



BOLETÍN

de la Academia Peruana de la Lengua

N° **61** Lima
Enero-Diciembre
2016

**BOLETÍN DE LA
ACADEMIA PERUANA
DE LA LENGUA
N° 61**

Bol. Acad. peru. leng. N° 61

Enero-Diciembre 2016

ISSN 0567-6002

El *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua* está indizado en LATINDEX, Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal.

El contenido de cada artículo es de responsabilidad exclusiva de su autor o autores y no compromete la opinión del boletín.

La Academia Peruana de la Lengua deja constancia del auspicio de la Universidad Ricardo Palma para la impresión de los números 60 y 61 del *Boletín*.

**BOLETÍN DE LA
ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA**

DIRECTOR

Ricardo Silva-Santisteban

COMITÉ EDITOR

Rodolfo Cerrón-Palomino

Alonso Cueto

Oswaldo Holguín

Eduardo Hopkins Rodríguez

Marco Martos Carrera

Ismael Pinto Vargas

Alberto Varillas Montenegro

COMITÉ CIENTÍFICO

Raquel Chang-Rodríguez

Isabelle Tausin-Castellanos

César Ferreira

EDITORA

Gladys Flores Heredia

DIRECCIÓN

Conde de Superunda 298

Lima 1, Perú

TELÉFONO

428-2884

CORREO ELECTRÓNICO

academiaperuanadelalengua.apl@gmail.com

ISSN: 0567-6002

Depósito Legal: 95-1356

Título clave: Boletín de la Academia Peruana de la Lengua

Título clave abreviado: Bol. Acad. peru. leng.

**CONSEJO DIRECTIVO DE LA
ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA**

Presidente:	Ricardo Silva-Santisteban
Vicepresidente:	Rodolfo Cerrón-Palomino
Secretario:	Ismael Pinto Vargas
Censor:	Marco Martos Carrera
Tesorero:	Salomón Lerner Febres
Bibliotecario:	Alonso Cueto Caballero

ACADÉMICOS DE NÚMERO

Francisco Miró Quesada	(1971)
Martha Hildebrandt Pérez Treviño	(1971)
Mario Vargas Llosa	(1975)
Carlos Germán Belli de la Torre	(1980)
José Agustín de la Puente	(1980)
Manuel Pantigoso Pecero	(1982)
Rodolfo Cerrón-Palomino	(1991)
Gustavo Gutiérrez Merino Díaz	(1995)
Fernando de Trazegnies Granda	(1996)
Fernando de Szyszlo Valdelomar	(1997)
José León Herrera	(1998)
Marco Martos Carrera	(1999)
Ricardo González Vigil	(2000)
Edgardo Rivera Martínez	(2000)
Ricardo Silva-Santisteban Ubillús	(2001)
Ismael Pinto Vargas	(2004)
Eduardo Hopkins Rodríguez	(2005)
Salomón Lerner Febres	(2006)
Luis Alberto Ratto Chueca	(2007)
Alberto Varillas Montenegro	(2008)
Camilo Fernández Cozman	(2008)
Alonso Cueto Caballero	(2009)
Eugenio Chang-Rodríguez	(2009)
Marcial Rubio Correa	(2010)
Harry Belevan McBride	(2012)
Carlos Thorne Boas	(2012)
Carlos Garatea Grau	(2014)
Víctor Oswaldo Holguín Callo	(2014)
Antonio González Montes	(2015)

ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES

Peruanos

Alfredo Bryce Echenique

Luis Loayza

José Miguel Oviedo

Fernando Tola Mendoza

Armando Zubizarreta

Luis Enrique López

Rocío Caravedo

Julio Ortega

Pedro Lasarte

Juan Carlos Godenzzi

Víctor Hurtado Oviedo

José Ruiz Rosas

Jesús Cabel

César Ferreira

Extranjeros

Bernard Pottier

Reinhold Werner

Ernest Zierer

James Higgins

Marius Sala

Wulf Oesterreicher

Justo Jorge Padrón

Humberto López Morales

Julio Calvo Pérez

Raquel Chang-Rodríguez

Isabelle Tauzin-Castellanos

Inmaculada Lergo

Juan Jesús Armas Marcelo

Stephen M. Hart Martín

ACADÉMICOS HONORARIOS

Johan Leuridan Huys
Javier Pérez de Cuéllar

DIRECTORA DE EDUCACIÓN

Gladys Flores Heredia

BOLETÍN DE LA ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA

Nº 61

Enero-Diciembre 2016

ISSN: 0567-6002

CONTENIDO

HOMENAJE A JAVIER SOLOGUREN

- Luis Eduardo Lino Salvador. *El soneto de Javier Sologuren como dispositivo poético* 19
- Jim Anchante Arias. *El secreto de la rosa en dos poemas de Sologuren: «Interludio» y «Rosa terrena»* 35
- Renato Guizado Yampi. *Forjar una forma poética: Estancias de Javier Sologuren* 47
- Daniel A. Romero Suárez. *Naturaleza, arte y amor en tres poemas largos de Javier Sologuren: Estancias (1960), Recinto (1967) y La hora (1980)* 69
- José Miguel Herbozo. *Javier Sologuren y la poesía del conocimiento en el Perú. Una lectura de La hora (1980)* 93
- Pilar Derteano Galdos. *Javier Sologuren y la literatura japonesa* 125
- Rafael Vallejo Bulnes. *El silencio mayor de la escritura: estética y sensibilidad japonesas en la poesía de Javier Sologuren* 143

ARTÍCULOS

- Oswaldo Holguín Callo. *El cometa Halley, Ricardo Palma y un artículo embozado* 161
- Ena Mercedes Matienzo León. *Clorinda Matto de Turner en Buenos Aires: carta inédita a Robert Lehmann-Nitsche (01/02/1906)* 183

Íbico Rojas. <i>Tahuashando. Enigma culle en la poesía de Vallejo</i>	199
Jorge Valenzuela Garcés. <i>Entre el decadentismo y el criollismo: el caso de «Los ojos de Judas» de Abraham Valdelomar</i>	233

INCORPORACIONES

Antonio Raúl González Montes. <i>El amor en los tiempos del cólera (1985), de Gabriel García Márquez. Entre el amor ilusorio y la pasión terrenal</i>	279
---	-----

RESEÑAS

Carlos Germán Belli. <i>Canciones del perito en nada. Antología poética</i> (Óscar Gallegos Santiago)	319
Gladys Flores Heredia (ed.). <i>La invención de la novela contemporánea: tributo a Mario Vargas Llosa</i> (Javier Morales Mena)	325

OBITUARIO

Ricardo Silva-Santisteban. <i>Américo Ferrari (1929-2016)</i>	339
---	-----

ACTIVIDADES	347
--------------------	-----

PUBLICACIONES	367
----------------------	-----

DATOS DE LOS AUTORES	387
-----------------------------	-----

HOMENAJE A JAVIER SOLOGUREN

El soneto de Javier Sologuren como dispositivo poético

The sonnet of Javier Sologuren as a poetic model

LUIS EDUARDO LINO SALVADOR
Universidad Antonio Ruiz de Montoya
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Resumen:

Este trabajo revisa el soneto de Javier Sologuren como un dispositivo poético capaz de dialogar y reformular la práctica de dicha forma de composición fija en el marco de su propia tradición poética y en las condiciones que rodean su actualización en un contexto de enunciación específico.

Abstract:

This paper revises the sonnet of Javier Sologuren as a poetic model capable of dialogue and reformulate the practice of this fixed composition within the framework of his own poetic tradition and in the conditions around its updating in a specific context of enunciation.

Palabras clave: Javier Sologuren, poesía peruana, soneto, métrica.

Keywords: Javier Sologuren, Peruvian poetry, sonnet, metric.

Recibido: 31/01/2016

Aceptado: 29/02/2016

Si a una persona le debemos en la década de los cuarenta del siglo pasado un elogioso reconocimiento hacia José María Eguren como poeta fundacional de la poesía peruana moderna, sin duda, esa persona es Javier Sologuren. Si en esta misma línea de una deuda impagable, buscamos al editor que se arriesgó con agudeza y fino acierto a publicar los primeros textos de la mítica generación peruana del sesenta, pues el nombre de dicho editor es también Javier Sologuren. A este modelo de intelectual le debemos, además, valiosas antologías sobre la poesía peruana; así como también esenciales traducciones de diversas tradiciones literarias. A ello también hay que sumar sus sugerentes aproximaciones, las cuales buscaban desentrañar el universo verbal de tres escritores que ahora resultan imprescindibles, nos referimos a Carlos Germán Belli, Washington Delgado y Sebastián Salazar Bondy. Todo este medular legado hace de Javier Sologuren un escritor capital para entender el desarrollo del fenómeno literario peruano. Más aún, si pensamos en la poesía de Javier Sologuren; entonces, esta ocupa un lugar fundamental en dicho legado. En ella se puede encontrar una constante y esta radica justamente en su diversidad, en su huida del lugar común, en su asidua experimentación con distintos tópicos, formas estróficas y, también,

el cultivo de una poesía clásica. En estas direcciones, su poesía ofrece el trabajo con el verso libre, la ruptura de la linealidad del significante, como es el caso del poema «Viento de vocales» (Sologuren 1999: 150; 2004: 251), el trabajo con la espacialidad de la página cuyo ejemplo se encuentra en el poemario *Folios de El enamorado y la muerte* (Sologuren 1999: 156-189; 2004: 261-317); asimismo, con el dominio del endecasílabo en sus distintas modalidades y de la elaboración de una forma de composición fija que tiene sobre sí una vasta tradición, nos referimos al soneto.

A lo largo de la obra poética de Javier Sologuren, el soneto ha transitado por toda ella desde sus primeras creaciones poéticas publicadas en *Mar nuestro* fechada en el año 1942 con dos sonetos de medida silábica alejandrina hasta ocupar un lugar central, privilegiado, en el poemario *Catorce versos dicen...* (Sologuren 1999: 221-228; 2004: 389-398). El soneto, entonces, es relevante en la lírica del poeta de *Vida continua*. Por ello, el propósito de este trabajo consiste en realizar una inicial aproximación al soneto de Sologuren desde el enfoque de la versología moderna y de una noción concreta: el soneto como dispositivo poético (Le Corre 2001). Resulta necesario, entonces, señalar qué entiende la versología moderna por dispositivo poético. En primer lugar, se parte de una premisa básica: concebir los versos, las estrofas, las combinaciones de series no estróficas y las formas de composición fija como unidades comunicativas concretas, específicas y altamente socializadas, vale decir, que son identificadas y re-conocidas tanto por una comunidad especializada

(críticos, creadores) como por un público diverso. En segundo lugar, un dispositivo poético es una estructura métrica-formal altamente comunicativa capaz de rediseñar y recrear la relación pragmática autor-lector pensados como instancias ficcionales. En otros términos, una silva, una lira, una canción, un epigrama, un endecasílabo, etc., o para nuestro caso concreto un soneto, hacen posibles la actualización de un conjunto de posibilidades y realidades de ejecución de dichas formas de composición en su contexto de enunciación o momento ideológico actual. Siendo capaz de hacer dialogar la tradición –que ha labrado tal forma estrófica desde su origen hasta su estabilización, consolidación–, con la modernidad –en la cual es actualizada creativamente, es decir, en el ahora o en su momento de ejecución–; y confrontar así, tensa y dinámicamente, las sensibilidades de creación y recepción que cada una de ellas –tradición y modernidad– manifiestan.

Estudiar los versos, las estrofas, las combinaciones de series o las formas de composición fija como dispositivos de enunciación consistirá en realizar inicialmente un examen de sus características métricas, pero no con la finalidad de verificar cual plantilla si cumple o resulta equivalente al modelo que forjó la tradición; ya que dicho modelo es una abstracción. De lo que se trata al trabajar con los dispositivos de enunciación es que se establezcan sus diferencias, remarcarlas; consiste en comprender cómo opera tal forma estrófica en su nuevo contexto de enunciación y qué nuevas posibilidades rítmicas y semánticas ofrece el dispositivo en el escenario en el que se hace presente. En este sentido, el soneto de Javier Sologuren se inscribe en una vasta tradición,

desde sus orígenes itálicos, su consolidación hispánica en distintas escuelas y corrientes a lo largo de todos estos siglos con énfasis en el Siglo de Oro y el modernismo. Así, el soneto de Sologuren dialoga con toda esta tradición no con la finalidad de imitarla, sino de re-crearla y ofrecer nuevas posibilidades de ejecución y realización en el presente. Todo ello en el marco del concierto poético peruano de la segunda mitad del siglo XX, en el cual se busca hacer coexistir lo experimental con lo clásico y el que llamativamente es también un escenario en el que aparece la sensibilidad de recuperar la práctica de las formas estróficas tradicionales¹.

Es, como ya se ha indicado, el soneto una forma de composición fija que se forja en Italia. Según Rudolf Baehr, hay muestras consolidadas de la práctica del soneto a partir del año 1194 en el contexto de la corte de Federico II (1981: 391). Para Antonio Quilis, el soneto que conocemos actualmente tanto de manera formal como conceptual se debe al que fue legado por Dante y Petrarca (1989: 132). En el escenario español, las primeras evidencias del soneto datan del siglo XV con la figura del Marqués de Santillana y sus cuarenta y dos sonetos *fechos* al itálico modo; sin embargo, tuvo que bregar con la práctica predominante de la copla de arte mayor (Baehr 1981: 394). En este panorama, el trabajo de Santillana perdió su verdadero brillo. Fue en el siglo XVI, con Juan Boscán y Garcilaso de la Vega que el soneto en España se consolida; así como también una medida silábica medular: el endecasílabo. Ellos siguen de manera directa el modelo de Francesco

¹ Un ejemplo sumamente representativo es la poesía de Carlos Germán Belli.

Petrarca y tenían también como factor clave que para 1525 la copla de arte mayor fuera empleada en menor medida (Baehr 1981: 395).

De las breves historias del soneto escrito en lengua española que elaboraron tanto Antonio Quilis (1989) como Marcela López Hernández (1998) se puede realizar la siguiente síntesis. El soneto alcanzó un notable esplendor en el Siglo de Oro; especialmente, en el barroco con los nombres representativos de Lope, Góngora y Quevedo (Quilis 1989: 134). En el siglo XVIII la práctica del soneto queda relegada, ya no resulta valorada y son pocas las muestras de su cultivo (López 1998: 14). El siglo XIX ofrece un paulatino resurgimiento del soneto. Sin embargo, para que esta forma de composición fija recupere su lugar privilegiado, se debió esperar la llegada del modernismo. Asimismo, esta corriente literaria no solo constituyó la recuperación del soneto, también fue el momento en el cual se desarrolló la mayor diversidad de sus variaciones o actualizaciones en su organización métrico-formal. Entre las principales se encuentran, en primer lugar, el trabajo con la incorporación de rimas a la manera francesa en los cuartetos ABAB-ABAB. En segundo lugar, la modificación de la rima en el segundo cuarteto también de influencia francesa ABBA-CDDC. Esto trajo como consecuencia el aumento y variedad del número de rimas ofreciendo ahora un total de siete. Tercero, la elaboración de metros diversos en su composición («Verano» de Manuel Machado con versos trisílabos y alejandrinos, etc.) y hasta la heterometría en el interior de sus estrofas («Estío-juventud» de Manuel Machado con versos alejandrinos, bisílabos, heptasílabos, pentasílabos, etc.).

En el contexto del posmodernismo se desarrolla una práctica generalizada del soneto circunscribiéndose al empleo de su estructura clásica. La Generación del 27, según señalan Quilis y López Hernández, fue la que cultivó sobremanera el soneto en tal modalidad. Por otro lado, Arcadio Pardo señala que, en el contexto español del siglo XX, el soneto clásico «se impone con su estructura más rigurosa; antes y después de la guerra civil española» (2014: 129). Es decir, en España la forma tradicional del soneto impera desde dicho momento hasta el presente y cita como ejemplos los *Sonetos espirituales* de Juan Ramón Jiménez que datan de 1916, los *Sonetos amorosos* de Germán Bleiberg de 1936 hasta *Esta espina dorsal estremecida, sonetos* de Sagrario Torres del 2007 o los de Carlos Murciano en *Amatorio* del 2010. Lo llamativo es que, ante este panorama clásico del soneto en España, el mismo Arcadio Pardo subraya que es en Hispanoamérica donde se ha producido la mayor experimentación entre novedades y variantes del soneto y que van más allá del modernismo (2014: 130); sin que ello haya limitado el cultivo del soneto tradicional.

Esta es la vasta tradición o el panorama en el cual se inscribe el soneto de Javier Sologuren. Así como también es el escenario en el que se produce la coexistencia entre el trabajo con el soneto clásico y las novedades, variantes, que sobre esta forma de composición fija se han llevado a cabo. El soneto de Sologuren como dispositivo es también esa coexistencia entre lo clásico y lo innovador. No es una repetición de una forma abstracta, sino es la re-creación o re-escritura de una forma clásica en el contexto de la lírica peruana

del siglo XX. Leer el soneto de Sologuren es establecer la relación tensa y dinámica entre la tradición y la modernidad. Los primeros sonetos que publica son los dos ya aludidos en *Mar nuestro* de 1942 al lado de Deustua y Jorge Eduardo Eielson. Observemos sus dos sonetos:

I

Pero si me dijeras donde comienza el mar
llano, ensombrecido viajero de mis sueños
agitados y extensos; porque me hallo sin leños
donde poner las manos y mis ojos salvar.

Tan solo me indicases un camino sin vientos
en que el agua se empoce sin detener mis pasos
mordidos de luz rala. ¡Son tan pobres y escasos
los recuerdos de ese mar que apetezco! Van lentos

tus cuidados viajero. No escuchas ya mis ruegos
crecidos en la sombra de tu frente lunada
como concierto de olas de la mar desterrada.

Pero aunque me dijeras... En tus recientes fuegos
de sal y de occidente tan pronto el alma crece
que pronta ha rebalsado la mar que no perece.

II

Y vuelve a ser el alba de espuma entre tus manos
-líquidas e inquietantes transparencias- las mañanas
suspendidas de mis ojos, plenas de tempranas,
tersas imágenes bienhalladas en tus llanos

rumorosos. Y hacia su ser vuelven claridades
de velas y de aves, cal naciente y escogida

flor. ¡Oh fresca mar, de limpias olas, sorprendida
siempre y ahora, en tu extensión y sola! Ya invades

los mil cielos combatientes de la rosa dada
al vuelo sin sosiego. Tu pulso se acelera
y encuentro que en tu dorso la vida se quisiera

replegar y expandirse, y ser todo en la nada.
Mar, cotidiano fervor de sales y de espumas
en brillo de tus soles y en apagadas brumas.

(Sologuren 2004: 635-636)

Lo llamativo de estos dos sonetos radica en su trabajo con el verso de catorce sílabas métricas o denominado alejandrino, así como también con la misma disposición y juego de rimas consonantes que en total llegan a ser siete combinaciones por cada soneto. Este hecho es importante porque permite pensar en una estructura muy similar a la realizada en el contexto modernista; sin embargo, el lenguaje empleado en su soneto se aleja categóricamente del léxico preciosista. Esta relación entre el recipiente y el contenido tiene su punto inicial con los sonetos de Valdelomar, cuya arquitectura métrica formal es marcadamente modernista; pero el léxico y el universo representado se oponen a su construcción formal. Estos dos sonetos primeros comparten también otras características. Una de ellas es el trabajo con el encabalgamiento abrupto y el suave (Quilis 1989: 85), que operan tensamente entre la ruptura del continuo del verso y su dejarlo fluir que se extiende hasta más allá de la quinta sílaba del verso inmediato o incluso en toda su extensión. Otra característica es el empleo de amplificadores expresivos como

es el caso de los signos de exclamación presentes en el segundo cuarteto de ambos sonetos y que abarcan respectivamente el tercer y cuarto verso.

Luego de estos dos, Sologuren publicará sonetos que abandonan la medida silábica alejandrina por el empleo del endecasílabo. Así, los sonetos que aparecerán en sus poemarios *El morador*, *El diario de Perseo*, *Regalo de lo profundo*, *La gruta de la sirena* o los de sus *Catorce versos dicen...* desarrollan diversas actualizaciones del endecasílabo y sus modalidades enfática, melódica, heroica o sáfica. Todas ellas coexisten y en ellas puede fundarse la invariante del verso de Sologuren, vale decir, en su diversidad. Ello nos conduce también a señalar que la organización de los tiempos marcados en sus versos se fundamenta en la pluriacentualidad, que es característica de nuestra conciencia rítmica (Belic 2000: 513). No hay un esquema rígido, un patrón o norma que someta la realización de dichos tiempos marcados o que se siga de manera rigurosa como modelo. Ello no quiere decir que la diversidad y la flexibilidad atenten contra el plano rítmico de sus sonetos. Por el contrario, Sologuren hace de lo variable y de lo plural la base para la construcción del movimiento rítmico de sus sonetos; del mismo modo se podría extender esta idea a su obra poética en general.

Las rimas con las que trabajará Sologuren en su obra posterior ya no recogen las siete posibilidades combinatorias de sus dos primeros sonetos. Sus rimas operarán en total con las habituales cuatro o cinco. Aquellas que conforman los cuartetos emplean solo dos juegos de rimas cuya disposición es constantemente

abrazada: ABBA-ABBA y ABBA-BAAB; con dos notables excepciones que enriquecen su plasticidad: nos referimos al soneto «El morador», del libro que lleva el mismo título, con su disposición AAAA-BCBA y al soneto «Contra el vacío» de *Catorce versos dicen...* organizados de la siguiente manera: ABAB-CDCD. En lo que respecta a los tercetos, sin duda, estos ofrecen una notable variedad y flexibilidad; por ello resultaría poco efectivo establecer una tendencia sobre su disposición. Preciso es señalar que existe un ligero predominio de las rimas consonantes sobre las asonantes.

En lo que respecta al estatuto del circuito comunicativo que diseñan sus sonetos, es posible señalar la presencia de un locutor personaje o que se autorrepresenta con la finalidad de dirigir su enunciado e incluso apelar hacia un alocutario representado que se hace manifiesto en cualquier modalidad de la segunda persona. Asimismo, el locutor del poema también tiende a representar y valorar el mundo externo².

El soneto de Javier Sologuren como dispositivo poético construye, entonces, sus condiciones formales y a la vez su propio espacio desde el cual enunciar; así, diseña su lugar en la tradición del soneto hispánico y, específicamente, peruano. En nuestro país, el soneto es una forma de composición fija fuertemente arraigada en nuestra tradición lírica. Nombres como los de Ricardo Palma, Manuel González Prada, José Santos Chocano, César Vallejo, Abraham Valdelomar, Martín Adán, entre otros, labran dicha tradición. Sin

² Antonio García Berrio realiza un importante abordaje sobre los sujetos del soneto en su artículo «Estatuto del personaje en el soneto amoroso del siglo de oro» (1980).

embargo, aún carecemos de un estudio histórico del soneto en el Perú, de las variedades, actualizaciones o re-escrituras de este importante dispositivo poético. En ese breve esbozo de la tradición del soneto en nuestro país, se sitúa también la práctica del verso libre acompañado de un, a veces, explícito rechazo a las formas estróficas tradicionales. Es este espacio en conflicto desde el cual se enuncia el soneto de Sologuren con su diálogo entre la tradición y la modernidad. Él mismo hace de su obra en general la clara muestra de tal diálogo al hacer coexistir, convivir, sus sonetos con la más ferviente experimentación sobre el verso y las estrofas.

La década de los ochenta en el Perú está dominada por el verso libre, el registro coloquial, la poesía conversacional, por el ingreso de un lenguaje virulento al léxico del poema³. En ese contexto, Sologuren publica en 1987 sus *Catorce versos dicen...*, libro que reúne un breve grupo de poemas organizados en dos cuartetos y dos tercetos: sonetos que no reciben su denominación en cuanto tal. Como título, el libro resulta valioso, pues en un escenario de extremismo versolibrista, Sologuren hace «hablar» a sus versos con una de las formas estróficas más tradicionales. Pero ese grupo de poemas llevan a cabo la más importante de las actualizaciones o re-escrituras del soneto. Nos referimos a la ausencia total de signos de puntuación que permite que el verso fluya sin ruptura alguna y que su lectura

³ Sobre las características de la lírica de los años ochenta, remitimos al valioso prólogo que elaboran José Antonio Mazzotti y Miguel Ángel Zapata para la antología *El bosque de los huesos* (1995).

sea la más cercana al fluir de la oralidad, al habla. Esto quiere decir que el lector diseñe el movimiento o el ritmo de lectura del poema sin las ataduras de las pausas convencionales o sintácticas. Esta ausencia de puntuación más cercana al verso moderno, al fluir surrealista, ingresa al espacio del soneto, al espacio de una forma clásica, y mutuamente se reescriben. El soneto de Sologuren en *Catorce versos dicen...* es un dispositivo poético de enunciación: tradición, modernidad, escritura y lectura se despliegan en su espacio poético. Apreciemos el poema «(sueñas/velo)» de *Catorce versos dicen...*:

mueve el cuerpo desnudo su marea
en su cerrada red corre la sangre
los espejos del sueño se deslizan
todo gravita como un mundo aparte

duermes y estoy desde mi propio canto
sintiendo en ti la cálida resaca
la delicada combustión del aire
esa extrañeza que se torna estatua

duermes y estando junto a ti me encuentro
solo atrapado en la profunda noche
vigía desvariado y al acecho

eres un mar cerrado y mientras duermes
y estoy a tus orillas y me tienes
presente en tu confianza y tan ajeno

(Sologuren 1999: 227; 2004: 395)

Escribir utilizando sonetos en el contexto de la lírica de los ochenta en el Perú puede resultar anacrónico, pero

le permite a Sologuren recontextualizar la enunciación y, por tanto, buscar un lector/oyente para sus sonetos con nuevos códigos. Tomando las palabras de Herve Le Corre sobre los *lieder* de José María Eguren, se puede afirmar que el soneto de Javier Sologuren «como dispositivo poético propone nuevos protocolos de transmisión y de escucha en un marco intertextual también polifónico» (2001: 279).

