayor apoyo por parte del Estado para la difusión y publicación de nuevos títulos promovidos por editoriales con pocos años de creación que empiezan su camino en el ecosistema del libro. Según su experiencia, ¿son estas opciones «alternativas» las que dinamizan el mercado y las que tienen la opción de «tomarlo» más adelante?

Este también es un tema complejo. El concepto de editor «independiente» nace en respuesta a la concentración editorial que, si bien inicia en la década de 1960, se acelera en la década del noventa y alcanza su pico a inicios de los 2000. A lo largo del siglo XX,

existían las llamadas editoriales «comerciales» y las «culturales». Esas categorías quedaron obsoletas bajo la nueva dicotomía entre «independientes» y «transnacionales» y, como en otros campos de la cultura y la economía, la concentración de multinacionales ha transformado el gusto de los lectores. Las «independientes» efectivamente abren caminos, pero si esos caminos funcionan, son inmediatamente aprovechados por las multinacionales; por lo tanto, las independientes para sobrevivir están «condenadas» a la reinención permanente. En efecto, el Estado tiene ahí dos roles importantes que cumplir: regular el funcionamiento del mercado para impedir los monopolios u oligopolios a fin de garantizar la bibliodiversidad y, en paralelo, subvencionar a los independientes que, de otra manera, no podrían resistir los embates de las multinacionales. En el mercado editorial actual, una editorial «independiente» tiene muy pocas posibilidades de ser económicamente sostenible en el tiempo, salvo que su propuesta editorial sea imposible de ser fagocitada por las grandes multinacionales.

Los estudios literarios se encuentran, en la mayoría de los casos, ligados al libro como un ente abstracto en el que el su contenido es el eje a partir del cual giran los diversos análisis. De la misma manera, esto se da cuando se realizan investigaciones en torno a la figura de distintos escritores sin tener en cuenta que muchos de estos fueron también editores. Respecto de esto último, podemos encontrar a Enrique Congrains, Manuel Scorza, Jorge Eslava, entre otros, como referentes de esta labor multifacética. Teniendo en cuenta la importancia que esto tiene en la edición del libro peruano, ¿cómo se podría conciliar la labor del editor y el escritor en la historia de la literatura peruana y en los estudios que se realizan actualmente? ¿Por qué este eje se tiende a dejar de lado a nivel académico?

Efectivamente, la literatura peruana está llena de editores. En algunos casos, esta actividad ha sido marginal o efímera, pero en muchos otros ha sido central. A los nombres que mencionas uno podría añadir a Mariátegui, a Churata, a E. A. Westphalen, Luis Loayza, Mirko Lauer, etc. Ahora, para estudiar en serio la historia de la literatura peruana hay que pensar no solo en los escritores-editores, sino también en las obras literarias como textos y en relación con sus contextos de producción y recepción. En ese sentido, es necesaria una historia material de la literatura peruana realizada desde el campo de los estudios literarios, pero que no restrinja sus estudios únicamente a los sentidos literarios,

sino que articule los contenidos textuales con sus dinámicas de producción, con los intereses de los editores (autores o no), con las condiciones de circulación de determinados libros en determinados espacios en cada época, etc. Una historia material de la literatura peruana, por ejemplo, nos haría revisar la exclusión de lo fantástico en la formación del canon peruano, y ayudaría a comprender los sistemas literarios cuyo conocimiento especializado y estudio ya proponía Antonio Cornejo Polar hace varias décadas.

El fomento lector es uno de los principales protagonistas del sector cultural durante los últimos años, pues el surgimiento de diversas iniciativas asociadas a las prácticas de lectura y escritura se han implantado como una necesidad en una época llena de cambios y transformaciones. A partir de esto, podemos evidenciar que existe un público objetivo muy variado que va desde los infantes hasta personas de la tercera edad; y también propuestas tales como audiolibros, sesiones de mediación de lectura, cuentacuentos, entre otros. Dentro de ello, existen propuestas ligadas a la creación de libros artesanales. Siguiendo su experiencia en este tipo de artefacto cultural, ¿cuáles son las ventajas y desventajas de emplear al libro cartonero como protagonista de determinados proyectos?

En una sociedad que lee poco y lee mal —como dicen las estadísticas que es la nuestra—, el fomento de la lectura es una tarea urgente e ineludible. Hay que recuperar a los lectores perdidos (niños, adolescentes, jóvenes, adultos y adultos mayores que, sabiendo leer, no leen o lo hace únicamente por obligación) y hay que formar nuevos y mejores lectores entre aquellos que recién están entrando en contacto con la alfabetización y, en consecuencia, la lectura. Ahora bien, efectivamente hay muchas estrategias de fomento de la lectura y seguramente todas tienen ventajas y desventajas, pero lo fundamental es tener claro, aunque parezca verdad de Perogrullo, que la única manera de conseguir que alguien se convierta en lector es a través de la lectura. Solo leyendo uno se hace lector. Por otro lado, sobre los libros cartoneros, hace muchos años participé de una propuesta de lectura creativa para escolares y, entre otras herramientas para desarrollar lecturas críticas, hacíamos libros cartoneros que convertían a los lectores en autores. La hechura misma de los libros era el último paso: antes de eso leíamos, conversábamos, escribíamos y re-escribíamos transformando o reinventando lo leído, dibujábamos y finalmente

hacíamos los libros cartoneros y montábamos una exposición con ellos. En esa experiencia el libro cartonero servía para hacer tangible, visible, concreto, un proceso de lectura crítica que, de otro modo, podría parecer muy abstracto. Fue una experiencia maravillosa y a nosotros nos sirvió para lo que buscábamos (estimular lecturas críticas y convertir a no lectores en lectores), pero eso no significa que sea mejor o peor que otras herramientas. Creo que los verdaderos protagonistas de cualquier proyecto de fomento de lectura tienen que ser los lectores a quienes buscamos formar y, en consecuencia, las herramientas que usemos deben ser aquellas que tengan más sentido en cada contexto concreto, teniendo siempre en cuenta que solo se fomenta la lectura leyendo y que las lecturas más fáciles de compartir son las que uno más ama.

Matto de Turner, Clorinda. *Herencia* [Estudio preliminar y edición crítica de Flor Mallqui Bravo y Carlos Torres Astocóndor]. Lima: Ediciones MYL, 2021, 232 pp.

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.120>

Una de las apuestas editoriales más ambiciosas, surgidas en el marco del Bicentenario de la Independencia del Perú, es el proyecto editorial «Rumbo al Bicentenario. Colección Literaria de Ediciones Críticas» emprendida por la Editorial MYL por medio del cual se busca rescatar una serie de publicaciones desarrolladas en nuestro país, desde el siglo XIX hasta la celebración de los 200 años de nuestra Independencia, a través de 14 diferentes colecciones enriquecidas con los estudios y comentarios de destacados especialistas nacionales y extranjeros.

En este sentido, desde su lanzamiento, en el año 2019, la Editorial MYL ha publicado once libros, siete en su Colección Novelas de Folletín y otros cuatro en su Colección Novelas Decimonónicas. Entre ellos, es necesario resaltar la recuperación del trabajo de las integrantes de la primera generación de mujeres ilustradas del Perú a través de la reedición de novelas de folletín como *Ambición y abnegación* (1886), *Regina* (1886), *Indómita* (1904) y *Roque Moreno* (1904) de Teresa González de Fanning; y de novelas decimonónicas como *El Conspirador* (1892) de Mercedes Cabello de Carbonera y *Aves sin nido* (1889), *Índole* (1891) y *Herencia* (1895) de Clorinda Matto de Turner. Todos estos títulos se habían convertido en joyas archivísticas muy poco reeditadas o a las que solo era posible acceder gestionando permisos especiales para investigadores en fondos protegidos como los del Instituto Riva Agüero o la Biblioteca Nacional del Perú.

Teniendo esto en consideración, en las siguientes líneas prestaremos especial atención a la edición crítica de *Herencia* de Clorinda Matto de Turner, que la Editorial MYL puso a nuestra disposición el 2021. Así, un primer punto a resaltar de esta nueva edición es el estudio preliminar realizado por Flor Mallqui Bravo y Carlos Torres Astocóndor denominado “Una reformadora social: Clorinda Matto de Turner y su experimentación con el naturalismo en *Herencia* (1895)”, el cual nos presenta a esta escritora como “una obrera del pensamiento” (p. XVII) —en clara alusión a su discurso “Las obreras del pensamiento en la América del Sur”, dado en Argentina el 14 de diciembre de 1895 y publicado en su revista *Búcaro Americano* el 1 de febrero de 1896—. En dicho estudio introductorio, además, se contrastan diversas fuentes que han permitido a sus autores reconstruir la vida de Clorinda Matto de Turner. Por ejemplo, sus inicios

dentro del campo de producción letrada, resaltando hitos importantes como el hecho de ser la primera mujer que dirigió un diario en el continente tras convertirse en jefa de redacción del diario *La bolsa* de Arequipa en 1883; pero también los retos que tuvo que enfrentar luego de establecerse en la capital, debido a su doble subalternidad, esto es, en su condición de mujer y andina.

De esta manera, Flor Mallqui Bravo y Carlos Torres Astocóndor nos brindan una visión panorámica del complejo proyecto intelectual de Clorinda Matto de Turner al mostrarnos a una mujer que, en pleno siglo XIX, convirtió su labor escritural en una profesión; y logró establecer una red intelectual que le confirió el capital social y político que necesitaba para mediatizar los efectos de su subalternidad. Todo ello mientras buscaba colaborar con el proceso de reconstrucción nacional promoviendo, a través de sus veladas literarias y su propia obra, la discusión de temas sociales sensibles dotándolos de un tono de reivindicación y denuncia antes que de celebración.

Por otro lado, con relación a los estudios críticos sobre la propia novela *Herencia*, los autores señalan que la mayoría de estos se articulan en torno a tres aspectos: el primero de ellos es la tensión discursiva de la novela por el empleo de retóricas consideradas antagónicas como el realismo-naturalismo y el romanticismo; el segundo, por su parte, estaría relacionado con la representación tripartita de las clases sociales limeñas a fines del siglo XIX; y, finalmente, el tercer aspecto se vincularía al rol protagónico que desempeña el sujeto femenino en su trama.

Todo esto permite a los autores evidenciar en Clorinda Matto de Turner la existencia de un claro alejamiento del naturalismo de Émile Zola, al desplazar la visión biológica de la herencia, para apostar por otra donde primaba más la influencia moral y el ambiente social. Asimismo, se resalta el uso diferenciado del discurso romántico aplicado a los Marín y el discurso naturalista utilizado con los Aguilar y las clases populares, como una estrategia escritural para atenuar la utilización del discurso naturalista por una pluma femenina, que buscaba analizar las realidades sociales, exponer sus males y proponer soluciones.