El soneto de nuestro poeta, entonces, ingresa al concierto de la coralidad de diversas propuestas sobre el verso en el contexto de la lírica peruana en el que lo clásico y lo moderno despliegan sus horizontes culturales para dialogar y mutuamente reescribirse.

Bibliografía

BAEHR, Rudolf. *Manual de versificación española*. Madrid, Gredos, 1981 [1970].

BELIC, Oldrich. *Verso español y verso europeo. Una introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*. Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 2000.

GARCÍA BERRIO, Antonio. «Estatuto del personaje en el soneto amoroso del Siglo de Oro», en *Lexis*. Vol. 4. N° 1. Lima, 1980, págs. 61-76.

LE CORRE, Herve. «Los *Lieder* de José María Eguren (1874-1942) como dispositivo poético», en *Signa*. N° 10. Madrid, 2001, págs. 269-293.

LÓPEZ HERNÁNDEZ, Marcela. *El soneto y sus variedades. (Antología)*. Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1998.

MAZZOTTI, José Antonio y Miguel Ángel ZAPATA (eds.). *El bosque de los huesos: antología de la nueva poesía peruana 1963-1993*. México D. F., Ediciones el Tucán de Virginia, 1995.

QUILIS, Antonio. *Métrica española. Edición corregida y aumentada*. Barcelona, Editorial Ariel, 1989 [1984].

PARDO, Arcadio. «De la diversidad del soneto», en *Rhythmica. Revista española de métrica comparada*. N° 12. Sevilla, 2014, págs. 127-172.

SOLOGUREN, Javier. *Vida continua. Nueva antología*. Valencia, Pre-Textos, 1999.

_____. *Obras completas de Javier Sologuren I. Vida continua*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004.

El secreto de la rosa en dos poemas de Sologuren: «Interludio» y «Rosa terrena»

**The secret of the rose in two poems of Sologuren:
«*Interludio*» (Interlude) and «*Rosa terrena*»
(Earthly Rosa)**

JIM ANCHANTE ARIAS

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Université Bordeaux Montaigne

Resumen:

El presente ensayo es un análisis de los poemas «Interludio» (*El morador* [1944]) y «Rosa terrena» (*Diario de Perseo* [1948]), incluidos en el libro *Vida continua* (1989) del poeta peruano Javier Sologuren (1921-2004), poeta perteneciente a la Generación de 1945. Dicho análisis tiene como marco teórico la reflexión sobre el símbolo poético de la rosa, la cual, como sabemos, tiene una larga tradición tanto en el mundo occidental como oriental. Así, en el primer poema la rosa sugiere una reflexión sobre la naturaleza y el tiempo. En el segundo poema, y continuando con la problemática existencial del primero, se pone énfasis en la angustia humana en torno a la vida y la muerte.

Abstract:

This essay is an analysis of the poems «*Interludio*» (*El morador* [1944; Inhabitant]) and «*Rosa terrenal*» (*Diario de Perseo* [1948; Perseus' diary]), included in the book *Vida continua* (1989; Continuous Life) of the Peruvian poet Javier Sologuren (1921-2004), who belonged to the *Generación de 1945* (Generation '45). The theoretical framework of this analysis is the reflection of the poetic symbol of the rose, which, as we know, has one long tradition as in the Western as Oriental world. Thus, as the first poem suggests, the rose is a reflection on nature and time. In the second poem, and continuing with the existential problem of the first, it places most emphasis on the human anguish over the life and death awareness.

Palabras clave: Poesía, rosa, símbolo, tiempo, angustia.

Keywords: Poetry, rose, symbol, time and anguish.

Recibido: 31/01/2016

Aceptado: 29/02/2016

1. Naturaleza y tiempo: «Interludio»

En poderes que fluyen puntualmente
suavizando los labios de abandono,
sensible su semblante aduerme tono
ardoroso naranja frutecente.

Del imperio suavísimo coronado
amoroso sitial, malva ferviente;
el anheloso pulso que se siente
perece en toda piel, en todo tono.

Silencio de magnolias ensombrece
su personal estar, su rumorosa
condición vegetal se nos ofrece
en fresca tierra, mundo en que reposa,
como campo lunar que palidece,
enamorado ser, oscura rosa.

(Sologuren 1989: 24-25)

Este poema corresponde a su primera colección, *El morador*, publicada en 1944. Por entonces, el poeta tenía veintitrés años. Sin embargo, como ya lo ha señalado buena parte de la crítica, los poemas que conforman el libro presentan una precoz madurez. Por ejemplo, Ana María Gazzolo señala que *El morador* ya es un libro maduro (1989: 225). Sobre su estilo, Ricardo Silva-Santisteban anota que

El morador [...] se caracteriza no sólo por su apego a las formas clásicas españolas, como la décima o el soneto, sino también por la búsqueda de un estilo y un gran dominio formal que muestran el rigor con el que Sologuren comenzó y continuó escribiendo su poesía posterior. (1998: 19)

Esta búsqueda de un estilo se manifiesta, por ejemplo, en los hipérbatos sologurenianos que se extienden a lo largo de las tres oraciones en que se encuentra dividido el poema (las dos primeras en cada cuarteto, y la tercera en los dos tercetos). Sin embargo, no es nuestra intención profundizar en su peculiar sintaxis poética, sino brindar ciertas luces de su simbólica floral, sobre todo en relación con la rosa.

Ahora bien, en otro trabajo de Gazzolo sobre el poeta, siempre considerando su primera colección, nos dice la escritora que la voz poética que recorre estos poemas se configura como un observador dentro del:

espacio estrecho de un jardín doméstico, un lugar solitario resguardado del tráfico ciudadano y más o menos cercano a la gran extensión del mar que se abre más allá de sus límites; dicho ámbito de dimensiones intermedias permite el contacto con el mundo natural y propicia tanto la observación de lo menudo y fugaz como la concentración en los propios pensamientos. (1998: 13)

Concordamos con esta lectura, pues son dos, a nuestro parecer, los elementos que estructuran el mundo poético representado en *El morador*: la flora y la mar. En el poema que nos compete el primer elemento se manifiesta a través de la caracterización de una imagen cuya ambigüedad nos conduce hacia la humanización de la rosa o la metamorfosis floral del hombre.

Pero empecemos por el título. Según el *DRAE*, *interludio* es una «breve composición que ejecutaban los organistas entre las estrofas de una coral, y modernamente se ejecuta a modo de intermedio en la música instrumental»¹. A partir de esta acepción, dos son los aspectos a destacar: el contexto musical y la posición intermedia dentro de una estructura melódica mayor. Sobre lo primero, siguiendo a Silva-Santisteban en su comentario del poema «El morador», pero que se puede extender al texto que nos compete, el «uso magistral de los recursos sonoros del lenguaje» en Sologuren

¹ <http://lema.rae.es/drae/?val=interludio>

se manifiesta, por ejemplo, en la elección de ciertos fonemas cuya relación con los acentos logra una extraña tonalidad (1998: 20). A partir de ello, la musicalidad sologureniana forma parte de su delicado y minucioso trabajo con la palabra. En cuanto a lo segundo, nos podemos preguntar qué carácter *intermedio* presenta el poema en cuestión. ¿Podríamos aceptar que se alude al carácter unitario de la colección de poemas? Quizá la respuesta se encuentra en el epígrafe del libro, como señala Gazzolo en relación con la voz poética que se extiende a través de los textos:

Su ubicación y condición de clausura está, en cierta forma, resumida en el epígrafe: *Dentro en el rosal matar m'han* [...] apunta [...] a la posibilidad de que el contacto con la naturaleza se dé en el área de un jardín, sospecha que se confirma por las menciones a plantas pequeñas y flores domésticas (rosa, yedra, magnolia); quien habla en estos poemas se encuentra en un ámbito de dimensiones intermedias frente al cual se abre la gran extensión del mar. El *morador* es, sobre todo, el *nombrador* de esa morada; si la morada no fuera relevante, el sujeto no se definiría por su relación con ésta. (1989: 225-226)

Pero anotamos que no solo es un jardín, sino un rosal donde la voz pone en riesgo la vida o justamente la desea poner en riesgo. Espacio donde vida y muerte se transfiguran en máscaras opuestas y, justamente por eso, complementarias. En ese sentido podemos entender el carácter intermedio que «Interludio» puede tener dentro del corpus de la colección, muy a pesar de que sea el penúltimo poema, antes del que da título al libro. (O quizá justamente como una presentación, como si este *interludio* fuera más bien un *preludio* del

desenlace, de la voz sintetizadora del morador del universo sologureniano).

La voz poética nos describe, en apariencia, a una persona cuyo sensible semblante expresa un «ardoroso» tono «naranja frutecente». Destaquemos el último adjetivo, neologismo del verbo *frutecer* y que es sinónimo de *fructificar*. Ahora bien, el tono de su rostro no es *frutecente*, sino *naranja frutecente* (adjetivo de un adjetivo), como si, por ejemplo, en otro contexto podríamos decir que tal objeto manifiesta un color amarillo pálido. Así: naranja que expresa vida y que también la da. En la segunda estrofa, el locutor pasa a una acción a partir de la imagen anteriormente descrita: de este «imperio suavísimo» (lugar y ya no persona), la voz realiza la acción de coronar el «anheloso pulso que se siente». Podríamos corregirnos y aceptar que no es una persona sino un escenario el descrito. Pero con latitud humana, humana y floral a la vez. Y también vida y muerte: el pulso de la vida que «perece en toda piel». Hay un movimiento en que la naturaleza respira y late cual hombre que es coronado, magnificado, por la voz poética en su calidad de rey todopoderoso. Y, en su coronación, destaca lo visto cual «amoroso sitial» y «malva ferviente». Sin embargo, en la tercera parte (últimas dos estrofas) se vuelve a la ambigüedad de si es hombre o planta: se alude a un «silencio de magnolias» que ensombrece su «personal estar» y su «rumorosa condición vegetal», la cual reposa en fresca tierra. Lo *ensombrecido* de su ser se opone a esta *fresca tierra* en que yace. Hay, así, un proceso que va de la vitalidad (a través de términos como ardoroso, ferviente y

anheloso) al acabamiento, a lo ensombrecido y a lo que palidece. Y en el remate poético, dos imágenes que son colocadas en un mismo nivel sintáctico y semántico: el enamorado ser y la oscura rosa. Amor y oscuridad. Existencia y flor. Decimos existencia, pues estamos tratando de entender el nombre «ser» en su sentido más amplio, para no especificarlo y limitar la significación del símbolo sologureniano. Lo que sí nos queda claro, en todo caso, es la lucha de ambivalencias que se oponen en vida-muerte o vitalidad-decadencia, así como la fusión enigmática entre hombre y planta. La rosa, entonces, no solo es oscura por su matiz, sino también por su humanísima condición de estar, muy personal, en el mundo-jardín que empieza con el ardor de la vida y que termina con la sombra y oscuridad de la muerte. Muy aparte del análisis que realiza Javier Ágreda (1998) sobre el tiempo en la poesía de Sologuren, consideramos que en «Interludio» hay cierta linealidad que nos conduce de la vitalidad al ensombrecimiento. Así, la rosa eterna y efímera, bella y mortal, puede simbolizar el acaecer de la vida humana, donde inicio y fin se intercalan como el día y la noche.

2. La angustia del Yo: «Rosa terrena»

A solas, en mí mismo, día a día,
me hallo lento y dolido penitente;
de mí quiero salir, y cuando ausente
vierte el amor su púrpura sombría.

(Crece la espina azul de agua reciente,
espuma de una efímera alegría
en secreto disfrute; melodía
del corazón, los labios y la frente.)

Ya en abandono está lo que se ama,
la incesante dulzura de la llama
que por húmedo cauce me sostiene.

Soy soledad de ser, de rama y viento,
de arena detenida en el momento
en que un dorado brazo no se tiene.

(Sologuren 1989: 40-41)

En este poema (que cierra la colección titulada *Diario de Perseo* [1948]), a pesar de que el nombre del símbolo floral solo es mencionado en el título, la visión que se representa del mismo es, a nuestro parecer, más explícita. A diferencia de «Interludio», en este soneto cada estrofa conforma una oración o unidad sintáctico-significativa. En todas, la voz poética configura un peculiar *autorretrato*, aunque con matices propios. Por ejemplo, en la primera estrofa el hablante lírico, que gramaticalmente se configura como un «yo» poético, expresa su ensimismamiento cargado de soledad y penitencia, así como un muy dramático «salir en mí» que nos recuerda el malestar existencial nerudiano del «Walking around». Incluso el amor se manifiesta en términos negativos, pues llega a verter su «púrpura sombría».

A continuación, sigue una estrofa que se encuentra entre paréntesis, vale decir, que se relaciona indirectamente con el contenido central del poema, o que quizá nos dice algo más *profundo* del mismo. El juego metonímico rosa-espina está caracterizado por el color azul, color que, según Chevalier y Gheerbrant en su *Diccionario de símbolos* (1986: 893)², representa lo impo-

² La primera edición francesa es de 1969. Para el presente trabajo, usamos la traducción castellana incluida en la bibliografía.

sible cuando de una rosa se trata. En todo caso, aquí se evidencia con mayor claridad la simbolización de lo bello y lo efímero en la rosa. Su agua es nueva, pero su alegría (o juventud, o belleza) es efímera. La referencia musical se explicita en la metáfora sobre la «melodía del corazón, los labios y la frente». Latido, voz y pensamiento que representan el movimiento acompasado y melódico de la vida. Secreto disfrute. Efímera alegría. El tiempo y sus consecuencias vuelven a cobrar un rol protagónico, a nuestro parecer, en esta imagen de la espina y su doble caracterización de alegría y dolor.

Otro símbolo en que debemos reparar es el agua, que recorre los diferentes momentos del poema y que se suele identificar con la vida y la fertilidad. Como dijimos en la primera estrofa, el amor es como un conducto que vierte un agua funesta, metaforizada en la imagen de la púrpura sombría. Y en esta segunda parte nos encontramos con una espina de agua reciente, así como una espuma de efímera alegría. Hay dos instancias de la vida: alegría y disfrute, pero también sombra y dolor justamente a partir de la condición efímera de lo anterior. Y en la tercera estrofa la noción de amor vuelve a chocar con lo perecedero, pues «Ya en abandono está lo que se ama». A continuación, se establece un escenario antitético al mejor estilo de Quevedo (a quien, por cierto, el poeta tenía en gran estima), cuando se construye la imagen sinestésica de una llama dulce e incesante, la cual sostiene al yo poético por un húmedo cauce. Agua y fuego que vuelven a ser antípodas y a la vez complementarios. Sostén del hombre y fuente de su pérdida, de su abandono y continuidad en un mundo que es él mismo y del que no puede salir.

En la última estrofa la voz poética completa su ensimismamiento con la soledad, una soledad vegetal en la que el hombre se halla y que no termina. Y aquí sí funciona la visión poética del tiempo sologureniano, cuando Ágreda sostiene que:

[...] el *centro cordial* de toda la poesía de Sologuren es el propósito de negar el paso del tiempo, de refutar su carácter lineal e irreversible; y que lo que hemos denominado *sus ideas* corresponde a lo que Habermas define como *subjetividad moderna*, aquella forma de pensamiento que se caracteriza por su autonomía, por regirse principalmente por la razón y, especialmente, por su capacidad de criticarlo todo, incluso a sí mismo. (1998: 42)

La metonimia de la arena detenida es la del reloj que no avanza, que no parece avanzar ante la pérdida de lo que somos o, en otras palabras, la soledad del ser. El dorado brazo que no se tiene juega con la doble acepción de término: humano y vegetal. En ambos casos estamos ante un miembro que yace en la luz (dorado en tanto sol), mientras que nuestro restante cuerpo yace en la púrpura sombría del amor, del amor que en Sologuren es exaltación, pero también desvelo. Amenaza, goce, destrucción.

En «Rosa terrena», el símbolo de la rosa es el yo poético, el yo ontológico que se busca y no termina de encontrarse. En ese sentido, si en los poemas de *El morador* el yo se hace vacío, como señala atinadamente Abelardo Oquendo (1968), en los poemas de *Diario de Perseo* y específicamente en «Rosa terrena», el yo cobra forma. Paradójicamente, forma ambivalente y ambigua. Fragmentos de cuerpo y vegetal que

se actualizan en el símbolo de la rosa terrena, hecha de carne y pétalo en su dialéctica visión de vida y deterioro.

Para terminar, quisiéramos recordar que en una entrevista realizada en 1980 por Violeta Lubarsky y Reynaldo Jiménez al poeta, que fue publicada en *La Opinión* de Buenos Aires, se le menciona a Sologuren el pertenecer a una generación de poetas. Sologuren responde afirmativamente y luego observa: «Mi generación es la que ha sucedido a la de Martín Adán y Emilio Adolfo Westphalen...» (2004: 68). Y si bien luego no hay una alusión directa al autor de *La casa de cartón*, consideramos que la mención no es gratuita, pues la rosa adriana (representada, curiosamente, también a través del formato del soneto), es también una rosa ontológica, aunque más etérea y metafísica. La rosa sologureniana, al menos en los dos poemas que han sido motivo de nuestro comentario, es más corpórea en el sentido de que no pierde su lado vegetal y gana más bien un lado humano. Pero esa ganancia es paradójica, ya que implica a su vez una pérdida. Y esa pérdida genera una búsqueda del ser que termina siendo, con toda su belleza y estremecimiento, el poema.

Bibliografía

ÁGREDA, Javier. «El rosal en el interior del reloj: el tempo en la poesía de Javier Sologuren», en *La casa de cartón de OXY*. N° 14. Lima, 1998, págs. 18-23 y 40-47.

CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Herder, 1986.

EIELSON, Jorge Eduardo. «La pasión según Sologuren», en *Lienzo*. N° 9. Lima, 1989, págs. 279-289.

GAZZOLO, Ana María. «Javier Sologuren: Poesía, razón de vida», en *Lienzo*. N° 9. Lima, 1989, págs. 219-278.

_____. «La imagen de quien escribe», en *La casa de cartón de OXY*. N° 14. Lima, 1998, págs. 11-17.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo. «Lectura continua de Sologuren», en *Revista Hispanoamericana de Literatura*. N° 3. Lima, 2003, págs. 45-58.

JIMÉNEZ, Reynaldo y Violeta LUBARSKY. «Javier Sologuren: la experiencia de la palabra», en *Lienzo*. N° 25. Lima, 2004, págs. 65-86.

OQUENDO, Abelardo. «Sologuren: la poesía y la vida», en *Amaru*. N° 5. Lima, 1968, págs. 56-61.

RAMÍREZ, Luis Hernán. *Estilo y poesía de Javier Sologuren*. Lima, Ediciones de la Biblioteca Universitaria, 1967.

SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo. «Vida continua de Javier Sologuren», en *La casa de cartón de OXY*. N° 14. Lima, 1998, págs. 18-23.

SOLOGUREN, Javier. *Vida continua*. Lima, Colmillo Blanco, 1989.

Forjar una forma poética: *Estancias* de Javier Sologuren

Forge a poetic form: *Estancias* by Javier Sologuren

RENATO GUIZADO YAMPI

Pontificia Universidad Católica del Perú

Resumen:

En este artículo me propongo estudiar la estancia de Javier Sologuren como una forma poética precisa, un cúmulo de rasgos que todos los poemas del conjunto *Estancias* (1960), han de compartir. Para ello, perfilaremos una definición descriptiva que nos permita reconocer una forma poética en la estancia, junto con la innovación estructural que esta supone, identificando constantes estilísticas, que en un contexto comparativo servirían como elementos diferenciales, a partir de manifestaciones objetivas.

Abstract:

This article attempts to study the *Estancia* by Javier Sologuren, as an accurately poetic form which contains a cluster of features shared by all the poems in this collection. In order to do so, we outline a descriptive definition that allows us to recognize a poetic form in the *Estancia*, along with a structural innovation,

identifying stylistic patterns, which would serve as differential elements from objective demonstrations, in a comparative context.

Palabras clave: Javier Sologuren, poesía, estancia, constantes estilísticas.

Keywords: Javier Sologuren, poetry, estancia, stylistic patterns.

Recibido: 31/01/2016

Aceptado: 29/02/2016

*Y este amor por las formas
más pequeñas por los rostros en la espuma
y el mar sobre mi pecho.*

A Bella Brusso en su cumpleaños

Tal como permite pensar la flexión plural de su título, *Estancias* (1960), de Javier Sologuren, es un conjunto conformado por veintidós poemas. Entiéndase esta aclaración no como notoria obviedad sino como una postura que se formula a partir de la opinión contraria. Y es que no falta quien interpreta los versos que nos conciernen como un solo cuerpo, del cual cada uno de los poemas es un miembro que compone una estructura final, estructura unitaria dividida. Sin embargo, las razones para crearlo así, bien podrían parecer fundamentadas en el texto. En principio, la idea se sostiene en la observación de la tipografía: todos los poemas reciben una numeración cardinal perfectamente capaz de tener su correlato ordinal; se diría entonces que la

indicación numérica es muestra de un deseo del autor de aclarar la división y el ordenamiento de su trabajo. Por otro lado, el análisis métrico, sumado a la acotación etimológica respecto del título, llevaría al lector a pensar que, efectivamente, la numeración divide y distribuye las estrofas de un poema. Es verdad que «estancia» es un vocablo que designa una estrofa italiana casi fija heredada de la tradición petrarquista; así como también es verdad que cada uno de los conjuntos separados por la numeración de *Estancias* son lo suficientemente cortos y sintácticamente cerrados para confundirse con tales estrofas. Por tanto, es de importancia capital la discusión acerca de si el título designa un compendio de unidades o una unidad seccionada, porque de la aclaración resultante dependerá no solo la comprensión del significado de la obra y el goce estético, sino, en el caso particular de *Estancias*, el conocimiento y valoración del carácter creativo de su autor.

Urge, entonces, advertir que la necesidad de hallar sofisticaciones arquitectónicas en los poemarios es una tendencia relativamente actual de la crítica peruana de poesía lírica, nacida, al parecer, de una comprensión fallida del arte de *Les fleurs du mal* (1857) de Charles Baudelaire y de las reflexiones que respecto de la idea de «libro» se plantea Stéphane Mallarmé en sus *Divagations* (1897). Esta costumbre resulta nociva tanto para la valoración de los poetas consagrados como para quienes incursionan recién en la exploración del lenguaje como medio expresivo. Sucede que, en su no siempre justificada búsqueda de

inteligentes relaciones intertextuales de significado, la crítica enfoca sus esfuerzos solo en observaciones de conjunto, mermando y negando de facto el carácter independiente y unitario del poema en tanto que obra literaria en sí mismo, por breve que esta resulte. El poema, entonces, deja de ser la materia de estudio y sus estructuras intrínsecas son cada vez menos dilucidadas en pro de hipótesis universalizantes que, al no fundamentarse en el análisis minucioso, devienen en arbitrarias. ¡Qué actitud más alejada la de Solórguen; poeta de los haikus, de las formas pequeñas y delicadas, del detalle! Una lectura detenida de los veintidós grupos de versos de *Estancias* conduce a la conclusión de que la hipótesis del cuerpo único es inconcebible, ya que no existe una secuencia temática objetiva que ordene los poemas: no se evidencia progresión narrativa alguna; así como tampoco reiteraciones, ciclos o referencias intertextuales. Solo en una ocasión se presencia una proximidad temática entre los poemas 15, 16 y 17, que tratan del agua, el río y la sed, respectivamente. Sin embargo, tal coincidencia no es funcional: el orden de aparición de los poemas podría variar sin mayor problema para la comprensión y el efecto. Esto se debe a que cada grupo numerado de versos en *Estancias* es un poema con su propio sentido y gusto. Al respecto, nótese la clara independencia que poseen a pesar de su corta extensión: variaciones de tono, diferentes niveles y maneras de interacción sujeto-objeto, asuntos distintos y sin ecos intertextuales, expresados y agotados en estructuras cerradas y de esquemas tan variados que pueden ser

bien conjuntos de oraciones que forman o un período, como bien una sola oración e incluso la exclamación de una frase nominal sin verbo principal. Se desmiente en ellos toda impresión de hallarse frente a algo que deba completarse; pues por más que se aborde un solo punto, a modo de vistazo, del fenómeno que capta la voz, este se construye de manera tal que se ve culminado en los detalles:

Bajo tus arcos delgados,
blanca eres, Mañana,
blanca frente del día.
Es tu pecho la espuma
donde se baña un pájaro,
y en tu vientre ligero
caen las flores en ramos.