Centrándose principalmente en el naturalismo y su recepción en el campo intelectual peruano, Flor Mallqui Bravo y Carlos Torres Astocóndor ponen en evidencia la forma en que el contexto de reconstrucción nacional, que siguió a la Guerra del Pacífico, permitió la recepción de dicha corriente. Esto derivó en una serie de debates que

contraponían, por un lado, la importancia del naturalismo a la hora de mostrar la realidad social, exhibiendo sus males, a fin de restablecer la salud psicomoral de la sociedad; mientras que, por otro lado, se la consideraba como una amenaza contra los valores en los que se basaba la sociedad finisecular peruana, por lo que se buscó proteger a las mujeres de ser corrompidas por este tipo de literatura al ser ellas el eje central del espacio familiar.

De todo lo anterior, se puede colegir lo transgresor que resultó la «feminización» del naturalismo de Clorinda Matto de Turner en *Herencia* incluso para los ojos de escritoras como Mercedes Cabello de Carbonera, quien también experimentaría con el naturalismo, y que, a pesar de ello, cuestionaría en Matto de Turner el uso de un lenguaje disoluto y la usurpación del lugar de un escritor masculino para trasgredir los códigos — pureza, castidad y moralidad— desde los cuales estaba tramitada la mujer decimonónica. Frente a esto, Flor Mallqui Bravo y Carlos Torres Astocóndor son claros en enfatizar el trabajo de «domesticación» del naturalismo que emprendió Clorinda Matto de Turner, al conjugarlo con un estilo romántico, así como por el hecho de articular su obra en función de la figura femenina y del rol materno como salvaguarda de las buenas costumbres de sus hijos alejándolos de los hábitos perniciosos de la sociedad.

Otro aspecto que debemos resaltar de esta edición es la incorporación de una bibliografía que recoge tanto la obra de la propia Clorinda Matto de Turner como los diversos estudios existentes sobre ella y sobre *Herencia*. De esta manera, no solo se visibiliza el trabajo que ha venido realizando la crítica literaria nacional y extranjera sobre la autora, sino que también esta entrega de MYL se constituye en un interesante material de consulta para cualquier investigador que busque o desee abordar la obra de esta escritora peruana.

Sumado a lo anterior, la importancia de esta edición de *Herencia* es innegable, ya que nos encontramos frente a un riguroso trabajo de recuperación y puesta en valor de un texto publicado originalmente en 1895 que ha permanecido prácticamente olvidado y que es, en realidad, la continuación de la canónica novela *Aves sin nido*. Así, en *Herencia*, Clorinda Matto de Turner retomó la historia de la familia Marín, ahora asentada en una Lima moderna y comercial que albergaba dentro de ella los rostros de diferentes clases sociales a quienes la escritora buscó retratar con minuciosidad científica, resaltando sus

virtudes y denunciando los excesos por ellas cometidos en busca de un cambio que coadyuve a la consolidación de un proyecto de reconstrucción nacional.

Con esta novela, Clorinda Matto de Turner marca un quiebre en su obra, pues no solo cambiará los escenarios andinos por los de la urbe limeña, sino que asumirá el reto de evidenciar los problemas presentes en la capital que, hasta *Aves sin nido*, ella solía representar, de una manera idealizada, como un lugar donde “se educaba el corazón y se instruía la inteligencia” (2021, p. 100)¹. Toda esta mirada romántica de Lima cambiará con *Herencia* en la que, además de una perspectiva naturalista, se pueden ver impregnados rasgos propios de un realismo que llevaron a la autora a representar una sociedad contemporánea de la que ella formaba parte y en la que, al igual que en los pueblos andinos, podía evidenciar la existencia de serios problemas morales de las élites económicas y políticas como de los sectores populares que vivían debajo del puente.

Este desencanto de la sociedad limeña se ve expresado, asimismo, en la importancia prodigada a la burguesía provinciana liberal, representada por los Marín, quienes parecieran constituirse en el último bastión de reserva de la moral peruana; llegando, incluso, a ser capaces de generar cambios en la sociedad. Un ejemplo de ello, lo constituirá la propia Margarita, quien, a través de la educación brindada por sus padres adoptivos, logra convertirse en una joven modelo y un buen prospecto de futura esposa, digna de un muchacho de calidad moral y fortuna como resulta ser Ernesto Casa-Alta. Esta situación le posibilita superar su origen ilegítimo, como hija de la india Marcela y del Obispo Pedro de Miranda de *Aves sin nido*, lo cual rompe con el naturalismo clásico cuyo determinismo biológico la hubiera condenado.

Un caso distinto, sin embargo, será el de Camila Aguilar, una joven aristócrata limeña cuya educación ha sido marcada por el mal ejemplo de su madre, una mujer acostumbrada a vulnerar la moral social al serle infiel a su marido y esconder la deshonor de su hija con dinero, ya que para ella “solo las pobres son perdidas” (p. 177). Esta herencia de la madre se verá acentuada por una sociedad limeña marcada por las apariencias y el consumismo, que solo recrudecen más su vacío moral, condenando a

¹ Vid. Matto de Turner, C. (2021). *Aves sin nido* [Estudio preliminar y edición crítica de Isabelle Tauzin Castellanos y Carlos Estela Vilela]. Ediciones MYL. Solo esta cita proviene de *Aves sin nido*, las otras paginaciones corresponden a *Herencia* (2021).

Camila a un matrimonio infeliz producido como consecuencia de las bajas pasiones y el arribismo de Aquilino, un joven italiano que busca medrar de cualquier modo.

Otro punto para resaltar es la interesante relación entre la historia y la ciudad, expresada especialmente al inicio de la obra y en la que vemos a Lucía y Margarita Marín recorrer el Centro de Lima a través de calles que, en esta edición de MYL, logran ser identificables gracias a los pies de páginas que transforman la experiencia del lector, pues le permiten ubicar y recorrer con los personajes los espacios señalados en la obra. Si bien dentro de esta edición se enfatiza, a través de los comentarios, una posible causa mercantilista detrás de las referencias a las tiendas, las cuales también habrían tenido publicidad dentro de *El Perú Ilustrado*, no se puede dejar de lado la importancia de los recorridos de la ciudad para brindar una visión de la vida de dicho espacio, de su configuración, así como de las clases sociales que la conforman y del modo en que estas se relacionan.

Sobre este último punto, será el personaje de Espíritu Cadenas quien parece tener una mayor capacidad para desplazarse por distintos escenarios: pasa de estar debajo del puente a estar dentro de la casa Aguilar. Este hecho respondería a su situación de antigua sirvienta de casa grande, lo que le permitiría poder mimetizarse con una mayor libertad en ambos escenarios sin que ello signifique, realmente, la posibilidad de lograr una verdadera movilidad social; ya que, al encarnar la debacle moral de la prostitución y la renuncia al rol materno, pareciera estar condenada. Esta imposibilidad de una verdadera movilidad social parece también alcanzar a Adelina, la joven costurera pobre y enferma que parece condenada a la muerte al verse imposibilitada de colaborar con el proyecto nacional, idea que es reforzada con la pérdida del amor de Ernesto, quien hubiera podido insertarla en la dinámica social al convertirla en su esposa. De esta manera, la obra parece marcar una clara división entre aquellos que pueden resultar siendo útiles y redimibles para el proyecto de nación de aquellos que no.

Finalmente, nos parece necesario resaltar el trabajo realizado por Flor Mallqui Bravo y Carlos Torres Astocóndor en el establecimiento —tal como lo sostienen ambos autores— de un texto de *Herencia*, que coteja la primera edición publicada en 1895 por la imprenta Masías con otras ediciones posteriores como la realizada por Antonio Cornejo Polar y publicada por el Instituto Nacional de Cultura en 1974; o la de Mary Berg publicada por la editorial Stokcero en el 2006. A su vez, es importante saludar el trabajo

realizado por Claudia Rivero Ramos, quien, a través de las 415 notas a pie de página, clarificó los significados de las palabras que por el tiempo pudieran resultar confusos, actualizó la información sobre las calles de Lima y aportó más datos sobre estudios vinculados a la obra. Por ello, felicitamos, además, a la Editorial MYL por el trabajo que viene realizando y estaremos atentos a los próximos lanzamientos de este interesante proyecto editorial.

Mabel Katelin Blanco Garcia
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
mabel.blanco@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-9428-1813>

Cortez, Enrique (ed.). *Un universo encrespado. Cincuenta años de El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Lima: Editorial Horizonte, 2021, 241 pp.

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.121>

Aunque el carácter inacabado e híbrido de la última novela de José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, supone retos que dificultan su recepción, el relato sobre la constitución de Chimbote como una urbe bullente y deshumanizada, corolario de su crecimiento económico abrupto y su inserción traumática en el capitalismo internacional, novela que intercala, hábilmente, los diarios y las cartas del autor como evidencias de esa otra degradación, física y anímica, que culminará con su suicidio, sigue mereciendo revisión por parte de la crítica y ha dado lugar a una importante floración de reflexiones, artículos académicos y ensayos. La evidencia de esto es la publicación de *Un universo encrespado. Cincuenta años de El zorro de arriba y el zorro de abajo*, editado por Enrique Cortez.

El libro es el resultado de una selección realizada a partir del Simposio Internacional “50 años de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*: una celebración desde el Sur”, desarrollado en la Pontificia Universidad Católica de Chile en diciembre de 2019. La fecha es significativa, dado que se encuentra en el marco temporal del estallido social en Chile y los primeros brotes de lo que sería luego la pandemia causada por el virus del SARS-CoV-2. Ambas crisis, lejos de disolver la actividad literaria tras la excusa de lo urgente, permiten nuevos acercamientos y relecturas de las obras clásicas en general y de la obra de Arguedas en particular. “Hemos vuelto a la escritura de Arguedas y a otros escritores de la crisis, buscando respuestas y orientación ausentes de nuestra experiencia inmediata” (p. 13), afirma el editor en la introducción.

El libro está dividido en tres secciones, la primera de ellas lleva por nombre “Estudios”; es la más extensa de todo el conjunto y agrupa a seis textos de corte académico. Lucero de Vivanco inaugura este apartado con “El “Reloj del Apocalipsis”: Releer *Los zorros* en tiempos de pandemia”, un artículo en el cual inscribe la novela póstuma de Arguedas dentro del imaginario apocalíptico. Dicha caracterización, planteada anteriormente por la autora, se actualiza a raíz de la pandemia de la COVID-19, escenario en el cual la muerte, la visión desoladora de ciudades arrasadas por la enfermedad y la desesperanza sugieren a la autora un acercamiento inverso al que ya

había realizado: si en un primer momento se buscó explicar la novela en el marco de lo apocalíptico, ahora se debía interrogar a *Los zorros* para comprender (y naturalmente, sobrellevar) el contexto apocalíptico actual. El resultado es una lectura que pone en diálogo los problemas heredados por la expansión de las grandes urbes, los cuales conocía Arguedas (recordemos que su acercamiento a Chimbote no solo es literario, sino también etnográfico), pero que encuentran su expresión más clara en una pandemia que alcanza todos los rincones del planeta y ante los cuales la integración se muestra no como una alternativa y sí como una necesidad.