(Sologuren 2004: 148)

Por ejemplo, el poema reproducido desarrolla la idea de la blancura de la mañana en un conjunto de tres oraciones que presentan las distintas formas en que se percibe lo blanco, con la minucia, extensión y complejidad que le permiten los complementos adyacentes al verbo.

Pese a esto, si bien se afirma que cada sección numerada de versos es una obra acabada en sí misma, no hay duda de que existe un tipo de unidad perceptible del cual participa cada individuo del conjunto. Es inevitable dar por hecho que al componer estos poemas Sologuren, profesor universitario y traductor de Petrarca y otros tantos autores italianos, tenía presente la idea de la *stanza* como estrofa destinada a

integrar un todo mayor; no obstante, y en vista de los resultados obtenidos en el análisis, es poco plausible sostener que la relación propuesta entre la estrofa italiana y las secciones de versos sea del todo análoga. La pauta se encuentra, paradójicamente, en el título mismo: la flexión de plural de un nombre designa una serie de objetos independientes con rasgos en común. El título comunica que el poeta es consciente de las coincidencias sobre las que ha estructurado sus poemas: se alude a una unidad que debe buscarse en la esencia estructural de cada poema comprendido como ente individual y no como fragmento (Silva-Santisteban 2004: 383). La estancia surge entonces como una forma poética precisa, un cúmulo de rasgos que todos los poemas del conjunto han de compartir, una unidad arquetípica que se realiza y actualiza de veintidós maneras distintas. Para perfilar una definición descriptiva que nos permita reconocer una forma poética en la estancia, junto con la innovación estructural que esta supone, es menester identificar constantes estilísticas, que en un contexto comparativo servirían como elementos diferenciales, a partir de manifestaciones objetivas.

Al no poder establecerse una norma precisa en cuanto al tiempo o la intensidad, excepto por el carácter no estrófico de los veintidós poemas, la estancia presenta un perfil inexacto desde la perspectiva del estrato sonoro, aunque sí se esboza cierto patrón de semejanzas. En primer lugar, no se sigue un esquema fijo en la cantidad de versos que componen la estancia: el rango comprende de cinco a dieciséis versos por

composición. No obstante, se observan tendencias en este aspecto: hay seis estancias de siete versos, y cinco de ocho; mientras que la diferencia en la cantidad de versos de los poemas en general es relativamente baja: se trata de composiciones cortas en todos los casos. Otro tanto se evidencia respecto de las medidas silábicas empleadas. No solo los metros suelen variar de estancia en estancia, sino que, haciendo la salvedad de las estancias 7, 9, 11, 13, 14, 16 y 19, construidas totalmente en heptasílabos, estas presentan estructuras no isométricas cuya regularidad fluctúa entre la isometría apenas frustrada (10 y 21) y el verso relativamente libre (18 y 20). La constante en este nivel solo se halla en la proximidad de los números diferentes, ya que no en medidas exactas: las estancias no contienen versos largos ni con cesura obligada; son en su mayoría versos de arte menor, donde el endecasílabo es la mayor longitud registrada y la menos recurrente.

El carácter breve de la estancia esbozado en su ritmo de duración se confirma al observar la composición sintáctica. A saber, la estancia es una forma breve puesto que consiste en un conjunto de pocas oraciones, cuando no de una sola:

Tocándolo tan solo
con invisible rayo,
(al desnudo durmiente
bajo signo ignorado)
lo despiertas, oh Música,
para extático alzarlo
al intangible coro
donde es tu imperio exacto.

(Sologuren 2004: 150)

Pero la particularidad de su extensión no es sinónimo de vacuidad o de nula intensidad; pues si bien el asunto de la estancia desarrolla una parte del objeto que trata, Sologuren apuesta por la condensación: el rasgo presentado se profundiza mediante detalles por medio de dos procedimientos sintácticos de dependencia que suceden en los poemas de manera separada o combinada. El primero de estos es la subordinación: se expande la oración simple aumentando los elementos adyacentes del verbo y del sujeto. En el poema anterior, el actuar de la «Música» se mostraría incompleto y con menos riqueza semántica si no fuera por el objeto indirecto y los complementos del predicado, que incluso presentan una oración subordinada. El efecto logrado es el del movimiento de una flor al abrirse, como si las experiencias mínimas de los poemas mostrasen progresivamente su verdadera amplitud y multiplicasen la sensación, emanando su sentido real. Así, a la impresión sencilla se le suma información que le da el matiz de lo trascendente al punto de tornarse en la esencia del cuerpo sentido. Sintácticamente, entonces, la estancia suele ser una composición que tiende tanto a la subordinación de oraciones como a la profusión de complementos. La condensación en la subordinación se genera al agrupar la información, ya que todos los pormenores se concentran en una misma estructura sintáctica y en torno del mismo núcleo gramatical, trabando íntimas relaciones de dependencia entre estos que no se darían si la información se repartiese en oraciones sueltas. La estancia, así, se construye sobre un esquema atómico donde el núcleo es el rasgo que el asunto del poema elabora y los electrones los detalles que se expresan en los

elementos subordinados de la oración. Pero este ordenamiento atómico se evidencia también en los nexos no subordinantes: el segundo procedimiento de la estancia consiste en coordinar o yuxtaponer oraciones procurando la mayor dependencia de sentido posible entre estas, lo que deviene en una perceptible concentración de oraciones que giran en torno del mismo centro. En el caso de la estancia 12, de composición paratáctica, esta atomicidad se logra, como en otras estancias, por la reiteración del «Antiguo» como sujeto de casi todas las oraciones y por la elipsis que las hace referencialmente dependientes.

El Antiguo habla en mí.
En mí despierta.
Sus ojos son un agua cineraria.
Un pálido nenúfar, su sonrisa.
El Antiguo creyó saber,
y su creencia fue sabiduría.
Dobló la cabeza en el amor:
espuma es hoy blanquísima.

(Sologuren 2004: 150)

En segunda instancia, es posible esbozar la esencia estructural de la estancia partiendo del análisis de las peculiaridades sintácticas que, paradójicamente, distinguen a ciertos poemas del resto. Tal sucede con la estancia 17:

Tu llamarada, Sed,
en el desierto estalla,
en el mar, en la arena,
como tu condición
solitaria.

Y sin embargo, tú,
dándole vuelta entera
al cuerpo de los hombres
en pueblos y ciudades
donde no se hallan solos,
Hambre.

(Sologuren 2004: 153)

Donde el «sin embargo» carece de un claro sentido ad-
versativo. O en la estancia 10:

¡Las voces que nacen de este
júbilo, Primavera,
los vientecillos frescos
oreándote el cabello;
las vaporosas, rosadas
guirnaldas que te envuelven,
y ese licor que viertes
sonriéndome en la sangre!

(Sologuren 2004: 149)

Cuya estructura enumerativa no llega a establecer una oración completa. Es en estos casos que se evidencia con mayor nitidez lo que la estancia en tanto que forma busca transmitir: una voz que, en su emoción, expresa lo experimentado, dejando de lado la precisión lógica del discurso si es necesario. De tal manera, el poema anterior no presenta una estructura entera, pero comunica un desborde emotivo frente a las manifestaciones de la «Primavera» que encuentra la expresión adecuada de su intensidad en esa ausencia que da la impresión de potencia contenida que genera aquello que no se termina de decir.

Asimismo, las elisiones del verbo en la estancia 19 producen un giro de calidez coloquial congruente con el tema de la amistad:

¡Qué sabor en el pan,
qué fáciles los pasos,
qué llevadero todo
sabiéndote a mi lado,
Amistad, cuánto gozo
en tu apretón de manos!

(Sologuren 2004: 154)

La expresión de un estado anímico es otro rasgo capital de la estancia: la voz se muestra afectada por entidades externas; realidades que generan al interior del yo el sentimiento de lo maravilloso. Estas características también alcanzan a todos los miembros del conjunto: lo externo del yo y la maravilla. Es menester anotar, por lo tanto, que cada una de las estancias tiene como tema una entidad (dos en el caso de los poemas 14 y 17) perteneciente al ámbito de la experiencia vital. Todas las entidades se ven personificadas, salvo en la estancia 22, por el uso del vocativo y la segunda persona gramatical en la conjugación de los verbos y los pronombres; frente a estas, la voz enuncia distintas formas de exaltación: es decir, un estado de ánimo que tiene su génesis en la vivencia de las características de lo exterior. En estos rasgos encuentra mayor explicación el proceso estilístico de la condensación sintáctica: el yo lírico muestra su entusiasmo por lo que presencia al considerar indispensable la enunciación de detalles, que, además, presentan lo que hace

grandiosas a las entidades que moldean. Por otro lado, la exaltación también sucede en el estrato rítmico de los poemas, lo que se hace patente tanto en el uso de la exclamación como en la versificación de la estructura sintáctica: la segmentación en versos de medida corta supone dividir una construcción sintáctica en sus partes mínimas, lo que deviene, debido a la pausa versal y los perceptibles encabalgamientos, en un importante énfasis sonoro para aquellas palabras que pierden protagonismo al estar subordinadas. Así, todo en la oración cobra la fuerza que produce lo maravilloso en el yo. Este efecto de realce rítmico por la pausa es conocido por Sologuren; así lo demuestra en el comentario que hace a su versión de los poemas de *Mitad de la vida* de Friedrich Hölderlin (Sologuren 2005: 145-146). La estancia 21 es el ejemplo más interesante de dicho procedimiento, pues llega a separar los sustantivos de sus respectivos complementos directos:

Hollado Otoño,
sin la niebla
de tus seres
errabundos,
tu cabeza
cenicienta
va girando
tal un pomo
de unguento
en las manos
confidentes
de un enfermo.

(Sologuren 2004: 155)

En los mencionados atributos de la estancia se hace manifiesta la indudable relación con una forma ya existente y de gran tradición: el himno, que tiene su origen en el nacimiento mismo de la lírica occidental.

Y es que se corresponde con el himno en tanto que forma en la cual el yo lírico exalta una entidad externa y que, además, presenta otras coincidencias tales como el apóstrofe lírico o el uso de temas de por sí trascendentes (la muerte, la amistad, etc.); pero la estancia posee ciertas propiedades que marcan una distancia entre Sologuren y la tradición hímnicla clásica, distancia que reside en el grado de subjetividad con que el yo conceptualiza su experiencia, su huella personal. Sucede que, en principio, tanto en los himnos homéricos como en los epinicios de Baquílides o los de Píndaro, el yo lírico presenta una posición exclusivamente contemplativa frente al personaje loado, siendo el dios o el héroe el único capaz de actuar y la voz pura espectadora de lo grandioso, que nunca partícipe. De tal modo, los himnos clásicos narran los eventos que son motivo de alabanza entre otros hechos biográficos del personaje, todos lejanos de la dimensión del enunciante. Sobre la misma reflexión, Wolfgang Kayser observa de los himnos homéricos que «se expresan en la actitud de la enunciación, e incluso se puede afirmar con razón que, en el fondo, son poemas épicos, a causa de su carácter descriptivo de la objetividad, de su actitud narrativa» (1961: 447); o sea que no se muestra una estrecha compenetración entre sujeto y objeto. El tono solemne en sí mismo tiende a distanciar ambas orillas. En cambio, la compenetración es real en las

Estancias: la intimidad entre el enunciante y su objeto cantado es mucho mayor, al punto que el yo poético puede llegar a constituirse en el ente que hace sobre la entidad loada:

Tú transitas los caminos
de mi corazón, Noche,
y yo asciendo por tus venas
como alborada frágil;

(Sologuren 2004: 145)

Aunque, ciertamente, es más común que el yo se presente como un sujeto pasivo de la grandiosa acción de lo externo e incluso la voz canta para seres que son parte de sí:

Por ti, Gerardo, y por ti, Claudio,
hijos míos,
vuelvo a ser lo que fui,
canta en mi corazón una canción nueva
una vieja canción que desoí.

(Sologuren 2004: 153)

En *Estancias*, la interacción entre la primera y la segunda persona gramatical es capaz de modificar la naturaleza de las cosas; aun la sola contemplación muestra tal intensidad que irradia la cercanía de los cuerpos en lo sensorial y plástico de la expresión que crea la apariencia de observación impresionista, espontánea; y en el movimiento activo de las cosas:

La Vid lanza sus garfios
al deslumbrante cielo.

Cálidos como labios
se aprietan los racimos
a orillas del celeste
cuerpo mediterráneo.

(Sologuren 2004: 151)

Una segunda diferencia también tiene su origen en el rasgo épico del himno clásico, y es la tendencia a la totalidad en contraste con lo fragmentario de la percepción en la estancia. El lírico griego hace de su sujeto de alabanza una totalidad uniforme en primer plano: todas las dimensiones de su existencia son dignas de loa y deben presentarse en el himno para que la exaltación sea mucho más solemne. De esta manera, Baquílides canta todas las bondades de sus héroes olímpicos, pues son tanto grandes deportistas como ejemplos de vida correcta y gloriosa; y los himnos homéricos, como ya se observó, estructuran amplias narraciones. Es así como la forma clásica de exaltación hace del himno un género concreto con fórmulas precisas para su composición. Difiere Sologuren por su sensibilidad: vivir la intensidad del más fugaz de los fenómenos es motivo suficiente para loarlo con el canto y ver en él la trascendencia de lo sensible, no como un eco de la fuerza de la Naturaleza sino como su propia realización. Si con alguna forma del amplio repertorio del poeta habría que emparentar la estancia, es con sus haikus, ya que tal amor por los pequeños gestos, los instantes y las manifestaciones sutiles está emparentado con la estética del Japón, de cuya literatura es confeso amante y traductor industrial. Como apunta Reginald H. Blyth, en el haiku lo

insignificante, al ser captado por el poeta, se vuelve inolvidable y trascendente (1949: 463).

Para la voz de la estancia basta la mínima impresión de la realidad para maravillarse; y la expresión de esta experiencia, con su composición detallada, contendrá el significado que crea el poema de la entidad externa tratada. De modo que todo el sujeto de alabanza se sintetiza en una sola manifestación, un solo movimiento o vistazo tan potente que ofrece distintas percepciones y hace cantar al yo. Y aun cuando este rasgo puntual fuera más amplio o una condición abstracta, la voz presentará sus realizaciones precisas y sensibles; como sucede con el amor de la estancia final, conceptualizado desde la particularidad de los gestos concretos y las imágenes perceptibles:

Cuerpo a cuerpo,
Hombre y Mujer,
se irán quemando
en el fuego blanco
del amor.
Mano a mano
levantarán el árbol
de la vida,
y su aire y sus pájaros.
Hombre y Mujer,
descubrirán que el mundo
es compañía
y un mismo sol
calentará sus huesos,
y un mismo anhelo
los mantendrá despiertos.

(Sologuren 2004: 155)

Al igual que en la estancia 3, la experiencia del morir se refigura en movimientos breves y concretos del recibimiento de la muerte. Se trata de una forma específica y personalista de representar la vivencia: mirada en perspectiva que resalta ciertos puntos y silencia otros, modificando el significado de su objeto, creándolo.

Este personalismo de la voz de la estancia es el rasgo que más la aleja de la tradición hímnicla clásica, debido a la resemantización a la que somete a las entidades tratadas; mientras que el himno clásico es una práctica social, un canto coral donde se expresa la noción que una comunidad tiene acerca del sujeto alabado. De esta manera, la «Noche» en la estancia 2 no tendrá el significado corriente que la comunidad lingüística le otorga, sino que se transfigura para expresar lo que la voz poética cree que la noche es:

Tú transitas los caminos
de mi corazón, Noche,
y yo asciendo por tus venas
como alborada frágil;
y voy viendo tus aguas
unir raíces, pájaros
caídos, lentas memorias,
insepultos espejos,
náufragos resplandores.

(Sologuren 2004: 145)

Es así que el cliché literario se destierra de *Estancias*, dándole paso a la plena originalidad; ya que incluso cuando la entidad del poema muestra algún rasgo convencional, la voz presenta su versión propia mediante la figuración y la reacción del yo:

¡Oh Sueño donde las formas pasan
como por una avenida
alzada en el crepúsculo,
tú me enciendes la sed, los enigmas,
los acallados pasos de mi vida!

(Sologuren 2004: 145)

Quizá la muestra más patente de la fuerza creadora de la visión personal de la voz sea la exaltación de fenómenos que no llamarían la atención en la experiencia real, la fabricación de sujetos de alabanza. Y en esta directriz expresiva encuentra mayor sustento el proceso de condensación de las oraciones. Al respecto, la estancia es un himno que no siempre le canta a aquello que se sabe solemne: la nieve, el árbol, la flor, el hambre o la sed no son temas hímnicos en sí mismos, pero la estancia los recrea como entes dignos de gloria, pues así los siente. Por ejemplo, la acción del hambre es gloriosa por su magnitud universal, por sus efectos sobre toda la humanidad; o el agua simple que asemeja el consuelo espiritual de las palabras santas; así como el árbol se sacraliza al tornarse altar. Los movimientos sencillos de las cosas son transmutados en objetos de maravilla gracias a la metáfora: el simple fluir de un río es transfigurado en criatura magnífica y capaz de expresión propia:

Mueves tus largos miembros
hacia el mar que te aguarda,
musitando palabras
al mar de tu desvelo;

(Sologuren 2004: 152)

O la sensación táctil de la nieve, invertida a punto de significar algo más trascendente que el solo frío:

Tu ardor, Nieve, en la noche,
tu silencioso ardor.
Hay fantasmas que en ti se echan
como amantes en la yerba;

(Sologuren 2004: 147)

Y aun la valoración ética convencional de un significativo se ve modificada por lo grandioso de su efecto:

Yo sé, Muerte,
que siempre
tienes la puerta
abierta.
Y tocaré.
Y sentiré la sangre
su libertad
tocar el cielo
con relámpagos
nuevos.

(Sologuren 2004: 146)

Efectivamente, entonces, se concluye que la estancia es una forma poética en la que todos los estratos se conjuntan para expresar el sentimiento de maravilla frente a una realidad en principio ajena al yo. En este sentido, la estancia es un himno, pero con un grado poco convencional de perspectiva individual que la distingue de la estructura hímica común. No es, por tanto, un himno que reafirma las concepciones preexistentes de los diversos fenómenos naturales que moldea, sino

un vehículo capaz de crear sus propias y espontáneas figuras de alabanza y su propia sensación de lo maravilloso. Ecos, por qué no, aunque toda literatura es ficción, de la vivencia personal de uno de los mayores poetas peruanos del siglo XX.

Bibliografía

BLYTH, Reginald H. *Haiku*. T. II. Tokyo, Hokuseido, 1949.

KAYSER, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid, Gredos, 1961.

SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo. «*Vida continua* de Javier Sologuren», en *Escrito en el agua*. T. II. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Ediciones del Rectorado, 2004, págs. 380-391.

SOLOGUREN, Javier. *Estancias*, en *Obras completas*. T. I. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Ediciones del Rectorado, 2004, págs. 145-155.

_____. «Hölderlin: "Mitad de la vida"», en *Obras completas*. T. VII. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Ediciones del Rectorado, 2005, págs. 144-150.

Naturaleza, arte y amor en tres poemas largos de Javier Sologuren: *Estancias* (1960), *Recinto* (1967) y *La hora* (1980)

Nature, art and love in three long poems by Javier Sologuren: *Estancias* (1960), *Recinto* (Enclosure, 1967) and *La hora* (The hour, 1980)

DANIEL A. ROMERO SUÁREZ
Vanderbilt University

Resumen:

Este trabajo analizará tres poemas largos escritos por Javier Sologuren: *Estancias* (1960), *Recinto* (1967) y *La hora* (1980), composiciones que tienen como eje la pregunta sobre el origen y las posibilidades del arte, entretejida con una reflexión sobre la naturaleza y el amor. Sin embargo, estos elementos no serán tratados con igual intensidad en los tres poemas mencionados. En *Estancias*, la reflexión sobre el arte se hará desde una perspectiva muy ligada a una naturaleza de ascendencia romántica, aunque será un amor arquetípico el que permitirá mayor trascendencia. Luego, *Recinto* utilizará imágenes de excavaciones en la tierra para mostrar cómo a través de la poesía se puede revitalizar el pasado y vencer la parálisis de la muerte. Finalmente, en *La hora*, el escenario será la ciudad moderna, con sus vicios y virtudes, en que el

arte y el amor se esgrimirán como medios contrarios al «espectáculo de la muerte».

Abstract:

This paper will analyze three long poems written by Javier Sologuren: *Estancias* (1960), *Recinto* (Enclosure, 1967) and *La hora* (The hour, 1980). These compositions center on the origin and the possibilities of the art, interwoven with a reflection on the nature and love. However, these elements will not be treated with equal intensity in the three aforementioned poems. In *Estancias*, the reflection on art will be from a very romantic nature perspective, although it will be an archetypal love which will allow greater significance. Then, in *Recinto*, it will use images of land excavations to show how can it revitalize the past and overcome paralysis of death through poetry. Finally, in *La hora*, the scenario will be the modern city, as for its vices as for its virtues, where the art and the love are wielded as contrary means to the «spectacle of death».

Palabras clave: Amor, naturaleza, arte poética, tradición, muerte.

Keywords: Love, nature, poetic art, tradition, death.

Recibido: 31/03/2016

Aceptado: 28/04/2016

Sologuren y su descubrimiento de la naturaleza

Ante la pregunta por cómo se inició en el oficio literario, Sologuren recuerda una experiencia de dolor y soledad que tuvo lugar en su infancia. Enfermo de paludismo, vivía en Barranco, distrito limeño, debido a que el clima era más favorable. En general, el pequeño Javier estaba aislado de relaciones humanas y, de esta situación, vendría su particular acercamiento a la naturaleza:

cuando me podían sacar al huerto de mi casa en Barranco enfrentaba mis primeros contactos con la vida exterior, que era la vida vegetal. Creo que de ahí viene mi inclinación por la naturaleza, una inclinación que nunca me abandona y que es constante en mi poesía. (2005: 403)

Entre otros rasgos, la poesía de Sologuren desarrollaría un tinte simbolista a partir de imágenes de la naturaleza. Y en este punto, cabe resaltar la gran semejanza con una de las experiencias de formación de sensibilidad de José María Eguren (1874-1942). La estadía de este poeta en las haciendas Chuquitanta y Pro se prolongó durante su niñez debido a su mala salud, que lo obligó a vivir en climas favorables, lo que generó «la fuerte y decisiva influencia de la naturaleza en esos años formativos en que la mente retiene todo con mayor intensidad y que se vio acrecentada, con seguridad, por la cuota de soledad que se le añadía» (Silva-Santisteban 2015: 8).

La cercanía con la naturaleza no fue para Sologuren solo un tema o tópico, sino que fue una experiencia íntima que lo llevó, como indicó él mismo, a desear «hacer míos a los demás seres y a mí mismo»

(2005: 319). A partir de la naturaleza, entonces, se deseó no solo ser consciente y guiar la existencia de uno mismo, sino también ser parte de la totalidad que representan «los demás seres». Aquí estaría la semilla del simbolismo de su poesía que, al igual que el de Eguren, antes que al simbolismo europeo, se debe a una fascinación de alcance trascendente inspirada por una experiencia de gran proximidad a la naturaleza ocurrida durante la infancia.

Finalmente, es importante tener en cuenta que el padecimiento de su enfermedad, según cuenta el mismo poeta:

me llevó a expresarme, a liberarme de ese padecimiento, de ese confinamiento en un lecho, propio de la enfermedad crónica. Creo que ese origen vivencial de mi poesía se sigue manteniendo. Escribo poco y solamente cuando me siento atenaceado por problemas no estéticos, sino vitales, de mi propia existencia. (2005: 358)

De esta manera, la palabra se volvió no solo un medio de comunicación pragmático, sino también un medio para liberarse del padecimiento y, en ese sentido, fue una fuente de vitalidad frente a la contrariedad.