Javier Muñoz-Díaz indaga, en su artículo “Retablistas, redes de migrantes y la autoría de inspiración indígena en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*”, los efectos de la mercantilización en dos esferas artísticas bien diferenciadas: el retablo y la escritura literaria. Arguedas veía cómo mientras algunos retablistas rechazaban convertir sus trabajos en productos fabriles, de producción masiva, otros eran capaces únicamente de crear un “retablo espectacular, informe, sin unidad interna” (p. 66). Esta dicotomía entre un arte original que lucha por mantenerse ajeno a los intereses puramente comerciales, y otro arte ya degenerado, encuentra un paralelo en la distinción que realiza Arguedas entre el escritor profesional, caracterizado por cierta impersonalidad, quien escribe con plazos de entrega y que espera, por su actividad, el pago de honorarios, y el escritor provincial, no especializado, quien, como señala Arguedas en sus diarios, escribe “por goce y por necesidad, no por oficio” (p. 30)¹. La modernización acelerada, proceso que tiene como resultado el retablo aparatoso y el escritor con horarios, se encuentra presente también en Gregorio Bazalar, personaje de *Los zorros*, quien, a pesar de su origen andino, experimenta la aculturación occidental: “Para el escritor indigenista, este proceso es negativo porque implica la pérdida de la identidad indígena por el sometimiento a la lógica de la modernidad capitalista” (p. 67).

Líneas atrás hemos caracterizado a la novela póstuma de Arguedas como un proyecto trunco. No obstante, es cada vez más frecuente encontrar líneas interpretativas que conciben a *Los zorros* como una novela concluida, incluso satisfactoriamente. Esta es la posición de Juan Escobar-Albornoz, quien, en el artículo “Ciencia, arte y vida en la escritura responsable de la última novela de Arguedas. Aproximación desde el espacio

¹ ARGUEDAS, J. M. (2006). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Fundación Editorial el perro y la rana.

narrativo del *willakuy* andino”, postula que *Los zorros*, novela única y vanguardista, articulada bajo la lógica del *willakuy* (género que, por lo demás, Arguedas conocía ampliamente), posee una unidad de sentido que hace improbable que se haya tratado de una novela inacabada. Escobar-Albornoz afirma lo siguiente:

En el *willakuy* los módulos constituyentes de las historias que se patentizan en el tejido dialógico de la narrativa conversacional son parte de un discurso mayor que establece una línea moral en relación a la narración. [...] Arguedas desea iluminar y desentrañar misterios en sus diarios, en el *willakuy*, para ello convoca a una conversación a los sabios escogidos. (p. 98).

Por su parte, Estefanía Peña Steel, en “Escritura conmemorativa: *Los zorros* de Arguedas en la literatura chimbotana”, propone una lectura intertextual entre *Los zorros* de Arguedas y *Hombres de mar* de Oscar Colchado Lucio, novela que, para Peña:

[...] recoge el proyecto metatextual y descolonizador arguediano para resignificar un tipo de producción literaria o ‘relato desigual’ cuyos múltiples imaginarios y prácticas discursivas intentan aprehender una realidad histórica de difícil traducción cultural y cuyo énfasis está en los discursos y sujetos marginalizados o no considerados como productores de interpretación histórica. (pp. 111-112).

Así, la autora considera que la obra de Colchado es un ejemplo de escritura conmemorativa, toda vez que de su lectura, de la relaciones que mantiene con la obra que le sirve de referencia (tanto a nivel de historia, mito y testimonio), surge un trabajo que convoca, constantemente, a la figura y legado de Arguedas.

Algunas investigaciones han destacado la importancia de los elementos sensoriales (por ejemplo, lo sonoro) dentro de la narrativa arguediana. En “El Loco Moncada o el olfato como forma de conocimiento en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*”, Jannine Montauban propone la lectura de la novela de Arguedas a partir de una de sus constantes: los olores. La autora afirma que se ha privilegiado la vista como un sentido elevado en desmedro del gusto o el olfato, los cuales han sido considerados, por su primitivismo, por su mayor cercanía con el mundo animal o incluso por su subjetividad y hedonismo, sentidos inferiores (Montauban nos remite a Aristóteles, a Kant y a Hegel para demostrar la fuerza que tiene esta distinción en el mundo occidental):

Al utilizar el lenguaje de los olores y reivindicar el sentido del olfato como forma de conocimiento, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* sugiere la posibilidad de una jerarquía de los sentidos diferente y una clave de lectura para esta novela (p. 137).

Así, Arguedas recurre a los olores para determinar, en primera instancia, sus filiaciones y afiliaciones. Su simpatía hacia Felipe Maywa, por ejemplo, se debe a su olor de indio, mientras que su rechazo a Alejo Carpentier y Julio Cortázar tiene fundamentos olfativos: en Carpentier «huele» cierta distancia con respecto a lo indígena; y, a su vez, ridiculiza a Cortázar al sugerir que sus críticas hacia él, hacia su cultura libresca, no están dictadas por razones intelectuales, sino por el «olor» y el «hedor» de la calle. La dimensión olfativa también está presente en los capítulos de *Los zorros*: en primer lugar, en la descripción de ese Chimbote ficcional en el cual es muy difícil encontrar olores agradables; y en segundo lugar, a través del personaje del Loco Moncada, quien se construye a partir de una relación estrecha con los olores.

El último trabajo de la primera sección pertenece a Eduardo Chirinos y lleva por título “La escritura como “desenterramiento”: algunas reflexiones en torno a *El zorro de arriba y el zorro de abajo*”. El crítico propone que, así como los personajes de *Los zorros* se ven amenazados por la maquinaria industrial en la que se ha convertido Chimbote, otra amenaza, fundada en las primeras líneas de la novela, los persigue: la de un autor que, al haber anunciado su suicidio futuro, no pueda terminar de narrar sus historias (tesis que, como se puede ver, también apela a la interpretación de *Los zorros* como un producto terminado y orgánico). Estos personajes, arrebatados del anonimato por la escritura, serán enterrados en la medida que Arguedas (narrador o autor, eso no está en discusión) deje de *escribirlos*. Es por ello que, en el “¿Último diario?”, de forma sumaria, se esboza el destino de los personajes. Como señala Chirinos:

Este saldo de cuentas con sus personajes —cuyas vidas volverán a ser ‘enterradas’ en el anonimato social— sólo es posible en la medida que el narrador-autor logre construirse (y destruirse) como emblemático [...] Por eso proyecta imaginariamente la vida posible de sus personajes; por eso reclama airada y humildemente su lugar en la narrativa hispanoamericana; por eso deja entrever su impotencia creativa y dispone con ‘audacia’ de su propia intimidad y la articula (con gran maestría literaria) con los otros niveles narrativos (p. 145).

La segunda sección del libro, “Metalengua arguediana”, propone acercamientos menos académicos a la obra póstuma de Arguedas. De hecho, el trabajo de Luis Fernando Cueto, “Las huellas del zorro”, tal como señalan sus paratextos, corresponde al capítulo XXIV de su novela *Llora corazón*, por lo cual mantiene un estatuto más bien ficcional, aunque con una clara relación hipertextual con respecto a *Los zorros*. Una situación similar sucede con el trabajo de Isabel Baboun, “*Ima-sapra* o leer entre lenguas”, el cual

se construye a modo de entradas en un diario que toma como referencia los diarios arguedianos.

El primer texto de esta sección es el de Carlos Yushimito del Valle, “*El zorro de arriba y el zorro de abajo* o cómo escribir a pesar de todo en contra de uno mismo”. La indagación de Yushimito busca comprender al Arguedas lector que reside en *Los zorros* en tanto creador que, en circunstancias particularmente caóticas de su vida, debe entrar en diálogo consigo mismo. No obstante, esto lo obliga también a cuestionarse por su posición en el campo cultural, momento en que opera la conocida selección que hace Arguedas de autores por sus afinidades y simpatías personales. Para Yushimito, lejos de ser un defecto, se trata más bien de una toma de posición destinada a remover la cordialidad ilegítima que amansa el campo cultural:

Pacificado falsamente, anula los hábitos de la controversia sana, contagiado de la sensibilidad de un autor fuertemente inmunizado ante la crítica que pasa así a un intento de no querer ser nunca crítico. [...] Volver a Arguedas, por consiguiente, es retornar a esta conversación un tanto friccionada que el autor sostiene, como se hace notorio en los primeros diarios, con sus coetáneos. (p. 161).

A partir de la confesión de su inicial desconocimiento acerca de la obra de Arguedas, María José Navia encuentra ocasión para saldar dicha deuda con el ensayo titulado “Algunos nos carcajearnos de nuestras (post)modernidades”. Conectada con su propia práctica artística, con la predilección que manifiesta la autora hacia los diarios de escritores, el texto de Navia comprende que sobre la escritura de Arguedas pende la posibilidad de la no realización, pues se trata de una novela que “como uno de los personajes que luego nos dará a conocer, va cargando con una cruz enorme de camino al cementerio” (p. 180), particularidad de la obra póstuma de Arguedas que, sin embargo, se puede interpolar a la creación en general: “Todo texto carga su muerte a costas y ahí radica su belleza” (p. 181).

En “Dos zorros y tres encuentros (entre Perú y Brasil)”, Débora Thomé se enfrenta a la obra de Arguedas desde su doble condición de académica y escritora. En cuanto académica, resalta los problemas (aún persistentes) que dificultan un acercamiento entre Brasil y Perú (así como otros países de habla hispana), no solo por la diferencia idiomática, sino también por el desconocimiento que hay acerca de las tradiciones literarias y culturales entre ambos países. No obstante, es Arguedas quien, a través de la mención de João Guimarães Rosa, la admiración y afecto que le profesa, permite una

vinculación sentimental entre ambas realidades. En cuanto escritora, en cambio, Thomé encuentra en Arguedas un paradigma: el escritor que, a través del subterfugio de los diarios, expone la fragilidad del proceso artístico.