Naturaleza y humanidad en *Estancias*

Esta deuda con la naturaleza es clara en poemarios como *El morador* (1944), *Diario de Perseo* (1946-1948) o *Dédalo dormido* (1949). Por ejemplo, en este último poemario, la segunda estrofa del poema «La vista del mar»¹ revela

¹ Los poemas citados serán tomados de *Vida continua* (2004), primer tomo de las *Obras completas* de Javier Sologuren.

que es la presencia del mar que, cual musa, permite la expresión de la voz poética: «Toda palabra es mía cuando estoy a la orilla / de tus ojos, mar, todo silencio es mío». Sin embargo, ya en el poemario *Vida continua* (1948-1950) puede vislumbrarse una nueva voz. Así, en «Árbol que eres un penoso relámpago...» el sujeto poético ya no requiere de ser poseído por un elemento de la naturaleza para ser dueño de la palabra, sino que se está forjando un elemento nuevo en el corazón, que permite, como indica la tercera estrofa, el canto en soledad. Incluso, ahora el cielo parece sofocar a la voz poética, quien anuncia un futuro en que la frente abandonará una «lámpara vacía» que cae de su frente. De este modo, el poema profetiza una renovación no solo del corazón, sino también del sistema de pensamiento de la cabeza a favor del canto en soledad.

Sin embargo, *Vida continua* no se debe tomar como un eje que separa dos estilos o concepciones poéticas radicalmente diferentes. Se trata, más bien, del anuncio de una nueva sensibilidad poética. Por ello, el imaginario de la naturaleza continúa muy presente en un poema posterior como *Estancias*. En este, mediante pequeños himnos de alabanza rituales, se logra una síntesis de una primera etapa de la poesía de Sologuren. A lo largo de las estancias poéticas, como a través de un sueño que abre las puertas a un universo poético, el yo dialoga con sus raíces y obsesiones poéticas. Los elementos naturales son los más evidentes, y muestran una mirada panteísta del cosmos. Comencemos citando el cuarto fragmento de *Estancias*:

Giro, Mar, sobre tu aliento.
De ti salí, hacia ti vuelvo.
Soy tu fábula, tu espuma;
y tu anhelo, tu sueño
indescifrable
me palpita en la marea
de la sangre.

En este primer himno vemos cómo la voz poética sugiere no solo una relación de cercanía con el Mar, sino también de identidad. El Mar es el creador de la voz («soy tu fábula»), pero ha sido la misma fuente de agua quien ha dado parte de sí para generar al sujeto poético («[soy] tu espuma»). Por ello, el sujeto está estructurado como un mar: su sangre es una marea. Así, la persona se une a los ritmos infinitos del Mar desde su propia existencia carnal. Existe, por lo tanto, una correspondencia entre lo humano y la naturaleza.

Más adelante, en la novena estrofa, la naturaleza se erigirá como un lugar sagrado y de adoración. De manera precisa, el árbol se convierte en «altar»:

Árbol, altar de ramas,
de pájaros, de hojas,
de sombra rumorosa;
en tu ofrenda callada,
en tu sereno anhelo,
hay soledad poblada
de luz de tierra y cielo.

El árbol se muestra como un centro vital que une cielo y tierra, y muestra otro plano de la naturaleza: como merecedora de ofrendas. No obstante, la naturaleza no es solamente un lugar de adoración, sino que también

produce palabras y musicalidad, de manera semejante al poeta; así, la correspondencia Naturaleza-Hombre también se da en el sentido inverso al que se mencionó anteriormente: ahora, la Naturaleza se asemeja a la Humanidad. Como se ve en el decimosexto fragmento, el Río, mientras avanza en su cauce hacia el mar, musita palabras y canta:

Mueves tus largos miembros
hacia el mar que te aguarda,
musitando palabras
al mar de tu desvelo;
pero tus labios siempre
buscándole la boca,
Río, pero tú siempre
con tu canción de sombra.

Esta sacralización de la naturaleza, así como la correlación con el sujeto poético, evidencia la influencia del Romanticismo, así como de la teoría de la «correspondencia», cuya mayor divulgación se dio a través del conocido soneto de Charles Baudelaire (1821-1867). No obstante, *Estancias* no es solo un poema exclusivamente sobre la naturaleza, como puede verse en las estancias número once y doce. En estas, el arte es una puerta a lo desconocido, la Música² despierta al Antiguo en el interior del yo:

² La mención de la música aquí no es casual, pues según George Steiner existe «el reconocimiento recurrente por parte de los poetas, de los maestros del lenguaje, de que la música es el código más profundo, más numinoso, de que el lenguaje, cuando se le capta de verdad, aspira a la condición de música y es llevado por el genio del poeta hasta el umbral de esa condición». En la música, continúa Steiner, «es donde las convenciones estéticas se acercan más al origen de la energía creadora pura, donde más de cerca se tocan sus raíces en el inconsciente y en el centro fáustico de la vida misma» (2006: 60-61).

11
Tocándolo tan sólo
con invisible rayo,
(al desnudo durmiente
bajo signo ignorado)
lo despiertas, oh Música,
para extático alzarlo
al intangible coro
donde es tu imperio exacto.

12
El Antiguo habla en mí.
En mí despierta.
Sus ojos son una agua cineraria.
Un pálido nenúfar, su sonrisa.
El Antiguo creyó saber,
Y su creencia fue sabiduría.
Dobló la cabeza en el amor:
Espuma es hoy blanquísima.

El Antiguo es un ser vago, indefinido, mas podemos establecer algunas características. Por un lado, tiene reminiscencias del mundo natural, como se nota en las referencias a las flores «cineraria» y «nenúfar». Por otro lado, luego de ser alzado al «imperio exacto» de la Música, se encuentra dentro de la voz poética. Aquí, permite la palabra («habla en mí») y consigue sabiduría. No obstante, parece rechazar o negarse al amor cuando dobla su cabeza. La consecuencia de ello es la vuelta a la naturaleza, ya sea la espuma del mar (cuarta estancia) o la espuma de la mañana (octava estancia). En otros términos, si bien se retorna a un elemento positivo como lo es la naturaleza, se sugiere que el amor no pudo ser incluido en esta.

En cambio, el amor sí está presente, aunque no de manera explícita, cuando se habla de otros seres humanos, como los hijos «Gerardo» y «Claudio» (decimoctava estancia). Estos renuevan el corazón de la voz poética y hacen que mire con confianza el mundo y diga: «Canta en mí una nueva luz». Parece surgir, entonces, una mirada que resalta en mayor medida lo humano. Como indicador de esto, tenemos fragmentos que ensalzan las necesidades humanas de Sed y Hambre (decimoséptima estrofa), así como el pan y la Amistad (decimonovena estrofa). Y la que consideramos la imagen central del poema revela lo fundamental de la conjunción del amor y lo humano. En esta última estrofa, Sologuren deja de ser solo un «poeta de la naturaleza» y nos muestra que es la universalidad del amor lo que genera la plenitud de la existencia humana:

Cuerpo a cuerpo
Hombre y Mujer,
se irán quemando
en el fuego blanco
del amor.
Mano a mano
levantarán el árbol
de la vida,
y sus aires y sus pájaros.
Hombre y Mujer,
descubrirán que el mundo es compañía
y un mismo sol
calentará sus huesos,
y un mismo anhelo
los mantendrá despiertos.

Es, en última instancia, el amor humano, representado de manera trascendente en arquetipos de Hombre y Mujer, el que erige el árbol y sus pájaros. Es también el amor el que, finalmente, vencerá la soledad. De esta manera, se representa que la unión humana, a través del amor, es la que infunde energía vital a la naturaleza.

***Recinto*: desenterramiento como renovación artística vital**

A partir de imágenes del trabajo de desentierro de vestigios del pasado (tanto en su versión arqueológica como la correspondiente al huaquero), *Recinto* presenta una mirada particular del trabajo poético. Con mayor hermetismo que *Estancias*, este poema se configura a partir de dos partes que se intercalan. Por un lado, se tienen versos en minúsculas sin puntuación; por otro lado, entre paréntesis, fragmentos de diálogos en cursivas, que corresponden a «Schliemann» y a «el huaquero». No parece existir una relación inequívoca entre ambas partes, sino que enriquecen su significado mutuamente, aunque predomina una forma de glosa, en tanto los fragmentos en cursiva parecen desarrollarse con mayor detalle en los versos que les siguen.

Lo primero a lo que accede el lector son dos epígrafes. Ambos hacen referencia a la muerte. Y el poema inicia en un estado de quietud absoluta, la «nada», análogo a la muerte:

no circulaba nada
nada rodado nada oscilado
la muerte cayó de arriba abajo como un puño

inapelable
se entrañó el aire
la araña quedó al cabo de su hilo seca
la falena recamada el facetado insecto
intacto y muerto
en la segunda sílaba quedó
del cuculí el quebrado canto

No obstante, tanto los epígrafes, como *Recinto*, no son textos solo acerca del final de la existencia humana como la conocemos. Al contrario, tanto la perspectiva occidental recogida por D.H. Lawrence como la quechua recogida por Francisco de Ávila, en los epígrafes, sugieren la posibilidad de una existencia posterior a la muerte. Y, de manera similar, el final del poema anunciará el movimiento y la vitalidad: «y todo oscilando / rodando / circulando». Entre estos dos polos, tenemos un proceso de desenterramiento y de creación poética que buscará hacerle frente a la muerte: «decididos a extraer de cien mil / hojas secas el poema / ruido o palabra que fuera a quebrantar / la equívoca eternidad de la muerte» (cuarta estrofa).

Retornemos a la primera estrofa. Esta representa la muerte no solo como el fin de una vida (humana o animal) o de un elemento de la naturaleza, como la estrella que ya no crepita. Esta muerte, que se presenta como una parálisis, afecta también conceptos como «espacio y tiempo», así como el «quebrado canto» de una cuculí; es decir, se trata también de un estancamiento del arte. A partir de aquí, el poema se construye como una búsqueda por restituir dinamismo y vivacidad al arte, así como al mundo en general, a través de

la práctica artística. Por ello, una de las imágenes constantes será el extraer «de cien mil hojas secas el poema». Esta no es una búsqueda angustiosa solo debido a la sequedad de las hojas –sean parte de los árboles o acumulaciones de papeles escritos–, es, asimismo, una búsqueda por el estado inicial de estas, como se indica cerca del final de la primera estrofa: «nada nadie / ni rey ciudadano o mendigo / entre cien mil hojas secas». En otras palabras, en *Recinto*, la nada y la soledad serán vencidas a partir de un poema.

Esta esperanza de vencer la parálisis mortífera se muestra en el primer fragmento en cursiva, en que la mosca muestra un camino que escapa de la muerte a través de una existencia incorpórea. En la estrofa que sigue, la «botella subterránea» representa la posibilidad de rescatar un objeto inmóvil y olvidado. Luego de otro fragmento en cursivas que nos describe el trabajo de cavar en la tierra, se nos anuncia una búsqueda semejante al «intentando sin embargo extraer / de cien mil hojas secas el poema». Ahora se intenta «poner la antigua joya sobre el pecho / el joven pecho de Sophia Engastromenos». El objeto arqueológico simboliza un elemento inmóvil y, en ese sentido, «muerto». Sin embargo, logra una vuelta a la «vida» al ponerse en contacto con el presente, el «joven pecho». En otros términos, el pasado, antes seco como las «cien mil hojas», encuentra un nuevo valor al perdurar a través de ser portado por el presente.

Es crucial hacer notar que la joya no es un fin en sí mismo, pues no se le conserva en un pedestal (estaríamos, nuevamente, en el ámbito de lo estático). Al

contrario, la joya sirve para embellecer a la mujer del presente. Este personaje femenino responde al nombre de la esposa del arqueólogo clásico Heinrich Schliemann (uno de los excavadores en el poema). Y este detalle enriquece la interpretación: el excavador mencionado fue quien encontró el denominado «tesoro de Príamo» o «tesoro de Troya». Y una de las fotografías que perduran de dicho suceso es la que muestra a Sophia Schliemann³ luciendo las «joyas de Helena». Entonces, la voz poética muestra un ejemplo modélico de cómo el rescate del pasado puede embellecer el presente.

Avanzando la lectura del poema, se descubre en qué consiste el tesoro que mencionan el huaquero y Schliemann en su tercer diálogo. Como ya referimos, se trata de una victoria frente a la «eternidad de la muerte». En la metáfora de la excavación, los bienes no son solamente las joyas que se encuentra, sino que también luego de romper «la entraña» de la tierra, se descubre «la remota semilla». Se retorna, así, a la centralidad de la naturaleza en la poesía de Sologuren. Esta posibilidad de vitalidad es una semilla que, al arder, genera, como anota el último verso de la cuarta estrofa: «a luz [que] fue el aire de la vida».

Frente a esta iluminación, la voz poética no se extasía ni inicia una etapa de celebración, pues ha sido solo un fugaz vistazo de lo añorado. Luego del acercamiento a aquella «semilla» que genera vida, el enunciador se siente alejado de ella. Por ello, comienza una reflexión sobre por qué su accionar fue vehemente. En el cuarto fragmento del diálogo

³ «Engastromenos» fue su apellido de soltera.

de Schliemann y el huaquero, parece haber un sentimiento de culpa por «apuñalar» la tierra. Más adelante, la excitación y el apuro por encontrar el tesoro son puestos en tela de juicio. Esto se sintetiza en el quinto fragmento en cursivas, cuando el huaquero y Schliemann parecen pecar de *hybris* al desear en exceso las riquezas encontradas.

Para volver a aprehender el tesoro, la voz poética busca entender qué medios son requeridos para cumplir su anhelada misión, y descarta diversos elementos que parecerían ser idóneos. Por ejemplo, se menciona que «no basta el fuego / incorruptible del corazón» y «no basta la tierra / cuya sustancia nutrimos / cuya sustancia nos nutre». De este modo, se excluye la naturaleza, antes mostrada como el lugar en que se encontró el tesoro, y la interioridad humana, mostrada a partir del deseo pasional del corazón.

La pregunta que surge entonces es ¿qué sí basta?; pero antes de sugerir alguna respuesta, la voz poética inicia otra meditación, esta vez en torno al amor:

a nuestro amor no basta
menos aún los pobres dioses
que día a día levantamos
día a día quebramos
con manos o palabras
no basta
nada basta al amor
el crudelísimo insaciable

En este caso, el amor no puede darse por lo monótono del vivir, como se resalta por la repetición de «día a

día». Es tanta la exigencia del amor que se transforma en un elemento indeseable, al no poder ser saciado de ninguna manera. Como apunta Eduardo Chirinos en su agudo estudio de *Recinto*: «la insaciabilidad de ese amor equivale al reconocimiento de la frustración del hablante frente a lo indecible que lo asedia; pero esa frustración, lejos de acallararlo, se convierte en su más ferviente razón de ser» (2015: 64).

Desde este punto, el intenso final del poema revela la verdadera esencia de la riqueza subterránea, así como los medios para encontrarla. Se trata de una poética totalizante, pues supone una síntesis de lo humano y la naturaleza, a través de la imagen del retorno al polvo (último diálogo de Schliemann y el huaquero), según anuncia también la sentencia bíblica. Ahora, ya no se trata de entender lo humano o lo natural por separado, sino de unirlos. Y el efecto enumerativo del desenlace del poema genera el efecto de un conjunto con límites borrosos. Por un lado, el principio vital, el «origen», se manifiesta en una secuencia que requiere dejar de lado el principio aristotélico de no contradicción, dado que categorías que parecerían contradictorias como muerte y vida se unen: «el crujiente muerto y vivo / hacinamiento de las hojas». Asimismo, la diversidad de los entes mencionados no parece responder a una unidad mimética clásica. Por otro lado, no se trata solamente de sugerir la eminencia de la naturaleza, sino que también objetos como una «sandalia» o «la llave colgada de cualquier llavero» se unen a este «origen». Incluso, la experiencia de la ciudad moderna se deja ver en «la prieta bulla de la calle», «la vuelta de

la esquina» o en la mención del «cine». Sin embargo, consideramos que lo fundamental está en la vuelta del canto, pues se relaciona con el querer extraer un poema de «cien mil hojas secas», deseo repetido a lo largo del poema. Ahora, el canto surge incluso de las piedras, tanto «rodado» (fluido) como «edificado». El canto ya no se corta en su segunda sílaba, ahora surgen «las palabras que son vocablos / que son voces».

Los últimos seis versos del poema nos dan la clave final. Descubrimos que el arte, específicamente la poesía, es también un elemento fundamental para que el movimiento retorne:

las cien mil hojas secas
y al estar decidido
a extraer de ellas el poema
y todo oscilando
rodando
circulando

La plenitud que supone la vuelta al movimiento en el desenlace de *Recinto* no es solamente una narración de lo que ocurrió en el pasado, sino que es el poema mismo el que ha logrado generar la oscilación final:

la totalidad rescatada cobra movimiento y asistimos a un proceso en el cual todo –la historia, el pasado personal, la naturaleza, las cosas, la tradición literaria–regresa de la muerte por el mismo sumidero por donde se fue: la tina vuelve a llenarse de agua «derivando los barcos de papel» y todo aquello que estaba detenido por la muerte vuelve a oscilar, a rodar, a circular. El poema, pues, ha cumplido su objetivo. (Chirinos 2015: 64)

Esperanza frente a la muerte en *La hora*

Este poema se estructura como un relato literario sobre diversas perspectivas que tuvo el enunciador respecto a la poesía. Aunque debemos suponer que se tiene como base las experiencias personales del poeta Sologuren, se trata de una aventura universal de búsqueda de la poesía a la luz de experiencias pasadas.

El poema inicia con la intranquilidad que el pasado le produce a la voz poética. Las «palabras y sucesos [que] desuellan la conciencia» son los que provocan la aventura que, como se verá, no seguirá necesariamente un desarrollo lineal, y será, por tanto, una aventura que deflagra, que arde súbitamente, en diversos puntos. La aventura inicia con la imagen de un barco que se debate entre dos polos: el desorden ya calmado («vórtice devuelto a la quietud y a la calma») y la celebración del desorden («vivo irrefrenablemente en su locura»). Esta antítesis crea «[...] una mortal riqueza / con los azogados planos / del agua». Y el agua, corrupta, genera un primer fracaso: «naufrajan los mensajes». En esta situación, «el no abatido pero golpeado entendimiento» surge como la posibilidad de salvación, pues se acerca a una primera figura del arte, la alegoría, y se considera el mar, que antes provocó el naufragio, ya no como lugar de deterioro, sino como el destino que producirá la escritura.

La hora continúa y nos muestra el deseo que generó el entendimiento y la alegoría en la voz poética: «quise leer los afilados signos / del grande del único alfabeto / acotar su infinito». El enunciador, entonces, quiere aprehender el infinito que genera

el alfabeto e ingresar a una nueva realidad, antes negada, en la figura de un nudo. Esta intención no es solamente un intento metafísico o espiritual, sino que es consciente de la materialidad y funcionalidad del cuerpo: se celebran las funciones cerebrales. Y, siendo consciente tanto del infinito del alfabeto como de la finitud del cuerpo, «el rol de la palabra inició su periplo». Este comienzo, no obstante, consiste solo en una permutación de palabras («*y si la flor...*») que refieren a la naturaleza que, además, se cierra con una fórmula litúrgica en latín. El primer intento poético no trasciende del juego de palabras. La voz poética, concedora de débil intento, siente que «se adelgaza la flámula», el impulso que inició la aventura de la palabra, pero, a pesar de estar «en el borde del abismo», se mantiene una vitalidad, un aleteo.

En las estrofas novena y décima, la voz poética reflexiona sobre el origen de su actividad artística. Sabe bien que no podrá pulverizar por completo la tradición artística, pues siempre será el origen («el pedestal de mármol cuyo / desnudo remate aún ostenta / el huevo singular / los coloides del origen»). Por otro lado, en la siguiente estrofa, la voz poética también reconoce que tendrá que lidiar con otra tensión: frente a dos *daimon*, el toro y el león, contrarios y, al mismo tiempo complementarios («ambos reyes [...] comparten sus dominios»), se deberá desobedecer a uno. La voz poética nos dice: «en verdad no sé a quién desirvo / si a la razón o al sueño». Sin embargo, no se trata necesariamente de una elección excluyente entre razón y sueño, sino que únicamente la mezcla de

ambos resultará en una creación. El sueño de la razón, según la lección de Goya, cría lo caótico: monstruos; pero la razón del sueño engendra orden: emblemas.

La pregunta por el origen guarda un peligro: la inacción. La nuez, el huevo, la simiente –imágenes que guardan, dentro de sí, lo original– no generan otra cosa sino a sí mismos. A partir de ellos, no se puede generar un nuevo origen, sino que «son los espectros sucesivos», son solo una primera chispa que se falsea porque es oscura: un lóbrego relámpago. Esta perspectiva negativa continúa en la decimotercera estrofa, en que la ciudad se nos presenta a través de una enumeración de ocupaciones. Se menciona tanto a burócratas y dignatarios del poder político, como a técnicos, parturientas y contadores de sílabas. Sin embargo, esta enumeración no deviene en una celebración de la comunidad universal como en Walt Whitman⁴, sino que es un recuento de la incompletitud y el fracaso humanos: «pequeña muestra son de una plural falacia». Si bien son criaturas «[...] tocadas por la húmeda / tiniebla maternal de la especie», al igual que el lóbrego relámpago, carecen de plenitud. La igualdad entre todo (tú, yo, el león, el toro, el sol solitario, el mar solo) se da en la expectativa o búsqueda de la plenitud, del «relámpago divino». Y, a partir de esta certeza de futura plenitud, la voz poética declara la interrelación de todo el cosmos. No se trata solamente de una mirada panteísta, sino que también incorpora elementos no naturales como los guarismos, el triángulo y la esfera, conceptos propios de las ciencias matemáticas. Y mediante

⁴ En el poema «The pure contralto sings in the organ loft...» de *Song to myself*.

tres versos que recuerdan la poética de César Vallejo, la voz poética se reconoce en la injusticia: «y lo que no es nuestro / pero debía serlo / también tu semejante».

Hasta aquí, se tiene la primera parte del viaje. Iniciado por el recuerdo, e intensificado a través del entendimiento y las ansias por acotar el infinito del alfabeto, el «periplo de la palabra» llega a un primer puerto. Esta primera aventura implica el reconocimiento de lo que podría reconocerse como una tradición artística –el origen, ese primer pedestal de mármol– que si bien siempre es el origen, debe renovarse, pues por sí mismo no puede dar lugar a nada. Se necesitará el sueño de la razón o la razón del sueño para tentar el «relámpago divino».

En la estrofa decimoséptima, la voz poética reinicia su aventura poética, luego del agotamiento del fruto: «no ofrece ya la fragancia [...] / solo su dura piel de inútil desecho». A pesar de un primer signo de vejez o dificultad que se anuncia con el bastón, se vuelve al canto, aunque sea tenue. Esta nueva aventura no significará una destrucción del pasado, sino que se retoman los orígenes tanto artísticos como familiares. Antes de iniciar un nuevo viaje, se debe poner en perspectiva el pasado: «[...] la furtiva luz / de las imágenes primeras / de la mesa ruidosa de pan abastecida / de tanto amor de tanto / presente humano y familiar / se vuelve con los recuerdos enzarzados». Al igual que al inicio del poema, nuevamente una memoria parece incomodar a la voz poética. Aquellos recuerdos enzarzados la obligan no solo a un nuevo inicio, sino también a un balance de lo realizado hasta el momento. La

voz poética siente que ha dejado de lado el mar, que se había vuelto el destino en la tercera estrofa; pero, por otro lado, mantiene tanto el camino dificultoso de la creación poética («la sal de las lágrimas») como el fulgor de la última brasa.

La lección más importante de este viaje es la trascendencia del arte en una tradición: «en tanto haya / una canción / y una voz que la recuerde / en tanto que haya / una voz / y una canción que la recuerde / estaré vivo». La vitalidad del arte depende de un doble proceso. Una canción subsiste si otra voz –también capaz de cantar– la recuerda. Y, al mismo tiempo, la voz solo mantendrá su vitalidad si una canción la recuerda. Así como el pedestal de mármol subsiste porque la inevitable pregunta por el origen obliga a mirarlo, las canciones y las voces podrán mantenerse vivas si otras canciones o voces retornan a ellas. Cabe mencionar que esta subsistencia en la tradición no debe entenderse como una parálisis. Al contrario, como se dice en la estrofa que sigue: «las navegaciones reverdecieron mis años». Así como otras canciones o voces pueden mantenernos con vida, al mismo tiempo, la búsqueda también nos mantiene vitales. Y la búsqueda, en el ámbito de la poesía, es la misma práctica poética: no vivir de recuerdos o famas pasadas, sino continuar con la alquimia del verbo.

Lamentablemente, este optimismo de mantenerse vivo choca con la violencia del tiempo y posterga el goce: «el pan que hiere por su falta / el niño que ya es un hombre vencido / la especie que asesina su futuro / diariamente me dicen hasta cuándo / el gozo será entre

tanto un olvido». Si antes ya se nos había mostrado la posibilidad de una humanidad no plena en los habitantes de la ciudad, ahora se nos muestra que estos no son dueños de lo que les corresponde, impidiendo la plenitud de la voz poética. Así, esta también se siente ligada al destino de los demás, ya que, como enunció estrofas atrás, todos están unidos por la espera del «relámpago divino». Todos estos seres podrían hacer suyo el último verso de la vigesimotercera estrofa: «sin embargo no entierro mi esperanza». Esta manera de mirar el futuro no debe verse como optimismo en el progreso material, sino que recuerda también la esperanza vallejiana en la redención en el amor universal. Y, precisamente, en la siguiente estrofa encontramos un pequeño himno al amor que, junto a la esperanza, revitalizan la voz poética. A la luz de este nuevo ímpetu, se mira, nuevamente, el pasado. La voz poética reflexiona sobre su formación: cómo, a pesar de ser un pájaro espantado con las plumas emplomadas, fueron posibles un «cálido canto» y una búsqueda en los «calidoscópicos cielos».

A partir de la vigesimoséptima estrofa, *La hora* sintetiza el viaje poético realizado. Síntesis que, además, es un nuevo viaje: la obra «después antes o siempre [...] nos perturba». No podemos desligarnos de ella, siempre volveremos al origen, pero esto no elimina la posibilidad de que una flor nos lleve «más allá». La voz poética dice «las estaciones se desplazan por mis venas / acaricio sin tregua el rostro natural». Este sentir pan-teísta motiva la búsqueda, que nos lleva a la plenitud. Como ejemplo, la voz poética relata un hecho biográfico

de la vida de Sologuren: el descubrimiento del haiku le permitió explorar una nueva manera de ver la naturaleza. Este descubrimiento, no obstante, no invalida las experiencias anteriores: «la historia no se vacía de sucesos». La experiencia vital y, por extensión, el arte es, entonces, un enriquecimiento constante.

Sin embargo, nuevamente, cuando parece alcanzarse una máxima plenitud a través del arte, la violencia del mundo vuelve a desestabilizar:

asistimos a una apoteósica danza de la muerte
al espectáculo del siglo
con comparsas masivas
y coreografías de inenarrable pesadilla
con nubes de cercenado esplendor
pero eficazmente radiactivas
los megatones miden
sus méritos artísticos.

El dolor ante la violencia que «jamás ha sembrado [...] / tantos cuerpos bajo el sol» es como un clavo que afecta no solo el corazón, sino también el cerebro. No se trata únicamente de una sensibilidad ante el dolor, es, asimismo, un problema para el entendimiento. Se trata, en definitiva, del absurdo de la violencia de nuestra época. Existe una duda sobre el hombre: si podrá, como un fénix, erigirse nuevamente «[...] sobre esta carroña inmensa». Aunque exista una voz artística viva, como Vincent van Gogh, que afirme que la miseria jamás acabará, la voz poética termina el poema «pero repito / sin embargo, no entierro la esperanza». Esperanza que dará comienzo a un nuevo viaje, aunque, esta vez, ya fuera del poema *La hora*.

Bibliografía

CHIRINOS, Eduardo. «Una lectura de «Recinto» de Javier Sologuren», en *Cuadernos hispanoamericanos*. N° 778. Madrid, 2015, págs. 54-68.

SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo. «El universo poético de José María Eguren», en *Poesías completas* de José María Eguren. Lima, Academia Peruana de la Lengua y Biblioteca Abraham Valdelomar, 2015, págs. 7-122.

SOLOGUREN, Javier. *Hojas de herbolario*. Tomo X de las *Obras completas de Javier Sologuren*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2005.

_____. *Vida continua. Obra poética*. Tomo I de las *Obras completas de Javier Sologuren*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004.

STEINER, George. «El silencio y el poeta», en *Lenguaje y silencio*. Sevilla, Gedisa editorial, 2006, págs. 53-72.

**Javier Sologuren y la poesía del conocimiento
en el Perú. Una lectura de *La hora* (1980)**

**Javier Sologuren and poetry of knowledge
(*poesía del conocimiento*) in Peru.
An interpretation of *La hora* (1980; *The hour*)**

JOSÉ MIGUEL HERBOZO
University of Colorado Boulder

Resumen:

Este trabajo propone una lectura de *La hora* (1980) de Javier Sologuren como evidencia de tres fenómenos poco considerados en la historia de la poesía latinoamericana. En atención al legado estético y político del vanguardismo, a la lectura de tradiciones románticas distintas a la hispánica, y a la invención e interpretación de tradiciones poéticas orientales en español, *La hora* problematiza asuntos conceptuales y prosódicos fundamentales para el quehacer poético. Al dramatizar distintas formas de expresión prosódica en función de una tesis concreta, *La hora* no solo representa un pico en la obra del propio Sologuren; también se inscribe en la tradición de la poesía del conocimiento, que reflexiona sobre la coexistencia equilibrada de la naturaleza y la humanidad.

Abstract:

This work presents an interpretation of Javier Sologuren's work *La hora* (1980) as an evidence of three little considered phenomena in the history of Latin American poetry. In reference to the avant-garde esthetic and political legacy, the interpretation of romantic traditions other than Spanish, and the invention and interpretation of Eastern poetic traditions in Spanish, *La hora* problematizes conceptual and prosodic issues relevant to the poetic work. In an address of the different forms of prosodic expression in accordance with a concrete thesis, *La hora* not only represents a spike in Sologuren's work; it also responds to the poetic tradition labeled as Poetry of Knowledge, which reflects on the balanced coexistence between nature and humanity.

Palabras clave: Poesía del conocimiento, poesía peruana, siglo XX, Javier Sologuren.

Keywords: Poetry of knowledge, Peruvian poetry, 20th century, Javier Sologuren.

Recibido: 31/03/2016

Aceptado: 28/04/2016

El fantasma de la vanguardia

Publicado por primera vez en 1980, *La hora* es uno de los poemas conceptuales de Javier Sologuren en que los lectores habituales de su obra encuentran reunidas diversas indagaciones poéticas. Además de interpretar modelos textuales procedentes de tradiciones

líricas distintas a las del español¹ que comentaré más adelante, *La hora* propone un cuestionamiento de la percepción subjetiva que responde tanto a unas coordenadas específicas de época como a un deliberado programa de escritura reflexiva. En un momento en el que la poesía latinoamericana toma posiciones diversas frente a las tensiones estéticas y políticas que genera la Revolución cubana entre 1968 y 1973 (Chomsky 2011: 112-113), los libros aparecidos en la década de 1970 representan los primeros cuestionamientos a los materiales y formulaciones a la idea de una tradición poética latinoamericana establecida en la década de 1950 a partir de la revisión de la lírica de las décadas de 1920 y 1930 (Rowe 2000: 3).

Luego de una década como la de 1970, marcada por la politización temática y retórica de la escritura poética, corresponde leer *La hora* como toma de posición ante dos programas poéticos que circulan en la época: la politización del poema y la apología del exceso vital. La politización de la escena poética latinoamericana tuvo el penoso efecto de generar la impresión de que los problemas políticos y estéticos no estaban vinculados, y de producir generalizaciones totalizantes y antagonismos irreconciliables que definieron el campo cultural latinoamericano desde la tensión en torno al caso Padilla² hasta prácticamente nues-

¹ Javier Sologuren ha sido un dedicado traductor de poesía en diferentes lenguas. Su labor ha sido decisiva para el ingreso de tradiciones de escritura poética que no circulaban en el medio peruano y latinoamericano, especialmente la imaginación de una poesía oriental en español.

² La recepción del libro *Final del juego* (1968) del cubano Heberto Padilla será decisiva en este proceso. La división del campo cultural forjó dos bandos: por un lado, el promovido por la Revolución cubana, que veía en la literatura un medio para la promoción de sus ideas y valores; y por otro, la posición de quienes compartían las convicciones revolucionarias pero comenzaron a plantear una crítica al

tros días (Chomsky 2011: 112-113; Oviedo 2001: 421-422). Con esta polarización moral y programática se repite un proceso que antes solo había ocurrido entre las décadas de 1910 y 1930: la idea de que la vanguardia artística y la vanguardia en política resultan entre sí ajenas.

Pese a que el hábito de validar una obra por su tema político se vuelve más frecuente en las décadas de 1960 y 1970 (Rowe 2000: 4), su origen es bastante anterior. El contraste entre una poesía de tema político y otra de verso tradicional y referencialidad restringida se formula por primera vez en la década de 1930³ (Lergo Martín 2013: XXIV). En una tensión que confirma el carácter seminal del proceso vanguardista, la voluntad de innovación formal y la renovación de los asuntos abordados en la década de 1960 no solo repite la tradición de la ruptura con lo anterior que identifica la poesía moderna (Paz 1974: 17-27), sino que también repite la discusión vanguardista, que fluctúa entre tres problemas: la necesidad de cortar con la tradición del idioma, la figuración artística de la experiencia de la modernidad y el aprovechamiento de la experiencia local como insumo y asunto del arte (Ortiz Canseco 2013: 17). Aunque dicho empeño también es visible en el modernismo, son las

proceso revolucionario cubano (Oviedo 2001: 421). La censura del libro de Padilla dividió más a ambos sectores, produciendo una condena mutua de la posición contraria. Mientras los primeros criticaron la pobreza formal y la visión utilitaria de la literatura revolucionaria cubana, el segundo grupo fue condenado porque, al estar más pendiente del mercado y de la experimentación formal, estaba más alejado del pueblo (Chomsky 2011: 112-113).

³ La primera división de vanguardia artística y vanguardia política en el caso peruano se recoge en las antologías de Abraham Arias Larreta *Radiografía de la literatura peruana con una antología de la vanguardia poética peruana*, de 1947, y la más conocida de Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy y Javier Sologuren *La poesía contemporánea del Perú*, de 1946.

voces y los registros ajenos a él los que fructifican en una diversificación de problemas y formas que abandone los parámetros prosódicos del idioma, y en los temas recurrentes en el neoclásico y romanticismo españoles, influencias que el modernismo no termina de disipar (Paz 1990: 130-133), y que recién fructificarán en el contexto social de las vanguardias. Contra un presupuesto muy difundido, las obras de Manuel González Prada y José María Eguren no responden a los problemas del modernismo latinoamericano (Jrade 1998: 108-109); también representan dos casos de aproximación a las tradiciones románticas de otras lenguas: el caso francés y el inglés en el primero, y el francés y el alemán en el segundo. Aunque González Prada y Eguren comparten con Darío la mirada a otras tradiciones, la obra del primero introduce una búsqueda incesante de asuntos y formas que el segundo logra concretar en un universo imaginativo sumamente singular.

El romanticismo como sistema

El legado romántico es fundamental para entender la propuesta de la poesía del conocimiento. Aunque el romanticismo peruano es largamente tardío comparado con los casos europeos, su antecedente en la poesía peruana lo constituyen las *Baladas peruanas* (1933) de Manuel González Prada. Las *Baladas* son uno de los pocos casos de renuncia a las variedades dominantes de la poesía hispanoamericana en curso a fines del siglo XIX (González Prada: 2004: 26-29; Tausin 2004: 8-9). Desde sus fuentes germánicas y francesas, los poemas de González Prada son acercamientos a modos de composición frecuentes en otras tradiciones

románticas, pero no en la de nuestro idioma, como el poema narrativo, el reflexivo y el dialógico o conversacional. Aunque la elección del vocablo «Baladas» remite a una composición característica del romanticismo en alemán, francés e inglés, de tema popular e histórico (Tauzin 2004: 7-8), las baladas de González Prada ilustran un legado romántico no hispánico que se manifiesta en cuatro factores no formales: la composición de una poesía razonada (Paz 1990: 133-137), la presentación de poemas en los que hablantes líricos y/o protagonistas de los poemas dan cuenta de una progresiva oralización de la prosodia (Lentricchia y McAuliffe 2003: 18-20, 28; Paz 1990: 118-119), la apertura de la escritura literaria a un imaginario social y cultural más diverso (Paz 1990: 68-71) y la formulación de lo sagrado desde la experiencia secular (Paz 1990: 60). La poesía de González Prada prueba la tesis de Octavio Paz sobre cómo, ante el proceso romántico, los problemas del modernismo hispanoamericano representan un catálogo de obsesiones más que un sistema de ideas. Equívocamente leído como precursor del indigenismo, o como un poeta cuyo impulso narrativo traiciona el hábito lírico, las *Baladas* de González Prada distan de ser idealización del pasado pre-republicano (Tauzin 2004: 11-12), pues mediante el cambio en el protagonismo y la voz del poema, ilustra la recomposición de las jerarquías socioculturales que dominaban la escritura literaria a fines del siglo XIX.

Si bien la composición de *La hora* presenta una naturaleza romántica en su variación formal y voluntad intelectual, es al mismo tiempo inimaginable sin la influencia de dos procesos: las vanguardias y

la invención de una tradición oriental en español. El legado de la vanguardia peruana no es ajeno a la obra de Sologuren. Coautor con Jorge Eduardo Eielson y Sebastián Salazar Bondy de la antología *La poesía contemporánea del Perú* (1946), Sologuren es consciente de que las estrategias de renovación de la escritura poética siguen una ruta distinta de la modernista, y sus manifestaciones formales son reconocibles desde inicios de siglo⁴. Estrategias como la conciencia estructural del poema, la adopción de diferentes registros del habla coloquial, o el recurso a estrategias de composición intertextual como la cita cultural o la disposición espacial del poema en clave mimética –sea del habla o del campo visual– aparecen en el proceso vanguardista. Aunque se les suele referir como insumos introducidos en la década de 1960 (Fernández Cozman 2001: 71-83) o contemporáneos (Quijano 1999: 36), estas estrategias comienzan a ser reconocibles en la poesía peruana con las vanguardias (Ortiz Canseco 2013: 16-23). Libros fundamentales para la poesía peruana como *5 metros de poemas* (1926) de Carlos Oquendo de Amat; *Ande* (1926) de Alejandro Peralta; *España, aparta de mí este cáliz* (1937 [1939]), de César Vallejo, así como sus textos póstumos aparecidos *Poemas humanos* (1939) deben su construcción al debate sobre el uso del espacio, el formato, la cita cultural y la oralidad en dicho período.

⁴ Así lo expresa el hecho de que presente la selección de poemas de Oquendo de Amat en la antología sin su disposición espacial original y con un comentario de Salazar Bondy que condena dicha innovación formal tildándola de «caprichosa» (Eielson, Salazar Bondy y Sologuren 2013: 153). La obra de Sologuren –tanto la de traductor como la de poeta– muestra por sí misma un distanciamiento del prejuicio purista del no uso de la forma, y una creativa interpretación de los problemas vanguardistas.

Como ocurre en dichos libros, *La hora* ofrece una visión de la modernidad en la que el exceso tecnológico y productivo ha alterado el mundo conocido. A diferencia de los libros anteriores, en los que la estética del mundo como ruina conduce al desastre colectivo o a la disolución subjetiva, el programa conceptual y la variedad de fórmulas expresivas de *La hora* sostienen poéticamente la necesidad de restituir el equilibrio entre las fuerzas del mundo. Si la poesía del conocimiento debe su imaginación a la concepción orgánica del poema de los romanticismos europeos, dicha reflexión poética remite al sistema de los elementos de las culturas clásicas de Occidente y Oriente (Alvar 1990: 188; Geuss 2003: 1-5; Steiner 2011: 26, 52). En el caso de las lenguas romances, la poesía del conocimiento supera la discriminación de la actividad intelectual en la *República* de Platón, para quien todo saber debe revisar críticamente su propia representación del mundo. Si bien Platón negaba dicha posibilidad a la poesía, el poema *De Rerum Natura* (56 a.C.), de Lucrecio, cancela dicho supuesto. Traducido al español bajo el título *De la naturaleza de las cosas*, el libro de Lucrecio discute poéticamente el saber de las ciencias de su época, y a la vez constituye una apología del equilibrio en la cual el sentido musical supone excelencia de la forma y la razón. De esta manera, la empresa conceptual del poema busca un equilibrio entre belleza, persuasión y verdad (Steiner 2011: 16-17). Así, la dicción formalmente contenida del poema buscaría resguardar la actividad intelectual ante los apresuramientos de la ciencia y la tecnología (Steiner 2011: 25-27).

Del modo lírico al reflexivo

Si bien estas inquietudes resuenan en el conjunto de la obra de Sologuren, es preocupante advertir el impacto del estereotipo que, al definirlo como poeta puro, lo convierte en un mero introductor de formas ajenas a nuestra tradición idiomática, y suspende los problemas de su poesía al tratarlos como juego conservador con el lenguaje. Como la propia obra poética muestra, coincido con Juan Malpartida y Abelardo Oquendo en que la obra de Sologuren se define por una incansable búsqueda formal que madura en un proyecto de dicción razonada. Basta revisar las colecciones *Recinto* (1967), *Surcando el aire oscuro* (1970), *Corola parva* (1975) y *Folios de El enamorado y la muerte* (1978) para notar que Sologuren no solo dista de ser un poeta puro, sino que su producción adopta y procesa problemas de la poesía peruana que le precede⁵, así como de otras tradiciones: a saber, la modernidad francesa y los clásicos orientales.

Los libros antes mencionados muestran que no hay un modo⁶ de composición poética que Sologuren no visite en ese período: poemas visuales de legado vanguardista, poemas en verso medido y libre, modos

⁵ Por ejemplo, una composición como la serie «Breve follaje», que aparece en *Regalo de lo profundo* (1950), ilustra que Sologuren tiene en mente el modo romántico de la forma «canción», cuyos cultivadores peruanos más creativos son González Prada y Eguren.

⁶ El término, ampliamente usado en *Anatomy of Criticism* de Northrop Frye, no es definido en dicho volumen con especificidad, pero se emplea para referir la producción del sentido en el texto literario (Frye 1968: 35), y no a su tema. En este caso, me interesa destacar el planteo de la experiencia del poema, que deja de ser exclusivamente lírico en este ciclo. De hecho, *La hora* tiene en *Recinto* su primer y más directo antecedente en la obra de Sologuren, pues ofrece ya una dicción cuya organización y materiales responden a un fin reflexivo.

estróficos aceptados por la tradición e introducciones recientes, como el haiku en español, entre otras formas. No obstante, en este período de la poesía de Sologuren ocurre un cambio significativo: además de la figuración lírica reflexiva del haiku, estos poemas representan salir de la exclusividad de la figuración lírica en poesía para desarrollar un modo narrativo y reflexivo. Con modo no me refiero al aspecto formal o prosódico, sino a entender el planteo del texto literario como un «model for the making of meaning in fictional dramatizations of existence» (Brooks 1995: 11). Es recién en el poema conceptual de 1980 que dichas preocupaciones representan lo que Abelardo Oquendo llamó «el paso de una ética de la forma a una ética del sentido» (Malpartida 1999: 11). Sin embargo, la obra de Sologuren no se completaría sin observar un último aspecto que la hace singular: el ingreso de una imaginación oriental en la poesía hispanoamericana.

Así como Paz es el primero en poner el proceso de la vanguardia en relación con el romanticismo en *Los hijos del limo*, Paz también es el primero en aproximar el sistema estético oriental a los valores occidentales. Una poesía de inspiración oriental se comienza a escribir en español a partir de las ideas y los materiales que introduce Paz, tanto en el terreno del ensayo, con *El arco y la lira* (1956), y la traducción, junto a Eikichi Hayashiya, de *Oku no hosomichi* (1692) de Matsuo Basho, que publican bajo el título *Sendas de Oku* (1957). Se inicia así una tradición de temas y formas de inspiración japonesa en español. Tras el esfuerzo de analogía, y entre la proliferación

de composiciones que, imitando el haiku, quieren ser «la anotación rápida... de un momento privilegiado: exclamación poética, caligrafía, pintura y meditación» (Paz 2003: 38). Aparecen así una forma y una temática denominadas «oriental», en referencia a la traducción cultural de múltiples cosmovisiones a la escritura poética en español⁷.

Para entender lo que ocurre en la forma es clave pensar en el abordaje del problema del vacío en *El arco y la lira* (1956). En cuanto al rol de la meditación en China clásica como principio para el cambio de paradigmas, Paz introduce una noción de conocimiento que, contra la idea de saber en Occidente, propone «el olvido de todas las enseñanzas y la renuncia a todos los conocimientos» (1956: 102-103). En completa oposición a la razón ilustrada, pero en sintonía con la razón romántica, Paz hace reconocible una cosmología de cinco elementos –tierra, agua, fuego, viento, vacío– a la tradición grecolatina de cuatro –tierra, aire, agua, viento–. Figurando el vacío oriental como un suspenso de la interpretación (Frentiu 2013: 459), Paz importa el haiku de una familia lingüística a otra, traduciéndolo a

⁷ En su introducción a *Sendas de Oku*, Paz señala la labor precedente de Juan José Tablada como introductor de la forma haiku, que pasa a definirse por «la correspondencia entre lo que dicen las palabras y lo que miran los ojos» (2003: 24). Señala Paz que, pese a la poca difusión de la labor de Tablada, hay una pequeña moda del haiku, de la cual da cuenta el período de influencia 1920-1925, así como la imbricación entre formas de verso popular y arte menor, y el haiku, constatable en la poesía de Jorge Pellicer, Xavier Villaurrutia, José Gorostiza, Juan Ramón Jiménez y Federico García Lorca; así como dos casos más patentes: *Microgramas* (1940) de Jorge Carrera Andrade, y *Nuevas canciones* (1924) de Antonio Machado (2003: 24-25). Por su impacto y circulación editorial en el ámbito del español, la tradición peruana de poesía de inspiración japonesa se debería a las traducciones que empiezan con la de Paz, posteriores a 1957.

un formato de cinco, siete y cinco sílabas (Frentiu 2013: 459), y señalando su condición de conocimiento que cuestiona tanto el conocimiento anterior (Frentiu 2013: 459-460) como la experiencia previa (Hakutani 2009: 18-19). El haiku en español sería un poema de inspiración japonesa que imagina el equilibrio de la cosmovisión oriental en términos que le son ajenos⁸.

Dada la importancia del tema del equilibrio en la poesía del conocimiento, y las fuentes románticas, vanguardistas y orientales de la poesía de Sologuren, los problemas de *La hora* se leen más acertadamente desde la convergencia de las tradiciones oriental y occidental. Desde la perspectiva de alguna cosmología clásica, como en el caso de *De Rerum Natura* de Lucrecio o el *Tao Te Ching* de Lao Tse, la poesía del conocimiento propone un cuestionamiento de la percepción que señala el carácter temporal y cambiante del mundo sensible (Calvino 2003: 8-9). Dado que su asunto es ante todo un problema del saber, la poesía del conocimiento no consiste en el empleo de un léxico científico, formación discursiva o saber particular, sino en una crítica de la percepción capaz de repararse a sí misma.

Entre la destrucción y el equilibrio

Al plantearse como una mirada al pasado desde la asimetría formal, los primeros versos de *La hora* expresan indirectamente una voluntad de producir reflexión poética:

⁸ Por ello, el vacío de la cosmología oriental es descrito por Paz como «lo otro» (1956: 102, 112). Un poeta que sigue el programa de Javier Sologuren en el caso peruano es Alfonso Cisneros Cox, quien refleja este proceso al definir su escritura como «aprendizaje de la sugerencia» (Quezada 2008: 10).

recuerdos
palabras y sucesos resuellan la conciencia
la flama efímera pendiente del
vacío
que simplemente deflagra la aventura

(Sologuren 2014: 261, vv. 1-5)

Un contraste inicial invita a oponer el título del libro, *La hora*, que expresa la temporalidad y actualidad del presente, con el término «recuerdo», cuya temporalidad tendemos a inscribir en el pasado. La estrofa inicial del poema lleva a problematizar cómo, aunque es común pensar que la temporalidad de la memoria es el pasado, los actos de memoria son determinados en y por la temporalidad del presente. Por otro lado, el lenguaje con que se escriben estos primeros versos expresa una apuesta por un tono casual y serio –pero no afectado– de la dicción, abandonando decisiones léxicas más frecuentes en la obra anterior de Sologuren. Verso libre de diferente metro, un verso entrecortado entre las líneas tercera y cuarta, y la decisión del adverbio en «-mente» en el verso quinto parecen deliberada renuncia a las estrategias prosódicas de los libros anteriores a favor de la expresión oral. A la vez, estos primeros versos tienen un afán correctivo no usual en el poema lírico de imagen, pues se dirigen contra el lugar común que opone los términos «recuerdos» y «aventura», asumiendo que el acto de recordar no es una acción, y como si el trabajo mental y la capacidad de recordar fueran actividades entre sí excluyentes.