La tercera y última sección, “Sybilla”, se compone de dos entrevistas realizadas a la viuda de José María Arguedas, Sybilla Arredondo. En la primera, titulada “«No se puede ser hada»: José María Arguedas, el psicoanálisis y la vida en Chile. Diálogo con Sybilla Arredondo de Arguedas”, el interés del entrevistador es conocer la relación que mantuvo Arguedas con el psicoanálisis, con los médicos que lo trataron e, incluso, con los medicamentos que consumió para atenuar sus dolencias psíquicas. Si alguna objeción se le puede hacer al libro, es que esta entrevista no parece ser totalmente cómoda para la viuda de Arguedas, quien se muestra dubitativa con respecto a sus propios recuerdos y, además, en algunos momentos debe excusarse por haberse apartado del tema psicológico. Este rasgo desaparece totalmente en la segunda entrevista, “La producción de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*: Una conversación con Sybilla Arredondo de Arguedas”, donde se conoce mejor el telón de fondo de la escritura y la publicación de la última novela arguediana; a diferencia de la anterior, Sybilla Arredondo se muestra más dueña de sí misma y de la historia personal que carga al haber sido la compañera de Arguedas. Nos parece que en la primera entrevista, las ansias del entrevistador por conocer los efectos que tuvo la práctica psicoanalítica en Arguedas juegan en contra, pues dificultan por momentos una conversación que, por otro lado, goza de diversos méritos, tales como develar momentos en los cuales el autor de *Los zorros* mostró sus mayores miedos pero también —y esto es lo más destacable— su ternura sin límites.

Marlon Enrique Caro Ojeda
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
marlon.caro@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-0549-5773>

Fernández Cozman, Camilo. *Raúl Porras Barrenechea y la literatura peruana* [2ª edición]. Lima: Academia Peruana de la Lengua, 2020, 164 pp.

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.122>

En los albores del siglo XX, la formación de la nación peruana fue el debate que propició la urgencia de sistematizar la literatura nacional. Los intelectuales, desde diferentes ópticas, enfocaron dicha discusión en derredor de sus intereses políticos o de clase social. Así, los Arielistas con José de la Riva-Agüero y Ventura García Calderón, entre otros, configuraron el acervo cultural con relación a lo español o a la imitación incorrecta de lo francés, respectivamente. De otro lado, la generación del Centenario con Jorge Basadre, Luis Alberto Sánchez y Raúl Porras Barrenechea buscó un sincretismo entre lo foráneo y lo americano reflejado, por ejemplo, en lo castellano y lo andino. Sería el autor de *Los cronistas del Perú*, quien estudie en uno de sus primeros tratados, *La literatura peruana* (1918), sobre la tradición de las letras peruanas, así también respecto de lo criollo y lo indígena. Esta primera aproximación será reformulada y ampliada, luego, en *El sentido tradicional en la literatura peruana* (1969). Es en este diálogo que el texto *Raúl Porras Barrenechea y la literatura peruana* (2020), de Camilo Fernández Cozman, se sitúa.

Dividido en cuatro capítulos, “La literatura peruana según Raúl Porras Barrenechea”, “La transculturación y el sentido tradicional en la literatura peruana”, “Tres autores claves para la modernidad en el Perú según Raúl Porras Barrenechea y “El papel de la metáfora en *El sentido tradicional en la literatura peruana*”, el libro de Fernández Cozman ingresa a las formulaciones conceptuales y retóricas sobre el carácter nacional de lo literario, en el cual revisa perspectivas y sesgos no solo del autor de *Los ideólogos de la emancipación*, sino también de su campo retórico, es decir, su horizonte cultural. Así, en el primer bloque, se expone de forma comparativa las similitudes y divergencias que existieron entre varios intelectuales (José de la Riva-Agüero, José Carlos Mariátegui y Raúl Porras), así como la configuración de la historia literaria nacional. En el segundo apartado, se analiza los conceptos de mestizaje y la tradición a través del mito, la crónica y el contraste con las ideas de Mario Vargas Llosa. Respecto al tercer capítulo, se estudia la modernidad en la literatura peruana a partir de tres autores paradigmáticos como Ricardo Palma, Manuel González Prada y José Santos Chocano. En el cuarto y último capítulo, mediante la Retórica General Textual, de George Lakoff y Mark Johnson, se

explican las diferentes metáforas que se coligen en la prosa del autor de *Mito, tradición e historia del Perú*.

En cuanto al desarrollo de los temas, el libro aborda aspectos importantes en los estudios literarios como la formación de la nación, el mestizaje de diferentes autores representativos, la modernidad de las obras que posibilitaron una tradición, y también la retórica de los intelectuales al sistematizar sus impresiones y críticas en torno al desarrollo de la historiografía literaria. A ello, habría que sumarle las aristas temáticas que se despliegan y son estudiadas por Fernández Cozman: la perspectiva positivista, la ideología arielista, el enfoque sociológico-marxista, el pensamiento americanista y la interpretación de la heterogeneidad.

A la manera de otras obras que examinaron esta época como *La literatura peruana en debate 1905-1928*, de Miguel Ángel Rodríguez Rea, el texto de Camilo Fernández no solo se inserta, analiza y cuestiona las ideas de los referidos autores, sino que comprende y expone los mecanismos de producción retórica y argumentativa mediante el cual impusieron su pensamiento de acuerdo con su postura ideológica y política.

Un aspecto que cabe destacar en la elaboración del libro de Fernández Cozman es la pulcritud y sistematización de los tópicos abordados. Como un tratado, cada capítulo se encuentra ordenado de forma orgánica en un devenir de ideas que conllevan a una consecución progresiva de reformulaciones y lecturas pertinentes. Resalta, además, la didáctica del autor en exponer cada uno de sus argumentos demostrando, por supuesto, el conocimiento y bagaje cultural amplio de esta etapa de nuestra literatura nacional.