Desde este tiempo presente de la enunciación, en la que importan la experiencia del presente y los actos de memoria, *La hora* visita un planteamiento frecuente en dos textos de lírica reflexiva: el *Tao Te Ching* de Lao Tse y *De la naturaleza de las cosas* de Lucrecio. En ambos poemas, la idea de que percepción y conciencia se producen por mediación de un lenguaje articulado es puesta en crisis. Pese a las múltiples diferencias culturales entre ambos libros, ocurre en ellos una reflexión poética sobre cómo los excesos de la razón y el lenguaje restan sentido y efectividad a las prácticas que nuestra época considera intelectuales y artísticas. En ellos, el exceso en la actividad intelectual resulta contranatural al equilibrio armónico del mundo.

La elección del término «desollar», que significa literalmente «hacer arder algo», es crucial en *La hora* para iniciar una reflexión poética acerca de cómo el exceso, sea en la experiencia vital o en el trabajo del lenguaje, amenaza la posibilidad del conocimiento. A partir de ella, considero que esta estrategia expresa la posición de Sologuren sobre la escritura que funda la retórica de la experiencia que aparece con los poetas que comienzan a publicar en la década de 1960 en el Perú. Por otro lado, este abordaje del exceso aproxima *La hora* a una línea de la poesía latinoamericana que, afín a la cosmovisión oriental, busca superar la matriz occidental de la poesía del conocimiento, entendiendo el vacío como estado de equilibrio, a la manera de las tradiciones orientales⁹.

⁹ Me refiero a una poesía que se apropia de elementos orientales en Hispanoamérica. Como indica bien Juan Malpartida en su prólogo a la edición de 1999 de

Estas dos discusiones insertan *La hora* de Sologuren en una tradición que hace aparte la polémica entre poesía pura y poesía comprometida¹⁰, que un gran número de poetas que comienzan a publicar en la década de 1960 sostiene como discurso de validación programática¹¹. En atención a ese debate, el poema de

Vida continua, *La hora* se lee con mayor familiaridad fuera de la tradición peruana, especialmente en relación con los poemas conceptuales de *Muerte sin fin* de José Gorostiza y *Piedra de sol* de Octavio Paz (Malpartida 1999: 18). En el Perú, tanto la poesía de Sologuren como la de Jorge Eduardo Eielson deben mucho a la aproximación en español a la cosmovisión oriental iniciada por Octavio Paz.

- ¹⁰ Esta polémica da cuenta de la difícil confluencia en la poesía latinoamericana entre una vanguardia de la actividad artística y otra de la actividad política. Inmaculada Lergo recuerda que la primera tensión entre experimentación formal y expresión literal de lo político en la poesía peruana surge de los debates de las décadas de 1920 y 1930, en que poesía pura y comprometida distinguen una condena de la experimentación formal de una apreciación favorable de la mención literal de agendas políticas (2013: XXIV-XXVI). Dicha condena presume la existencia de una relación directa entre la extracción socioeconómica y racial de los poetas y la calidad de su trabajo que, a pesar de su aspiración democratizadora, es deliberadamente olvidada por quienes se autodenominaron poetas comprometidos desde 1960. Un segundo momento en que esta división de aguas se repite en la literatura peruana ocurre en la década del 2000, en la triste e improductiva tensión entre narradores andinos y criollos, construida sobre la idea de un supuesto privilegio epistémico basado en la extracción socioeconómica y racial.
- ¹¹ Pocos son los casos en que dicha tensión se resuelve en la escritura poética. Aparte de la poesía de César Vallejo, en la cual compromiso discursivo y experimentación formal van de la mano, la obra de Julio Garrido Malaver es una de las que se vio más afectada por esta polémica. Su libro *La dimensión de la piedra* (1955) es una elaboración tan creativa como intensa de las ansiedades políticas de los llamados «poetas del pueblo», grupo que comienza a forjarse en la década de 1930, alrededor de la militancia en el Partido Aprista Peruano y la escena política trujillana. Uno de los pocos textos valiosos de dicha tradición, *La dimensión de la piedra* es un poemario organizado como reflexión sobre la naturaleza del hombre surgido del territorio peruano, cuya inspiración parece deberse –sin ser derivativa– a la influencia del *Canto general* de Neruda, el cual debe su imaginaria a un texto de indudable estirpe romántica: *Song of Myself* de Walt Whitman. Más conocido es el caso del poema «Segregación N° 1 (A modo de un pintor primitivo culto)» de Carlos Germán Belli, publicado en *¡Oh hada cibernética!* (1961). En dicho poema, Belli dramatiza un sentido infantil de la experiencia del mundo fuera del ámbito doméstico y, al mismo tiempo, reflexiona metafóricamente sobre la amenaza omnisciente de un poder político totalitario.

Sologuren remite a los sistemas reflexivos orientales, especialmente en cuanto a reelaborar la doctrina taoísta sobre el vacío. En las tradiciones orientales, el vacío es el elemento más relevante, pues propicia el equilibrio. La traducción de las culturas orientales al español presenta la preponderancia del vacío entre los elementos de la naturaleza como una filosofía de la no acción (Peciado 2006: 51). Aunque el *Tao Te Ching* ofrece un trato ontológico del vacío inexistente en Occidente, *La hora* de Sologuren interpreta los múltiples sentidos del vacío en dicha obra como invitación a la moderación y el equilibrio. Las primeras líneas del *Tao Te Ching* reflexionan sobre cómo el exceso afecta el conocimiento y, con ello, el alcance de cualquier sabiduría:

El hombre de virtud inferior se aferra a la virtud
y por eso carece de virtud.
El hombre de virtud superior no actúa
ni pretende alcanzar fin alguno.
Quien posee la más alta benevolencia actúa,
mas no pretende alcanzar fin alguno.
Quien posee la más alta rectitud actúa,
mas nadie hace caso de él,
y entonces extiende sus brazos y hace fuerza (para que le
respeten).

(Tse 2006: 7-13, I)

Contra la idea de recurrir a la coerción estética, reflexiva o política, *La hora* lleva el problema del exceso a dos discusiones puntuales: la del conocimiento racional y la escritura poética. En ambos casos, todo énfasis en el conocimiento resulta, además de improductivo, en el entorpecimiento o la cancelación de ambas capacidades.

Al ofrecerse como un libro de confluencia estética y conceptual, *La hora* postula el vacío como una amenaza para la percepción y el procesamiento de la experiencia. Aunque la poesía anterior de Sologuren, inspirada en formas orientales, ofrece una valoración negativa del vacío, *La hora* se distancia de su obra previa al asumirlo como signifiante del equilibrio que los procesos de la modernidad han alterado, y cuya forma material corresponde al caos del tiempo presente. Es crucial notar que la experiencia de la época que se construye en el poema no es la de la historia, sino la de un clima cultural en que la razón se ve afectada. La tercera y cuarta estrofas así lo proponen:

el no abatido pero golpeado entendimiento
hasta el vértigo tanteó
los bordes de una túnica dorada
que en su estrado de polvo
ciño la alegoría
el mar se hizo destino
se extendieron sus páginas
y una mañana súbita
de bruces me echó en ellas

(Sologuren 2014: 261-262, vv. 19-27)

A la manera de la estética del mundo como ruina del *modernism* europeo, en que la muerte y el error humanos señalan los límites de la modernidad (Nicholls 1995: 23-253), esta sección señala la ética de la modernidad como exceso de confianza en el proyecto ilustrado. La convicción de que la razón es la capacidad humana fundamental contrasta con una idea central en el romanticismo y la poesía del conocimiento: el vacío

es un estado de equilibrio y renuncia a toda posibilidad de exceso, incluyendo el de la razón. Si la tercera estrofa expresa un exceso en cuanto al sentido, el vocablo «alegoría» es fundamental para la transición a la siguiente sección. Usualmente tomado como sinónimo de metáfora o lenguaje figurativo, alegoría es un grupo de metáforas que se organizan en función de un sentido que las familiariza y restringe a la vez (Teskey 1996: 2-4). En este caso, es importante ver que el vocablo «entendimiento» es fundamental para la expansión semántica del poema¹², pues produce textualmente la crisis de la modernidad, así como contiene su potencial solución. Por otra parte, la estructura de la estrofa tercera anuncia el sentido de la cuarta, en la que el mar es tratado alegóricamente en relación con una metáfora estructural de señalar lo desconocido. Aunque el tratamiento del mar constituye una metáfora compleja e inagotable en la historia de la poesía en español, como demuestra la poesía del Siglo de Oro español, el mar de esta sección de *La hora* dista de referir lo desconocido, y expresa, en relación con el conjunto cosmológico, cómo la alteración

¹² Dado que una alegoría es también una familia metafórica, su elemento clave radica en que la familiaridad y restricción del sentido no son versiones empobrecidas o literales de la metáfora estructural, sino la posibilidad de que su metáfora estructural anime la reflexión: «Poems are commonly referred to as "allegories" of something in which the critic, but probably not the poet, is interested... The result is a tendency to confuse allegorical interpretation with the making of allegories, subsuming a general concern with heterogeneity under the spacious term "the allegorical"... But neither of the works on which they comment is an allegory; for neither work, to put it simply at the outset, contains instructions for its own interpretation» (Teskey 1996: 2). De este modo, alegoría es un uso de la figuración que posibilita la comprensión de una verdad. En palabras de Teskey, «the search for meaning is cast in the form of ritual initiation in which higher but still expressible truths lead to the inexpressible presence of absolute truth» (1996: 3).

del equilibrio natural conduce a la muerte. El sentido histórico de la metáfora marina se activa recién en los versos 25 y 26, cuando el exceso marino empuja al lenguaje, y con ello, a la búsqueda de un sentido que espera ser hallado. Entre el exceso reflexivo y el refrenamiento¹³, *La hora* enfatizará cómo la modernidad, al experimentar una separación entre razón y mundo sensible, cancela la posibilidad de una existencia armónica. A su manera, *La hora* parece escribirse en dos operaciones propuestas por el primer romanticismo: tanto la convicción en la capacidad reparadora de la razón (Silva-Santisteban 2014: 14-15), como la idea de que la experiencia hace posible figurar la existencia más allá de las determinaciones del mundo sensible (Calvino 2003: 8-9, 22).

Justamente la observación de la experiencia se articula en el libro de Sologuren en relación con los cuatro elementos de la cosmología del mundo clásico occidental. A partir de ellos, la experiencia que domina *La hora* es la de señalar, buscando en un territorio figurativo de sentido abierto, que el signo del mundo es la transmutación. Del mar agitado al

¹³ Esta idea, que Lucrecio desarrolla en su discusión sobre la naturaleza de los átomos en *De Rerum Natura*, es dominante en la poesía de Wordsworth y en la de T. S. Eliot. Mientras la poética de la apertura a la razón y la memoria en la tranquilidad es clave para entender sus composiciones en *Lyrical Ballads, The Prelude*, o en sus sonetos tardíos, Eliot compone *Four Quartets* con una convicción histórica de la poesía moderna en inglés, en la cual es necesario un continuo aprendizaje para una existencia plena. Versos a menudo considerados apología de la razón, como los de las secciones «The Dry Salvages» —«We had the experience but missed the meaning, / And approach to the meaning restores the experience» (1980: 45-46, II)— y «Little Gidding» —«We shall not cease from exploration / And the end of all our exploring / Will be to arrive where we started / the place for the first time» (1980: 26-29, V)— son más bien invitaciones al empleo de la razón para refrenar y equilibrar el avance de la cultura, y producir bienestar.

mar del sentido, versos como «quise leer los afilados signos» (Sologuren 2014: 262, vv. 28), o «leer / percibir el ácido del tiempo» (Sologuren 2014: 262, vv. 32-33), el poema afirma sucesivamente la impronta romántica de la razón que repara a la razón, y al mismo tiempo acerca su uso a la lógica de la existencia. Hacia la sexta estrofa, el poema señala la transformación de la materia que propicia la vida en analogía con la circulación sanguínea:

veo leo me apareo
dentro del proceso cifrado y corrosivo
un irse veloz de la sangre en el cerebro
y celebrar su sigiloso retorno
por el circuito cerrado del simultáneo cuerpo

(Sologuren 2014: 262, vv. 37-41)

No obstante, la sección da cuenta de transformaciones en apariencia ajenas a las formas de experiencia –percepción del mundo y razón– que el poema quiere reconectar. Aunque la intelección prosódica del proyecto ya ha sido propuesta, una variación de cuatro versos dramatiza el juego del lenguaje fuera de la secuencia racional:

las mutaciones me impusieron
remotas novedades
el rol de la palabra inició su periplo
y si la flor es rocío del alba
y si el alba es la flor del rocío
y si el rocío es la flor del alba
y si la flor es el alba del rocío
«in vitam aeternam amen»

(Sologuren 2014: 262, vv. 42-49)

La reproducción de variaciones formales como esta contrasta con lo que en otros libros de Sologuren representaba la interpretación de tradiciones textuales para reproducir sus formas de experiencia. En *La hora*, en cambio, este fragmento señala la repetición del juego verbal y la repetición de las fórmulas como un problema para el arte. Por otro lado, al señalar que la escritura puede derivar en juego sonoro intercambiable, este pasaje advierte al lector que la experiencia estética sin propósito o el juego del lenguaje por el lenguaje resulta improductivo. Así, la secuencia anterior redirige el fin de la experiencia estética al objetivo general de fortalecer las capacidades de la razón subjetiva. Considero que la variación entre los vocablos «flor», «alba» y «rocío» obedece al interés por dramatizar la riesgosa facilidad con que los artefactos literarios –y el lenguaje en general– pueden caer en el exceso digresivo.

Pese al dominio de secciones de reflexión poética, *La hora* es un poema dominado por el motivo del desencanto en relación con la experiencia del mundo conocido. La conciencia de actualidad que atraviesa el poema aparece con la fórmula «todo tiene su historia / una historia que vaciamos de sucesos» (Sologuren 2014: 263, vv. 55-56), la cual se repetirá con una ligera variación hacia el final del poema. Más que favorecer los procesos históricos y descartar los eventos particulares, considero que estos dos versos señalan el hecho de que la idea de historia que circula en nuestra época funciona como un ordenamiento impuesto a los hechos. Estos versos examinan cómo

la mediación de la experiencia por un lenguaje genera el riesgo de imponer a la experiencia una lógica que le es ajena. Ante el riesgo de reducir lo específico de cada experiencia a la familiaridad de lo conocido, la voz principal de *La hora* propone entender el mundo, como sugieren Lucrecio y Lao Tse, buscando comprenderlo desde la desconfianza en las formulaciones de la cultura (Calvino 2003: 8, 76-77). En esta sección del poema de Sologuren, el término «historia» es una apuesta por la elocuencia de la materialidad, con lo cual la suspensión de los relatos culturales señalaría que la auténtica historia del hombre sería la de su potencial fragilidad, finitud y ausencia.

Aunque estos versos parecen remitir directamente a la imaginación atómica de Lucrecio, esta visión de la historia aprovechará la estética del mundo como ruina, en la cual la imagen de la destrucción es resultado del progreso desmesurado de la humanidad. Como ocurre en dicha tradición, *La hora* ofrece un sistema de correspondencias en apariencia armónico: «sobre el circo terrestre / está el circo celeste / y el toro y el león ocupan / sus puestos en el sol» (Sologuren 2014: 264, vv. 78-81). Aparte de denotar un mundo en orden; esta sección señala la imaginación del decoro, en la cual las identidades se definen por rasgos y jerarquías invariables. Versos más adelante, dicha voluntad de correspondencia da lugar a la corrupción física de los organismos: «la cáscara caída en la cascada / suelta en el curso de los ácueos corceles / no ofrece ya la fragancia del fruto / solo su dura piel de inútil desecho» (Sologuren 2014: 266, vv. 146-150). Según puede advertirse, este proceso de

corrupción no se presenta como en la imaginación melodramática, en la que se señala disconformidad por un decoro que ya no resulta operativo (Brooks 1995: 82) o es invocado fuera de contexto (Brooks 1995: 96), sino que se ofrece, fuera de cualquier valoración afectiva, la circulación de un cuerpo que solo puede transformarse en insumo para otras existencias. La corrupción de un organismo vivo expresa no solo la contraparte del orden inicial, sino también la desarticulación de un ciclo armónico. *La hora* se inserta así en la materialidad del presente bajo otra estrategia de la poesía del conocimiento: la voluntad de entrar en una época por su sistema simbólico antes que por su relato cultural (Steiner 2011: 11).

Mientras textos clásicos como el *Tao Te Ching* o *De la naturaleza de las cosas* ofrecían una poesía lírica con el lenguaje científico operativo en el mundo clásico, dicha voluntad científica se reduce al rol de la palabra como mediadora de la experiencia. Con el romanticismo se cancela la aspiración de reproducir y discutir conocimiento considerado ciencia en su época. El interés de Lucrecio por polemizar con los saberes difundidos en su tiempo se convierte, en el cambio del siglo XVIII al XIX europeo, en una voluntad reflexiva cuyo eje es la experiencia del poema y ya no la polémica con los procesos de una ciencia o un saber. Lo que la poesía del conocimiento posromántica conserva es la conciencia de que todo acto es expresión subjetiva, a la vez limitada y expansiva, de la razón. En el contexto del poema, esta tesis se confirma con la voluntad de persistir en el ejercicio de la poesía:

en tanto que haya
una canción
y una voz que la recuerde
en tanto que haya
una voz
y una canción que la recuerde
estaré vivo

(Sologuren 2014: 267-268, vv. 185-191)

Debe advertirse que los términos «canción» y «voz» no operan como expresiones antagónicas, sino como dos formas de experiencia que se reclaman para la continuación del fenómeno poético. Contra el afán biográfico con que se produce mucha de la interpretación textual y el comentario de libros en nuestros días, considero que esta secuencia debe leerse como la elocuencia del propio poema, que desactivaría así la supuesta continuidad entre persona biológica y la voz del poema en primera persona. Dado que la poesía del conocimiento problematiza siempre la operación de la razón, tener al poema hablando al lector pone en crisis el presupuesto de que la voz del poema es expresión de una existencia biográfica, cuando se trata más bien de la voz del poema, figuración de una subjetividad basada, por su relación con la razón, en la inicial capacidad reparadora de los actos de lectura y escritura.

La voluntad de suprimir la subjetividad en la entrega a la acción reflexiva y a la continuidad vital del mundo no debe confundirse con un gesto de enajenación. En un momento en que el poema se vuelve enumerativo y hay coincidencia entre unidad de

verso y unidad de imagen, el empleo de la estética del mundo como ruina no busca despedir un mundo ido, sino distinguir cómo el exceso del ego, cuando vuelto hábito, conduce a un estado de corrupción:

las sienes que muestran su vejamen
el pan que hiere por su falta
el niño que ya es un hombre vencido
la especie que asesina su futuro
diariamente me dicen hasta cuándo.

(Sologuren 2014: 268, vv. 205-209)

El fragmento anterior señala justamente otra virtud de *La hora*, relativa a la variedad de tradiciones líricas y modos de composición que ejecuta con conciencia. En un momento en que la dicción del poema es verso libre cuyo fraseo repite la extensión del habla –que comienza en el romanticismo y prolifera en la poesía del *modernism* después de Whitman–, Sologuren salta de la idea y forma anteriores para saltar a una formación de verso distinta.

La discusión del problema de la obra humana da lugar a la obra del arte y el impulso de la creación verbal. Lejos de proponer una reflexión metaliteraria en vacío, un verso como «después antes o siempre la obra nos perturba» (Sologuren 2014: 271, vv. 288), el poema apunta al impacto de la reflexión poética en la vida:

me pregunté
cómo es el mundo
respondí sencilla gota de agua
 inagotable

pero no es cierto
la historia no se vacía de sucesos
la gota es evidentemente de sangre

(Sologuren 2014: 272, vv. 305-311)

En esta sección, el poema contiene, en el contexto reflexivo del poema mayormente escrito en verso libre, un haiku en español que se discute argumentativamente. Si el poema albergaba una serie de reflexiones sobre la transmutación de algunos elementos como productores de vida, también proliferan en *La hora* secciones en las cuales se aborda el fenómeno de la circulación infértil. Si antes el poema abogaba por la idea de una historia del no suceso, este pasaje devuelve la anterior discusión a la estética del mundo como ruina, en la cual la única experiencia inagotable es la del derramamiento de sangre. En ese mismo sentido parecen formulados versos como «los megatones miden / sus méritos artísticos» (Sologuren 2014: 272, vv. 318-319), los cuales devuelven el poema a una discusión que prácticamente secuestra las escrituras politizadas de la generación de 1960. La idea de una exhibición del poder violentista parece una respuesta a la retórica de la guerra fría que surge en el contexto posterior a la Segunda Guerra Mundial. Aunque *La hora* expone un abordaje discursivo de la violencia, considero que ello se debe una vez más al propósito de incorporar dicha tradición textual, con sus hábitos expresivos, a su propio programa reflexivo. Marcado por contrastes cuyo signo se aproxima a la muerte, los versos finales del poema presentan, empleando la estrategia aglutinadora de la enumeración caótica,

como secuencia en la que la destrucción ha sido automatizada:

está ciega la pupila del planeta
el miedo asume la dimensión del odio
las moscas no mueren tanto como los hombres
jamás ha sembrado la violencia
tantos cuerpos bajo el sol

(Sologuren 2014: 272, vv. 320-324)

La enumeración con que concluye el poema dispone la información textual sobre la violencia al servicio de una premisa poética: la conciliación de la cultura a imitación del equilibrio natural. En ese sentido, el vínculo entre la palabra poética y la conciencia de la existencia del mundo más allá de la humanidad sostienen, como expresan los versos 214 y 337, la esperanza de que la humanidad conecte la razón y la experiencia sensible para recomponerse. Aunque el sentido de la materia es la transformación, la esperanza del poema radica en la convicción de que la razón va a cambiar a partir de la observación. De este modo, *La hora* presenta un momento de la escritura poética inédito en la tradición peruana y de filiación específica en la poesía hispanoamericana, en que conocimiento y experiencia estética quieren propiciar una experiencia armónica.

Bibliografía

ALVAR, Manuel. *Símbolos y mitos*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.

BASHO, Matsuo. *Sendas de Oku*. Traducción de Eikichi Hayashiya y Octavio Paz. Introducción de Octavio Paz. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Ediciones del Rectorado, 2003 [1957].

BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. Segunda edición. New Haven-London, Yale UP, 1995.

CALVINO, Italo. *Six Memos for the Next Millenium*. Traducido por Patrick Creagh. New York, Vintage, 2003 [1988].

CHOMSKY, Aviva. *A History of the Cuban Revolution*. Minnesota, Riley-Blackburn, 2011.

CISNEROS COX, Alfonso. *El agua en la ciénaga: Antología poética (1978-2008)*. Introducción de Óscar Quezada Macchavelo. Lima, Mesa Redonda, 2008.

COLERIDGE, Samuel Taylor. «The Rime of The Ancient Mariner», en *The Norton Anthology of Poetry*. New York-London, Norton, 2005, págs. 812-828.

EIELSON, Jorge Eduardo, Sebastián SALAZAR BONDY y Javier SOLOGUREN (eds.). *La poesía contemporánea del Perú. Edición facsimilar*. Prólogo de Inmaculada Lergo Martín. Lima, Biblioteca Abraham Valdelomar, 2013 [1946].

ELIOT, T.S. *The Complete Poems and Plays, 1909-1950*. New York-San Diego-London, Harcourt Brace, 1980 [1952].

FERGUSON, Margaret, Mary Jo SALTER y Jon STALLWORTHY (eds.). *The Norton Anthology of Poetry*. Quinta edición. New York-London, Norton, 2005.

FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo. *Rodolfo Hinostroza & la poesía de los años sesenta*. Lima, Biblioteca Nacional del Perú, 2001.

FRENTIU, Rodica. «The Intuition of the Real and the Aesthetics of Silence in Japanese Haiku», en *Philobiblon*. Vol. 18. N° 2. 2013, págs. 454-465. *ProQuest*. <https://colorado.idm.oclc.org/login?url=http://search.proquest.com/colorado.idm.oclc.org/docview/1468440603?accountid=14503> (revisión 17 de diciembre, 2013).

FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Four Essays. New York, Atheneum, 1968.

GEUSS, Raymond. «Poetry and Knowledge», en *Arion. A Journal of Humanities and the Classics*. Vol. 11. N° 1. 2003, págs. 1-31. *Jstor*. www.jstor.org/stable/20163910 (revisión 6 de febrero, 2014).

GONZÁLEZ PRADA, Manuel. *Baladas*. Edición e introducción de Isabelle Tazuin-Castellanos. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Ediciones del Rectorado, 2004.

HAKUTANI, Yoshinobu. *Haiku and Modernist Poetics*. New York, Palgrave-McMillan, 2009.

JAYYAM, Omar. *Rubaiyat*. Introducción de Ricardo Silva-Santisteban. Traducción del persa de Azadeh Aalami de Blanc y Ricardo Silva-Santisteban. Lima, Biblioteca Abraham Valdelomar, 2014.

JRADE, Cathy. *Modernismo. Modernity and the Development of Spanish American Literature*. Austin, University of Texas Press, 1998.

LAKOFF, George y Mark JOHNSON. *Metaphors We Live By*. Chicago-London, University of Chicago Press, 1980.

LENTRICCHIA, Frank y Jodie MCAULIFFE. *Crimes of Art and Terror*. Chicago-London, University of Chicago Press, 2003.

LERGO MARTÍN, Inmaculada. «La poesía contemporánea del Perú: En defensa de la poesía», en Eielson, Salazar Bondy y Sologuren (eds.). *La poesía contemporánea del Perú*. Lima, Biblioteca Abraham Valdelomar, 2013, págs. XI-LXXIII.

LUCRECIO, Tito Caro. *De la naturaleza de las cosas*. Introducción de Agustín García Calvo. Traducción del Abate Marchena. Madrid, Cátedra, 2010 [1983].

MALPARTIDA, Juan. «Javier Sologuren, la palabra concéntrica», en Javier Sologuren. *Vida continua. Nueva antología de Javier Sologuren*. Buenos Aires-Madrid-Valencia, Pre-Textos, 1999, págs. 9-23.

NICHOLLS, Peter. *Modernisms. A Literary Guide*. Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1995.

ORTIZ CANSECO, Marta (ed.). *Poesía peruana 1921-1931. Vanguardia indigenismo tradición*. Introducción de Marta Ortiz Canseco. Frankfurt-Lima-Madrid, Iberoamericana-Vervuert-Librería Sur, 2013.

OVIEDO, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana*. 4. *De Borges al presente*. Madrid, Alianza, 2001.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1956.

_____. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Tercera edición. Barcelona, Seix Barral, 1990 [1974].

_____. «La tradición del Haiku», en Matsuo Basho. *Sendas de Oku*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Ediciones del Rectorado, 2003, págs. 9-27.

_____. «La poesía de Matsuo Basho», en Matsuo Basho. *Sendas de Oku*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Ediciones del Rectorado, 2003, págs. 35-49.

PRECIADO, Iñaki. «Introducción», en Lao Tse. *Tao Te Ching. Los libros del Tao*. Madrid, Trotta, 2006, págs. 19-41.

_____. «Estudio preliminar», en Lao Tse. *Tao Te Ching. Los libros del Tao*. Madrid, Trotta, 2006, págs. 43-141.

QUEZADA MACCHIAVELO, Óscar. «Despoblando palabras», en Alfonso Cisneros Cox. *El agua en la ciénaga: Antología poética (1978-2008)*. Lima, Mesa Redonda, 2008, págs. 7-28.

QUIJANO, Rodrigo. «El poeta como desplazado: palabras, plegarias y precariedad desde los márgenes», en *Hueso Húmero*. Nº 35. Lima, 1999, págs. 34-57.

ROWE, William. *Poets of Contemporary Latin America*. Oxford-New York, Oxford UP, 2000.

SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo. «Vida continua de Javier Sologuren», en Javier Sologuren. *Vida continua*. Lima, Academia Peruana de la Lengua, 2014, págs. 7-18.

_____. «Introducción», en Omar Jayyam. *Rubaiyat*. Lima, Biblioteca Abraham Valdelomar, 2014, págs. 7-42.

SOLOGUREN, Javier. *Vida continua. Nueva antología*. Introducción de Juan Malpartida. Buenos Aires-Madrid-Valencia, Pre-Textos, 1999.

_____. «La hora», en *Vida continua*. Edición y prólogo de Ricardo Silva-Santisteban. Lima, Academia Peruana de la Lengua, 2014 [1980], págs. 261-273.

STEINER, George. *The Poetry of Thought. From Hellenism to Celan*. New York, New Directions, 2011.

TAUZIN-CASTELLANOS, Isabelle. «Prefacio», en Manuel González Prada. *Baladas*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Ediciones del Rectorado, 2004, págs. 7-16.

TESKEY, Gordon. *Allegory and Violence*. Ithaca-London, Cornell University Press, 1996.

TSE, Lao. *Tao Te Ching. Los libros del Tao*. Introducción, estudio preliminar, edición y traducción del chino de Iñaki Preciado. Madrid, Trotta, 2006.

Javier Sologuren y la literatura japonesa

Javier Sologuren and Japanese literature

PILAR DERTEANO GALDOS

Pontificia Universidad Católica del Perú

Resumen:

El presente artículo explora la conexión intertextual entre los ensayos y la exploración poética de Javier Sologuren con clásicos de la literatura japonesa desde su primer encuentro con la expresión artística japonesa, sus estudios y los poemarios en los que vuelca en mayor medida sus conocimientos. Entre estos se profundiza en la relación entre su poemario *Folios de El enamorado y la muerte* (1980) con la narrativa breve de Yasunari Kawabata, el recurso del haiku y de la fragmentariedad para entretelar percepciones y recuerdos así como la cercanía temática con las preocupaciones de la corriente contemporánea de la nueva sensibilidad japonesa.

Abstract:

This article explores the intertextual connection between essays and poetic exploration of Javier Sologuren and Japanese classics literature. From his first encounter with the Japanese artistic expression, he pours into his studies and collections of poems to the best of his knowledge.

Which relationship deepening on between his *Folios de El enamorado y la muerte* (1980; Folios from the Lover and Death) and the brief narrative of Yasunari Kawabata; the usage of haiku and the fragmentary weaving perceptions and memories; as well as, the thematic proximity with the concerns of the contemporary trend of the new Japanese sensibility.

Palabras clave: Sologuren, Kawabata, literatura japonesa, intertextualidad, poesía.

Keywords: Sologuren, Kawabata, Japanese literature, intertextuality, poetry.

Recibido: 31/01/2016

Aceptado: 20/02/2016

Cuando hablamos de la literatura japonesa en el Perú, es inevitable mencionar a Javier Sologuren, un poeta de gran prestigio. Maestro, editor, traductor y ensayista; su obra revela la profunda influencia de esta tradición. Para él, el hombre se reconoce en su identidad humana a través de la cultura, y debido a su universalidad no debemos ser ajenos a distintas tradiciones.

Su encuentro con la cultura japonesa fue anecdótico y casual, como cuenta para Alonso Rabí do Carmo en el libro *Animales literarios* (2008). En la esquina próxima a su casa había una cafetería de japoneses y el joven Sologuren quedó maravillado pensando en el largo camino que habían recorrido hasta llegar al Perú. Un segundo encuentro fue en otra tienda, también de japoneses, que se encontraba cerrada, pero al

pasar escuchó el sonido de un instrumento musical, era un shamisen y «de ahí a los libros, a la literatura japonesa, no hubo sino un paso» (Rabí do Carmo 2008: 135-136). En *Poesía china* y también en *Noticias sobre Lao She* comenta haber tenido su primer contacto con la literatura de Oriente a través de las novelas de Pearl S. Buck, entre estas, *La buena tierra*. Por esa serie de coincidencias, este escritor se abocó a esta literatura, viajó tres veces a Japón y hasta fue rehén en la residencia del embajador Aoki.

La Segunda Guerra Mundial trajo al escenario una cultura desconocida en Occidente, la japonesa. Los haikus y los tankas pasaron a ser reconocidos en Europa como un arte delicado y de buen gusto, comenzando a multiplicarse las traducciones y también los estudios antropológicos que hicieron que Javier Sologuren se acercara a ella.

Entre los primeros pasos de su trayectoria como estudioso de la literatura japonesa podríamos tomar la publicación de la traducción del drama *Izutsu* de Zeami Motokiyo y una traducción de *Cinco amantes apasionadas* de Ihara Saikaku, realizada en colaboración con Akira Sugiyama.

En *Al andar del camino II* (Sologuren 2005) tenemos otra lista de artículos relacionados con el Oriente: «El meridiano poético oriental», «Puerta abierta a China hoy y siempre», «Un cervantista japonés», «En el mundo de los proverbios chinos» y finalmente «Poesía japonesa de mediados del siglo veinte». En este último presenta poemas traducidos del inglés por Ilia Sologuren, que a su vez fueron traducidos por Naoshi Koriyama y Edward Lueders del japonés. Los escritores traducidos

son Akiya Yutaka, Kusano Shinpei, Yoshioka Minoru, Shibusawa Takasuke e Irizawa Yasuo.

El rumor del origen fue un gran proyecto de traducción publicado en 1993. El título de esta antología de literatura japonesa nos recuerda el «origen», el momento en que el «ser» surge del «no-ser», pero, a la vez, evoca a *El rumor de la montaña*, un libro de Yasunari Kawabata. En la antología se encuentra un ensayo escrito por Javier Sologuren en conmemoración a los trescientos cincuenta años del nacimiento del poeta Matsuo Basho. Además cuenta con relatos de autores contemporáneos como Naoya Shiga, Jun'ichiro Tanizaki, Ryonusuke Akutagawa, Yasunari Kawabata y Yukio Mishima. Por último incluye también ensayos de autores nipones que nos acercan a una forma diferente de apreciar las obras literarias.

Su siguiente antología japonesa, elaborada en colaboración con su esposa Ilia, fue titulada *Poemas y cuentos del Japón* (1995) y publicada por el Centro Cultural Peruano Japonés. Para el año 2000 había publicado también una selección de teatro y cuentos japoneses llamada *La luna en el agua*.

Vale citar *Hojas de herbolario*, una compilación que nace a partir de apuntes sobre temas diversos de los años noventa. Tenemos algunas páginas (hojas) de este arbolario escritas sobre temas orientales como: *Una belleza inmune a las mudanzas del gusto*; *Hokusai el calígrafo*; *La brevedad del haiku*; *Momotaro...*; *Sin pretender...*; *Desperdicio*, en el que habla sobre Yasunari Kawabata; y *El embalaje en el Japón...*, de donde provienen observaciones sobre el arte y el diseño en el espacio. Estas observaciones son contrastables con la perspectiva espacial

de su poesía. Luego, curiosamente, vienen una serie de anotaciones sobre la traducción en general, donde cita a diversos autores, entre ellos Alfonso Reyes y Borges. Sologuren intentaba extraer lo puramente humano a través de sus traducciones, reto enorme al encontrarse con lo oriental.

Obra poética

Javier Sologuren se consideraba parte de una tradición de poetas dedicados a la experimentación formal. Entre sus poemarios de mayor experimentación e influencia oriental se encuentran *Folios de El enamorado y la muerte* (1980) y *Jaikus escritos en un amanecer de otoño* (1981)¹.

En un breve espacio, Roberto Paoli en su libro *Estudios sobre la literatura peruana contemporánea* (1985) reflexiona sobre la prevalencia de la composición de tres versos cortos, parecida al haiku en nuestro autor, según un gusto que se remonta al mexicano José Juan Tablada, uno de los primeros poetas hispanoamericanos en valorar lo gráfico y espacial del poema. El japonésismo debería considerarse componente esencial del arte fino y burilado de Sologuren, de sus preocupaciones gráficas y espaciales, y debería, además contextualizarse en la vocación específica de la poesía hispanoamericana, para él, muy sensible a las civilizaciones de extremo oriente. Por ello es que en el uso de los espacios blancos y también de la omisión del espacio tipográfico para ciertos grupos de palabras, alineaciones

¹ Nótese que Sologuren no conocía aún la escritura romaji, versión estandarizada de la escritura japonesa con el alfabeto romano. En esta «jaikus» vendría a ser «haikus».

verticales y oblicuas, continuos, columnas, se relaciona con el arte de la escritura del Japón, como señala el autor en «Hokusai el calígrafo».

Si seguimos la línea cronológica, el primer poemario que posee la marca de Oriente sería *La gruta de la sirena* (1961), donde su estilo precedente se integra con formas nuevas, sea el poema en prosa, la composición al estilo de haiku y la experimentación espacial. El haiku, propiamente dicho, aparecerá por primera vez en *Corola parva* (1977) y se coronará con *Jaikus escritos en un amanecer de otoño* (1981). Para Ana María Gazzolo (1989), muchos de estos haikus no abandonan del todo el espíritu y las preocupaciones de un occidental, pero, en mi opinión, muestran la capacidad de síntesis de formas e intereses de un poeta frente al mundo.

Un ejemplo de esta capacidad de síntesis es *Folios de El enamorado y la muerte*, publicado en 1980, en la madurez de su obra poética. La selección en el espacio sugiere el sentido del poema, una lucha entre la palabra y el silencio que se ve traducida en una dicotomía entre la vida y la muerte. El simbolismo de los folios es la tragedia del cuerpo físico en su experiencia de enfrentarse a la muerte, es que el enamorado es equivalente a la poesía y a la vida humana, así como la Muerte es al silencio y al vacío que está más allá de la vida. Sologuren parece entender que lo que está fuera del lenguaje, lo está también fuera de la vida, inscrito en un mundo donde todo parece avanzar hacia la muerte. Comparte con Yasunari Kawabata la conciencia de la finitud y de no querer seguir adelante. Así encuentra

que es en la continuidad de la escritura donde radica la vida, como un proceso, un movimiento o transcurso de lo real. Este poemario simboliza la victoria de Eros sobre Tánatos en la tierra, espacio existencial y medio de la memoria.

Otra de las revelaciones de este poemario es el descubrir a un Sologuren partidario de la estructuración, siendo la composición del poema su verdadero tema y reflexión sobre el mundo. También se hace presente la búsqueda de la plasticidad en la expresión, que lo hace recurrir a la imagen y disponer los versos con espacios blancos, que colaboren en la significación total del poema en tanto ritmos y sentidos. Esto se logra por medio de la ausencia de signos de puntuación convencionales, batallando contra el silencio para expresar lo preciso, utiliza signos gráficos alternativos o aglutinación de palabras.

El poema epitalamio plantea la trascendencia de la muerte a través de la memoria. En él los amantes entrevén que cuando hayan muerto, los amantes vivos llegarán a ellos y de este modo no solo se producirá el renacimiento simbólico de los muertos como raíces, sino también el deslumbramiento de amor de los vivos; nuevamente el tema de Eros sobre Tánatos en donde la noche es símbolo de la búsqueda de la otra realidad.

También tenemos los poemas «Dos o tres experiencias de vacío» y «A la sombra de las primicias de verano», donde la realidad es velada y no tenemos oportunidad de profundizar en los mecanismos que la manejan. Es por esto que a pesar del amor, la amistad,

la solidaridad y el arte que ayudan en la búsqueda del yo poético, los resultados parecen vacíos. Se ha escrito solo y para la belleza, pero sin ningún cambio en la realidad espiritual. El tema de la escritura como algo que no cambia la realidad forma parte importante de este poemario.

Otro rasgo de este poemario es una visión positiva hacia la experimentación, Sologuren destaca entre la influencia de la poesía concreta, conceptual y japonesa, a esta última. Menciona que él escribe «a la manera de tankas y haikus», seducido por la brevedad, pero sobre todo por su capacidad de sugestión y la sutileza expresiva que estas formas alientan. Son rasgos que no solo adjudica a la poesía japonesa, sino también a los relatos de Yasunari Kawabata. En «Kawabata y las profundidades del espejo» Sologuren concluye: «está mirando, escrutando en las profundidades del espejo. En ellas habrá de encontrar que al cabo de toda la vida solo quedan dos certezas, dos heridas: el amor y la muerte. [1977]» (2005: 116, t. VII). Son precisamente estos, el amor y la muerte, los temas de *Folios*.

Es inevitable relacionar *Folios de El enamorado y la muerte* con *Folios de mi decimosexto año*, títulos del poemario y de los documentos que el joven Kawabata va escribiendo durante sus viajes antes de terminar sus estudios respectivamente. Además, uno de los poemas de *Folios* y que muchos consideran desvinculado con la temática del poemario, «Al resbalar el silencioso aceite del día», es una reinterpretación de Kawabata. El poema refiere al relato «Aceite» de Yasunari Kawabata, perteneciente a la parte primera del libro

Izu no odoriko 伊豆の踊子 (*La bailarina de Izu*) (2006). En este relato, Kawabata reflexiona sobre su orfandad, los recuerdos y la manera en que se enfrentó a la pérdida de toda su familia a pesar de ser muy pequeño como para recordarla. Fundamenta su aversión por el aceite y las concesiones que sus abuelos hacían con él, con una historia contada por su tía, según la cual, el pequeño Yasunari habría roto la lámpara de aceite del altar budista en el funeral de su padre. Desde ese momento, aunque entre sus tres y catorce años fallecieron todos sus familiares directos, la familia de Yasunari reemplazó las lámparas por velas sin que el niño supiera la razón.

Esta reflexión sobre la existencia y el recuerdo que surge de «Aceite» y se refleja en *Al resbalar el silencioso aceite del día* se repite en «dos o tres experiencias de vacío» y «A la sombra de las primicias de verano» en el mismo poemario. Miguel Cabrera (1988) también encuentra esa visión totalizadora de la problemática existencial, ya que la realidad para Sologuren sería profundamente espiritual.

Al resbalar el silencioso aceite del día
(Imagen de mi madre)
mirando en un punto no lejano
del sol
ya consumido en sus cenizas áureas...

(Sologuren 2005: 268, t. I)

En mi lectura de este poema, la imagen de la madre es construida desde un ideal de decoro o elegancia, comparable a las inspiradoras geishas de *La bailarina*

de Izu. Las cuatro primeras líneas podrían referir tanto a los cabellos de la madre convertidos de sol a gris, pero también a las cenizas (tema recurrente en Kawabata) que quedan del difunto. Queda el detalle de la luz que representa la madre, el sol, que analizaremos en breve.

... la cabeza peinada
alto el cuello cándido
en los gastados hombros
decorosa
(ahora recogido
cuerpo sedente)
solitaria
en un rincón del vestíbulo
confinado...

(Sologuren 2005: 268, t. I)

En los gastados hombros hay esfuerzo, pero también es una decorosa figura aristocrática, la elegancia de los hombros caídos que remarca la seda de los kimonos. Ese cuerpo que está ahora recogido y sedente sugiere la postración de la edad o la muerte para confirmarnos la imagen del cadáver con la siguiente línea: en un rincón del vestíbulo, como un velatorio.

... en el pecho
(desde donde tu edad
vio levantarse
y se oyó decir
a sí mismo las palabras)
el tenue rayo
de una fíbula
(que apenas pudo tolerar

el doméstico afán)
su gracia secular
in tenebris

(Sologuren 2005: 268, t. I)

Un bello detalle es la pieza léxica rebuscada del poema: fíbula. Confinado en el pecho estaba el tenue rayo de un broche que soportaba apenas el ajeteo de la vida doméstica, en un pecho que se vio y se escuchó a sí mismo envejecer. La gracia secular de mundo de la vida diaria queda en la oscuridad.

Si bien Kawabata perdió todas las fotos de sus padres, Sologuren sí conserva una imagen mental muy poderosa de su madre, a la cual alude en el poema. Al contrario del cuento, que termina citando al abuelo «¿La luz es más brillante ahora, no?», el poeta finaliza evocando la oscuridad, lo que sugiere que al contrario de Kawabata con la revelación del aceite, Sologuren se niega a aceptar su orfandad o la pérdida de los recuerdos, los cuales, a pesar de ser analizados no lo liberan.

Ambas obras nos remiten al cuestionamiento sobre el recuerdo y el olvido, pero sobre todo, nos remiten a la muerte. El poemario al que pertenece este poema cuenta con dos epítetos, «aquella blancura que habitaba las profundidades del espejo era la nieve», de Yasunari Kawabata, y la segunda «entonces, a mi humano corazón súbito vuelvo», de John Keats.

En la entrevista ya citada Sologuren confiesa:

Vivir es morir, y morir es vivir. Pienso que el gran mal en nosotros sea tal vez haber concebido la muerte como un tajo definitivo a un proceso, cuando este se da justamente

por la participación de ambas realidades: vida, muerte. No sé, no quiero naturalmente pretender una filosofía profunda al respecto. Es algo que se me ha ido imponiendo. (Cabrera 1988: 68)

Con respecto a la temática de su poesía, en el extenso poema «Recinto» las imágenes de la muerte son las de inapelable y perecedera, que están relacionadas con la juventud, el amor y el tiempo; como lo hizo Kawabata. Con ello se vincula el amor como una experiencia estética sublime, pero sobre todo el paso del tiempo retratado en las estaciones y el tema de la naturaleza, cuestionamiento perpetuo sobre la validez del recuerdo y de la identidad basada en la historia. El tema de la muerte es el que va tejiendo los temas de la vida, las preguntas de índole poética, filosófica y metafísica, llegando a poemas que para Cabrera (1988: 68) son los totalizadores, los que concentran la visión del mundo de Sologuren. La muerte para Sologuren no es aquel fin natural del hombre, sino también la tragedia del mundo actual en la que el hombre es lobo del hombre y a pesar de eso el autor confiesa que no pretende una filosofía profunda al respecto.

La ya mencionada indagación en el sentido existencial y metafísico del recuerdo y una realidad espiritual que realiza en *Folios*, parte de la visión del autor sobre estas ideas como comunes a la esencia humana a pesar de nuestras distancias culturales y geográficas. Así, se relaciona con Kawabata y Mishima en la búsqueda de un equilibrio entre la carga poética y la forma que debe conducirla. Sologuren dice:

Hay algo en la obra poética, en la obra artística y, en general, en la cultura, que está vivo a pesar de las fronteras tanto temporales como físicas, que le hace posible el acceso al hombre, y no solamente eso, sino que el hombre se reconozca ser tal, con su identidad humana en este gran banquete, en esta gran celebración que es la cultura. (Cabrera 1988: 39)

Pueden haber oscuros designios de la realidad, como la muerte de la madre, pero en poemas como «A la sombra» toda la investigación sobre este tipo de preguntas metafísicas es en vano. Como única solución se queda con los libros y la memoria, nociones ya cuestionadas en «Al resbalar...» para combatir la oscuridad. Sin embargo, la solución está en apelar a aquello que es lo más tangible de lo que se posee: el cuerpo, que es vida y muerte a la vez.

Considero pertinente aludir también a 母 (*haha*) *Madre*, escrito en 1926, relato vigésimo octavo de los 掌の小説 (*Tenohira no Shosetsu*) *Relatos que caben en la palma de la mano*, en 1972, (Kawabata 2011), en el que se reflexiona sobre la femineidad asociada a la figura de la madre como predecesora de la amada, comenzando con unos versos:

Esta noche estuve con una mujer.
Al abrazarla... la suavidad femenina.
Mi madre también era una mujer.
Derramé lágrimas, le dije a mi nueva novia:
Sé una buena madre,
Sé una buena madre,
pues yo no pude conocer a la mía.

Con respecto a la idealización de la mujer por Kawabata, Lawson (s.f.) nos describe ciertos elementos, el amante como protagonista, la mujer idealizada como el objeto de su amor, el amor no correspondido y el desplazamiento de los valores espirituales asociados con el amor para ser recogido en una tranquilidad estética. Es un modelo simple pero completo.

El de Sologuren es un retrato femenino muy parecido a las inspiradoras geishas de Kawabata, en las que busca la femineidad perdida del rostro materno. Desde el punto de vista del psicoanálisis, el hijo inconscientemente busca a la madre en cada mujer que se le presenta, para Jung el arquetipo de la madre es de vital importancia junto al arquetipo del ánima. Siendo las proyecciones de la madre desencadenantes de atracción o repulsión erótica basadas en la identificación o su ausencia.

La ausencia de la madre intensifica el anhelo de encontrar su figura en otro ser, pero también la melancolía al notar que no es posible. En el caso del escritor japonés, la imagen de la madre es una colección de imágenes mentales de su niñez que se quedaron grabadas en su memoria al esforzarse en recordar un rostro que desapareció antes de que él pudiera conservarlo como un recuerdo. Diferente es el proceso de Sologuren, quien recuerda fijamente la expresión de la madre fuerte, construida como un baluarte del equilibrio doméstico y el sacrificio. La imagen de la madre como heroína cotidiana se identifica con el arquetipo de la gran madre, la cual provee y es sinónimo de tranquilidad para el individuo.

Una madre de este tipo, completa y humana, no es reemplazable ni comparable con otra mujer y, por tanto, su femineidad queda atada a un ideal. Entonces, a pesar de su aparente falta de correlación con la temática abordada, la idealización femenina esclarece y justifica la aparición de este poema entre los *Folios de El enamorado y la muerte*. De esta forma, el poeta se une a una sensibilidad universal de la femineidad, más allá de concepciones culturales, llegando a la imagen primera y arquetípica de la mujer, la de la madre.