En relación con el contenido, en el primer capítulo, el texto inicia con la comparación de ideas entre Riva-Agüero y Porras Barrenechea. En cada uno, Fernández Cozman analiza en detalle la ideología que subyace, verbigracia, desde la postura positivista del primero y la óptica del mestizaje del segundo. A su vez, se explica la valoración, semejanzas y diferencias que estos autores versan sobre los diferentes periodos de nuestra literatura. Así, cronistas, dramaturgos, narradores y poetas son estudiados con el objetivo de delinear el porqué de su trascendencia. Por ejemplo, se mencionan a Juan de Espinosa Medrano, Mariano Melgar y Ricardo Palma. No obstante, la crítica de Camilo Fernández no se establece solamente en revisar la propuesta de estos creadores, sino que cuestiona, discute y propone nuevas interpretaciones a partir de los

criterios de Antonio Cornejo Polar, lo cual le permite establecer una mirada actualizada sobre el debate literario de aquellos años.

También, en esta primera sección, se compara *El sentido tradicional en la literatura peruana* con el libro de José Carlos Mariátegui, *los 7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, en los cuales Camilo Fernández encuentra similitudes y divergencias sobre el grupo Colónida, la poesía de José María Eguren y la crítica respecto de *Trilce*, de César Vallejo. Para complementar este debate, el crítico sanmarquino realiza una lectura intertextual con Luis Alberto Sánchez y Jorge Basadre; con ello, expone una visión transversal y diacrónica de cómo se abordaron las primeras exégesis sobre los vates y narradores nacionales.

En el segundo apartado, el autor de *El poema argumentativo de Wáshington Delgado* aborda el concepto de transculturación. Como se menciona en el libro, Raúl Porras es el primer crítico literario que inserta en el campo de las letras nacionales dicha categoría de forma inicial cuando estudia el mestizaje de las crónicas. En estos textos se denota la confluencia de la tradición oral con la escritura castellana, es decir, lo andino con lo occidental. No hay una desaparición del primero, sino que se mezcla con lo segundo para configurar un tipo de registro como es la crónica. Esta dinámica confluyente y activa del mestizaje se revisa en diálogo con otros autores que escribieron con esta perspectiva, como el Inca Garcilaso de la Vega, César Vallejo y Jorge Eduardo Eielson. Con lo expuesto, la transculturación y el mestizaje brindan un panorama cultural para la interpretación de la tradición ya no como un concepto solo de transmisión, sino de confluencia y sincretismo.

De otro lado, un aspecto interesante de esta segunda sección es el contraste de ideas entre Mario Vargas Llosa y su maestro Raúl Porras Barrenechea. A través de una literatura comparada y una exégesis crítica, Fernández Cozman delinea la lectura divergente del primero con el segundo. De tal modo, para el autor de *Fuentes históricas peruanas*, el mito sí representa una enunciación de la historia, una compleja estructura del pensamiento andino que expresa una racionalidad de su idiosincrasia y visión de mundo; en cambio, para el novelista de *La ciudad y los perros*, el mito corresponde a un conocimiento irracional que se sitúa en un periodo premoderno, no científico. Con ello, Vargas Llosa, pese a que muestra una valoración de lo mágico-religioso del mito, lo identifica con un juicio «primitivo» y no acorde a la cultura moderna. A partir de ello, el

libro de Camilo Fernández contraargumenta los lineamientos del Premio Nobel de Literatura tomando las ideas de los estudios antropológicos contemporáneos, pues el mito también tiene una coherencia sistematizada que estructura su sociedad, pero que, en ocasiones, no es comprendida a cabalidad por la cultura occidental.

Respecto al tercer capítulo, el autor aborda a los tres autores que señalan la modernidad de la literatura peruana según el estudio de Porras Barrenechea: Ricardo Palma con las *Tradiciones peruanas*, Manuel González Prada con *Minúsculas y Exóticas*, así como José Santos Chocano y su obra poética. Mediante la confrontación de las perspectivas de Mariátegui, Riva-Agüero y Sánchez, denotamos la transculturación en Palma a través de la leyenda romántica y la historia con la anécdota; también, la experimentación del verso de González Prada en sus diferentes poemas; y la conjugación del animismo andino y el panteísmo místico e indígena con el refinamiento estético en la obra de Chocano.

Por último, en el cuarto apartado, Fernández Cozman repara en el estudio de la prosa de Raúl Porras Barrenechea desde una óptica novedosa e interesante: el análisis retórico de las metáforas utilizadas por el historiador sanmarquino en correlación con sus coetáneos. Así, desde la Retórica General Textual, en el que la figura literaria no es un desvío de la norma, sino una visión de mundo del escritor, así como la relación de la *elocutio* con la *inventio* y la *dispositio* en la elaboración de las figuras retóricas, el libro recoge los diferentes tropos que subyacen en el tratado de Porras, como es la metáfora biológica (vegetal, animal y de la enfermedad). En tal sentido, se permite establecer los diferentes criterios que tuvieron aquellos pensadores al concebir el desarrollo de la literatura peruana, a veces, mediante una «raíz» del pasado o como un estado «enfermo» al catalogar las diferentes etapas del ámbito histórico y literario del país.

De esta manera, *Raúl Porras Barrenechea y la literatura peruana*, de Camilo Fernández Cozman, se vislumbra y acentúa como un tratado sistemático, analítico y novedoso de un periodo importante para la construcción de la nación, y también de los libros fundadores de los estudios críticos en el Perú.

Jhonny Jhoset Pacheco Quispe
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
jpachecoq@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0001-7052-0317>