Jaikus escritos en un amanecer de otoño

Para finalizar, no podemos ignorar otro poemario con gran influencia oriental. Javier Sologuren no se consideraba un escritor de haikus propiamente dichos, al no ser japonés ni hablar el idioma ni estar inmerso en la cultura de la que estos son producto. Así es como para el autor su obra *Jaikus escritos en un amanecer de otoño*, escrita en 1981, pero publicada en 1986, son escritos «a la manera de» haikus. Sologuren se vio atraído por dos formas, el tanka y el haiku. De estos le interesaban la brevedad, la capacidad de sugestión y la sutileza expresiva. El haiku es una combinación de diecisiete sílabas en tres versos (repartidos en 5, 7 y 5) y el tanka de treinta y un sílabas en cinco versos. Ambos evocan la naturaleza e intentan extraer una cierta mística de la observación minuciosa de lo más simple. Parte de la magia de estas formas poéticas japonesas es la sacralización de lo cotidiano, como podría decirse de la ceremonia del té o de la meditación. Es el ámbito de la renovación de ciclos naturales, el sueño, el amor, la escritura, los recuerdos y

el dolor. La poesía para Sologuren es sinónimo de vida, es la expresión de esta y ahí donde hay vida también hay horror por la muerte, el mundo contemporáneo y el futuro.

Estos son solo breves ejemplos de nexos y referencias que pueden encontrarse en la obra de Javier Sologuren, un artista peruano con una sensibilidad abierta hacia Oriente. Sienta entonces un precedente entre los estudios interculturales y la voluntad de difusión de una literatura que parecía muy lejana y que cada vez se encuentra más cercana a nosotros.

Bibliografía

CABRERA, Miguel Angel. *Milenaria luz: la poesía de Javier Sologuren*. Barcelona, Ediciones del Tapir, 1988.

GAZZOLO, Ana María. «Javier Sologuren: poesía, razón de vida», en *Lienzo*. N° 9. Lima, 1989, págs. 219-278.

KAWABATA, Yasunari. *La bailarina de Izu*. Trad. de María Martoccia. Buenos Aires, Emecé Editores, 2006.

_____. *Historia de la palma de la mano*. Trad. de Amalia Sato. Barcelona, Austral, 2011.

LAWSON, R. N. «Kawabata's Unrequited Lovers». (s. f.). <http://www.washburn.edu/reference/bridge24/Kawabata.html> (revisión 6 de febrero, 2015).

PAOLI, Roberto. *Estudios sobre literatura peruana contemporánea*. Firenze, Stamperia Editoriale Parenti, 1985.

RABÍ DO CARMO, Alonso. *Animales literarios: [17 entrevistas]*. Lima, Aguilar, 2008.

SOLOGUREN, Javier. *Obras completas*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Ediciones del Rectorado, 2005.

**El silencio mayor de la escritura:
estética y sensibilidad japonesas
en la poesía de Javier Sologuren¹**

**The greatest silence of the writing: Japanese aesthetic
and sensibility in the poetry of Javier Sologuren**

RAFAEL VALLEJO BULNES

Pontificia Universidad Católica del Perú

Academia Diplomática del Perú «Javier Pérez de Cuéllar»

Resumen:

El vínculo de Javier Sologuren con el Japón fue –en palabras del propio Sologuren– una pasión *in crescendo* que se manifestó a través de los diversos rostros de su quehacer literario. El presente ensayo recorre la trayectoria del autor peruano a fin de determinar el influjo que la lírica japonesa obró en su poesía; influjo que no es solo formal, sino que también se presenta como objeto de reflexión poética y existencial, y que deriva –finalmente– en un curioso sincretismo poético. Asimismo, explora la manera peculiar en que Sologuren se aproximó a la cultura japonesa y el rol fundamental que desempeñó la traducción en este proceso.

¹ El presente ensayo es una versión abreviada de un capítulo de mi tesis de licenciatura. Por su propia naturaleza –forzosamente reducida y adaptada para su exposición oral– no tiene otra finalidad que la de brindar un panorama general de la influencia de la literatura japonesa en la obra poética de Javier Sologuren.

Abstract:

Javier Sologuren and Japan's relationship was –in his own words– a passion in crescendo, which is manifested through different aspects in his literary work. This essay examines the career of the Peruvian author in order to determine the influence that Japanese lyric worked in his poetry; influence which is not only formal but also arising as a poetic and existential reflection, and –finally– leading to a curious poetic syncretism. In addition, it explores the distinctive way in which Sologuren approached the Japanese culture and the significant role the translation played by in this process.

Palabras clave: Javier Sologuren, poesía japonesa, haiku, traducción.

Keywords: Javier Sologuren, Japanese poetry, Haiku, translation.

Recibido: 31/01/2016

Aceptado: 29/02/2016

El Japón es un país literario; un país, a decir de Borges, donde se profesa el hábito y el amor a las letras. No es casualidad, por tanto, que el kanji japonés para poesía (*shi*) se componga de los radicales «palabra» y «templo», pues la poesía es en Japón «la palabra del templo» y el Japón «el templo de la palabra» (Haya 2002: 1).

Javier Sologuren, a lo largo de su dilatada trayectoria, ofició como un fervoroso devoto de este templo. Su vínculo con el Japón fue, en sus propias palabras, «una pasión *in crescendo*» que se manifestó a través

de los diversos rostros de su quehacer literario. Como ensayista, Sologuren realizó penetrantes observaciones sobre la cultura nipona y sus variados géneros literarios². Asimismo, tuvo el enorme acierto de documentar sus primeros contactos con el Japón, quizás sin saber que años más tarde alguien podría interesarse en este aspecto de su obra. En una breve sección titulada «Cultura japonesa» nos cuenta lo siguiente:

Mi interés por el Japón es realmente muy anecdótico, y creo que mi fantasía interviene un poco en esto, pero en todo caso es una ficción que se ha hecho realidad. Yo vivía en la calle Teodoro Cárdenas, al lado del cine Azul, y en la esquina había una cafetería que era de unos japoneses. Ellos fueron los primeros extranjeros que conocí, y quedé maravillado pensando en el largo camino que habían recorrido hasta el Perú. Días más tarde, una noche de un verano caluroso, salí a pasear y pasé por la puerta de otra tienda cuyos dueños eran también japoneses. La tienda estaba cerrada, pero pude escuchar los sonidos de un instrumento musical muy extraño, que no se parecía a una guitarra ni a ningún otro instrumento de cuerda que yo conociera. Era el shamisen, una especie de banjo de tres cuerdas. De ahí a los libros, a la literatura japonesa, no hubo sino un paso. Y quién diría que después me iba a abocar a traducir esta literatura, iba a estar hasta tres veces en Japón, e incluso, lo que es el destino, iba a ser rehén, aunque por tiempo muy breve, en la residencia del embajador Aoki. (Sologuren 2005a: 631-633)

² Al respecto se puede encontrar valiosa información en los artículos y ensayos que integran *Gravitaciones y tangencias* (2005a) y *Hojas de herbolario* (2005b). Existe también una selección de textos incluida en la edición del *Rumor del origen* que realizó Ricardo Silva-Santisteban como parte de las obras completas publicadas por la PUCP.

Pero, aún más que el ensayo, la traducción fue el medio privilegiado por el cual Sologuren accedió a la cultura japonesa³. Pese a que sus versiones se realizaron casi siempre de manera indirecta, debido a su desconocimiento del idioma⁴, un análisis –como el que realizó Isabel Fukuhara– permite afirmar lo siguiente:

Las traducciones al español realizadas por Javier Sologuren presentan la *sensibilidad característica* de la literatura japonesa, y en la mayoría de los casos, éstas *han logrado transmitir el momento haiku* de los poemas de Basho. Sin embargo, en aquello que no se logró expresar la sensación de instantaneidad, ello se debió a los errores de decodificación de la versión francesa, la cual sirvió de base para la traducción al español. (Fukuhara 2002: 71)

En líneas generales, podemos concluir que las traducciones de Javier Sologuren fueron capaces de reproducir, en la lengua de llegada, las particularidades del original, y que en los casos en que esto no se logró fue básicamente por los errores de la versión empleada. Cualquiera que se anima a realizar una traducción semejante sabe bien el riesgo que corre. Sologuren lo sabía y lo asumió, sin suscribirse a la conocida sentencia de Robert Frost según la cual «poesía es aquello que se pierde en la traducción». Más bien, compartió el juicio

³ Si, como ha señalado nuestro autor, toda traducción es una «lectura en profundidad», entonces fue a través de ella que logró calar más hondo en el espíritu de la poesía japonesa.

⁴ Con la honrosa excepción de *Cinco amantes apasionadas* de Ihara Saikaku, traducida directamente del japonés en colaboración con Akira Sugiyama. Por otra parte, es necesario recordar la importancia capital de su esposa Iliá Sologuren, con quien Javier tradujo versiones del inglés, lengua que nuestro poeta no dominaba.

–a mi parecer acertado– de J.F. Nims, para quien «es más lo que se pierde al no traducir» (citado en Silva 2005: 19).

He hecho hincapié en la traducción sologureniana no solo porque ella representa una forma sutil y profunda de penetrar en los valores estéticos de la literatura japonesa, sino también porque constituye una visión personal de este arte. Así como Borges escribió que hablar de «lectura obligatoria» era un contrasentido, ya que toda lectura debe ser hedonista, Sologuren sostuvo que la traducción no debía ser ajena a las mismas motivaciones. Haciendo un balance de su propia labor señaló: «Son traducciones que he hecho por placer, por el gusto personal de rencontrar en mi propia lengua los poemas preferidos...» (Sologuren 2005: 209).

Más adelante agrega:

En un momento dado pensé que el poema traducido debería sonar en la lengua de llegada, en el caso mío del español, como si el poema traducido hubiese sido escrito originalmente en español. Ahora no lo creo así, pienso que hay que respetar; hay que conservar, en lo posible, *ese sabor, atmósfera, tono (qué se yo) de la lengua de partida.* (2005: 223)

Y esto es precisamente lo que logran las versiones de Sologuren, y lo que supone, en última instancia, la meta de todo traductor: traducir no solamente un texto sino una sensibilidad. Un idioma no es –volviendo a Borges– un repertorio arbitrario de símbolos, sino una manera de sentir la realidad. En el caso de Sologuren, la traducción fue ese «diálogo» o «puente» –según él lo llamó– entre dos culturas, ya que a través de su

ejercicio fue capaz de incorporar en su propia creación –piénsese, por ejemplo, en sus haikus– una sensibilidad particular y una atmósfera espiritual muy diversa a la de su propia lengua⁵.

Antes de pasar a referirnos a la poesía, esbochemos, al menos de manera sucinta, aquello que la lírica japonesa representó para nuestro autor. En primer lugar, habría que mencionar que esta encontró eco en las preferencias estéticas de Sologuren. Se ha escrito que los temas fundamentales de la poesía japonesa son el amor y la naturaleza. Lo mismo puede decirse de la poesía de Javier, agregando, desde luego, el tema de la creación (o alumbramiento poético)⁶. Esta suerte de empatía temática ha sido mencionada en más de una ocasión por el propio poeta, quien ha resaltado además, la importancia de la naturaleza en su poesía: «La naturaleza me proporciona un rico repertorio de emblemas para expresar mis estados de ánimo íntimos, mis vivencias personales y profundas». «Veo, pues, que sin la presencia de la naturaleza mi poesía quedaría empobrecida, casi sin posibilidad de exteriorización» (2005b: 592).

Pero la importancia de la poesía japonesa en su obra no se limita a la afinidad temática. Algo que se puede comprobar cotejando las opiniones de Javier, vertidas en diversos ensayos y entrevistas, es que la poesía de Yamato representa para él una síntesis

⁵ Sin embargo, esta afirmación no es de carácter general; se aplica únicamente para algunos casos concretos. El propio Sologuren ha dicho en más de una ocasión que escribía composiciones «a modo de haikus», o que, en su mayoría, estos no pasaban de ser simples «ejercicios».

⁶ Quizás influenciado por Octavio Paz.

perfecta de ciertos elementos que constituyen sus ideales poéticos. En conversación con Miguel Ángel Zapata confiesa lo siguiente:

Yo tengo una afición por la cultura (la japonesa) desde hace muchos años, por todas sus expresiones, y justamente en tu pregunta has mencionado la transparencia, y la transparencia, la sugestión y la pureza han sido mi *desiderata*, mis deseos de alcanzar estas metas, estos objetivos tan difíciles. (Sologuren 2005b: 458)

Así, la búsqueda de estos elementos –transparencia, sugestión y pureza– aunados con otros como la concisión y la sencillez, van a ser, como veremos a continuación, los que operaran una suerte de decantación expresiva en su trayectoria poética.

Javier Sologuren publicó en 1944 su primera colección de poemas a la que tituló *El morador*. En esta primera entrega ya se aprecian algunas de las características que terminarían convirtiéndose en las constantes de nuestro autor; entre ellas podemos destacar las continuas referencias a la naturaleza y sus elementos: el agua, las piedras, el cuerpo (sobre todo los labios) y la sangre. A diferencia de su obra posterior, este poemario posee una expresión oscura –diríase hermética– que se complace en el uso de metáforas y la creación de imágenes que aluden a paisajes de ensueño. Hay una marcada tendencia surrealista –o «parasurrealista», como él prefería llamarla–. Asimismo, encontramos una denodada preocupación formal, que se traduce en el sistemático empleo de estrofas consagradas por la tradición occidental como el soneto o las décimas.

A partir de la publicación de los siguientes poemarios –de *Dédalo dormido* (1949) hasta *Otoño, endechas* (1959)– encontramos una transición de la poesía de Sologuren hacia una progresiva depuración expresiva, guiada por los valores que enunciábamos antes; ocurre aquí un doble fenómeno: por una parte, la expresión se vuelve más clara, más sencilla y los referentes a los que alude se concretan. Por otra parte, la medida se emancipa de la rigidez impuesta por las estrofas clásicas y tiende al verso libre. Con ello gana mayor soltura y empieza a manifestar esa fluidez que es característica de su obra posterior.

En la siguiente publicación, *Estancias* (1960), se continúa con los aciertos alcanzados hasta el momento. Pero ocurre algo curioso: la expresión, que antes había tendido a versos extensos y fluidos, se condensa y reduce. Con ello los poemas ganan intensidad y sugerencia. Del mismo modo, en este poemario, las referencias a la naturaleza se multiplican: hay una gran variedad de poemas que tienen como objetos el mar, la nieve, las flores, el agua, los ríos e incluso las estaciones, como la primavera o el otoño.

En los siguientes poemarios –salvo *Recinto* (1967)– esta tendencia va a continuar y va a producirse un acendramiento aún mayor. Es curioso que hasta la publicación de este texto –que es un poema extenso– Sologuren mantuviera un silencio de casi seis años, el cual coincide con su viaje a Suecia y con la publicación de sus primeras traducciones de poesía japonesa que, aunque datan de 1971, habían sido realizadas un par de años antes.

Es por ello que considero lícito afirmar que durante este periodo Sologuren establece un contacto más directo con la poesía del Japón. Otra prueba innegable en esta línea es *Surcando el aire oscuro* (1970), poemario sobre el cual Peter Elmore ha escrito: «[...] la elección de la poesía clásica japonesa se hace notoria [...] los poemas tienden a la concisión y registran, con ascética sencillez, la vivencia de la nostalgia y la comprobación del discurrir temporal» (1999: 19).

Asimismo, es en este poemario donde Javier incluye su primer haiku, dato que ha pasado desapercibido por la crítica:

solo ser agua
para copiarte el rostro
y sin embargo

[propósito]

Como se puede apreciar, estos versos comparten la estructura del haiku y poseen también un indiscutible sabor oriental. Digo esto porque, en lo personal, me recuerdan un famoso haiku de Kobayashi Issa, que fue traducido por Sologuren:

El mundo del rocío
es un mundo de rocío,
sin embargo...

Aunque las motivaciones de estos haikus sean distintas, ya que Issa escribió este poema al perder a su hijo, ambos comparten cierta desazón expresada en el empleo del adversativo final; ambos expresan pareja

frustración valiéndose de un elemento común, el agua, que a través del tiempo los hermana.

Otro de los recursos que Javier utiliza en *Surcando el aire oscuro* –y que más adelante reproduce– es la disposición final del título entre corchetes. Quizás tenga que ver en esto la influencia del budismo zen, pues ciertamente la disposición final –a todas luces poco frecuente– opera como una iluminación súbita que revela al lector el sentido del poema. Esta sospecha, que planteé en un estudio anterior, me fue luego confirmada por Ricardo Silva-Santisteban, quien me comentó que Javier le había hablado en iguales términos sobre la naturaleza de este recurso.

Luego de *Surcando el aire oscuro*, Sologuren publica *Corola parva* (1973-1975), primer hito de su poesía al que podemos calificar como manifiestamente japonés. Este poemario consta de tres partes bien definidas. En la primera de ellas, Sologuren nos presenta un conjunto de haikus de diversa temática, pasados por el filtro de su sensibilidad, e incluso algunos adaptados a elementos del paisaje peruano:

Bajo la sombra
bullen los peces
y la *totor*a crece.

En la segunda parte se incluyen poemas que son –como apunta Ricardo González Vigil– «exploraciones visuales», influidas algunas –desde mi perspectiva– por el budismo zen. En una de ellas, que por lo demás lleva el título de *satori* –enmarcado entre paréntesis y dispuesto al final–, se nos invita a prender fuego a la

página, para luego ver surgir «la llama»; un acto que, aunque podría cumplirse literalmente –si así lo desea el lector–, alude en realidad a la liberación de la conciencia: al instante en que ocurre la iluminación⁷.

Finalmente, en la tercera parte, se incluyen unos poemas similares al haiku, en cuanto a su estructura, y que tienen como tema a las flores.

Hasta el momento, la expresión poética de nuestro autor ha continuado con el largo proceso de depuración y condensación emprendido desde finales de la década de los cincuenta, para dar lugar a un poemario que acorta la extensión de los versos y adopta la estructura del haiku. Visto así no resulta sorprendente: se trata de una lenta maduración cuyo desenlace natural –al menos desde un punto de vista expresivo– no podía ser otro que el haiku.

Sin embargo, aunque en algunos poemas se puede percibir un regusto oriental, otros no comparten con el haiku más que el mismo número de sílabas, pues abordan temas muy ajenos a su estética. Un haiku como «En Garcilaso / sabe el terruño a fruto / tal su recuerdo» difícilmente podría pasar como tal para un purista del género, pues no posee, además de la medida de rigor, aquello que los japoneses denominan «*haimi*», es decir, el tono o atmósfera espiritual propio del haiku, ni tampoco una referencia a la naturaleza, ni el «*kigo*» o «palabra-estación».

⁷ «El objetivo del zen –escribe Anne Bancroft– es alcanzar el estado de conciencia que se logra cuando el ego individual se despoja por completo de sí mismo y se identifica con la infinita realidad de las cosas». A esto se llama *satori*: «Se trata de una penetración inmediata en la naturaleza de las cosas, en lugar del conocimiento habitual, que se logra a través del análisis y la lógica» (1979: 10).

Luego de la publicación de sus siguientes poemarios (de *Folios de El enamorado y la muerte* en adelante), la poesía de Javier adquiere una madurez considerable y se adueña de sus recursos expresivos. Por estos años publica uno de sus poemas más extensos –*La hora* (1980)–, en cuyas estrofas finales se realiza una reflexión sobre aquello que la poesía japonesa representa en su escritura. Sologuren no duda en incluir sus impresiones acerca del haiku –«las diecisiete sílabas flotantes»– e incluso llega a citar el famoso haiku de Basho de la rana en el estanque. Asimismo, reproduce un haiku publicado con anterioridad en *Corola parva* –«Cómo es el mundo / sencilla gota de agua / inagotable»– que sintetiza su visión de la vida desde la perspectiva de la poesía japonesa. Sin embargo, lo más curioso de este poema es cómo la estética nipona, devenida en visión del mundo, entra en conflicto con la conciencia del poeta al ser concebida como «poesía intemporal», ajena a la historia y sus avatares: «Pero no es cierto / la historia no se vacía de sucesos / la gota es evidentemente de sangre», nos dice luego Sologuren, quien parece concluir que el mundo no es producto de la indolente contemplación del *haijin*, sino un devenir incesante y violento. Opiniones aparte, estos versos finales de *La hora* demuestran que la influencia japonesa en Sologuren no solo obró desde un punto de vista formal o expresivo, sino como objeto de reflexión poética y existencial.

Al año siguiente, Javier publicaría el segundo hito de su poesía manifiestamente japonesa: *Jaikus escritos en un amanecer de otoño* (1981). En él encontramos un

Sologuren que ha asimilado de manera más completa los principios estéticos de la poesía del Japón. Un ejemplo es el siguiente haiku, de excelente factura:

¡Qué paz en tu
inmemorial susurro,
verde bambú!

Hay que recordar que estos haikus fueron escritos durante una estancia de Sologuren en Japón y es por ello que poseen reiteradas alusiones a este país, a diferencia de los de *Corola parva*, en los que había, como vimos anteriormente, referencias a otros contextos culturales. Si en los haikus de *Corola...* Javier incluyó a la totora, en este poemario prefirió mencionar al ginkgo, un árbol típicamente japonés⁸.

De igual modo, en *Corola parva* la principal expresión del zen no se dio a través del haiku sino por medio de los juegos con el espacio. En el caso de *Jaikus escritos en un amanecer de otoño*, por el contrario, encontramos una variedad de haikus de clara impronta zen, como el siguiente:

Nada me apura.
Blanco contemplo
El vuelo de la grulla.

Los poemarios posteriores son los últimos que Javier escribiera y ya no presentan ninguna conexión relevante con nuestro tema, a excepción, claro está, de *Haikus*

⁸ La utilización de términos japoneses puede multiplicarse: «guetas», «shakujachi», «sake». Las guetas son un calzado tradicional japonés, hecho de madera; el shakujachi una flauta empleada por los monjes en la práctica del zazen.

(1999), tercer y último hito de la poesía explícitamente japonesa de Sologuren. *Haikus* es una colección de doce poemas, similares a los de *Jaikus escritos en un amanecer de otoño*, pero que no poseen un carácter tan marcadamente japonés. En ellos se nota más la personalidad del propio Sologuren, con alusiones continuas a un «yo» que comenta los poemas desde su propia interioridad, lo cual se halla en abierta oposición con los principios estéticos del haiku, que no admiten una subjetividad semejante. Tal es el caso del siguiente poema:

En mi ventana,
la flor de escarcha
el corazón me enciende.

Asimismo, estos tienden hacia un tono filosófico y hacia una mayor abstracción, lo que *no* es consustancial al haiku. Un ejemplo es el siguiente:

El margen blanco
donde siempre germina
lo inexpresable.

A este tipo de haikus, Vicente Haya Segovia los ha llamado «haikus para ser pensados» y dice de ellos que:

Son [...] poemas «intencionados», que no surgen de la pura sensación del artista ante la Naturaleza sin otra finalidad que la propia expresión artística, sino que tratan de comunicar alguna idea [...] de cultivarse en exceso se abriría una vía por la que el haiku dejaría de atender a lo natural y pasaría a funcionar con arquetipos mentales con la única intención de comunicar ideas. (2004: 44)

Esta es, vista de modo general, la evolución de la poesía de Javier Sologuren, teniendo en cuenta su pertinencia con nuestro tema. Lamentablemente, por falta de tiempo, no hemos podido profundizar con detalle en otros aspectos fundamentales como el silencio expresivo de la página o los juegos con el espacio y su vínculo con la estética zen ni hemos podido analizar casos concretos de poemas donde Sologuren logra un singular sincretismo poético. Espero poder hacerlo en otra oportunidad.

Bibliografía

BANCROFT, Anne. *Zen*. Madrid, Debate, 1979.

ELMORE, Peter. «Javier Sologuren. Vida de poeta», en *Libros & artes*. N° 3. Lima, 1999, págs. 18-20.

FUKUHARA, Isabel. «Crítica a la traducción de nueve poemas haiku de Matsuo Basho por Javier Sologuren», en *Revista de la Facultad de Lenguas Modernas*. Universidad Ricardo Palma. N° 7. Lima, 2002, págs. 43-105.

HAYA, Vicente. *El corazón del haiku: la expresión de lo sagrado*. Madrid, Mándala, 2002.

_____. *El espacio interior del haiku*. Madrid, Shinden Editores, 2004.

SILVA, Alberto. *El libro del haiku*. Buenos Aires, Bajo la luna, 2005.

SOLOGUREN, Javier. *Vida continua*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004.

_____. *Gravitaciones y tangencias*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2005a.

_____. *Hojas de herbolario*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2005b.

ARTÍCULOS

El cometa Halley, Ricardo Palma y un artículo embozado

Halley's Comet, Ricardo Palma and a hidden article

OSWALDO HOLGUÍN CALLO
Academia Peruana de la Lengua
Pontificia Universidad Católica del Perú

Resumen:

Ricardo Palma publicó en la revista limeña *Variedades*, en 1910, un artículo jocososobre el próximo paso del cometa Halley, desconocido hasta el día de hoy por haber salido bajo el seudónimo *Savonarola*. La ocurrencia cósmica le permitió recordar que el anterior paso del citado cometa se produjo en 1835, cuando él solo tenía dos años, y a sus hijos Clemente y Ricardo les dio la oportunidad de escribir artículos fantásticos que publicó la prensa limeña.

Abstract:

Ricardo Palma published in a Lima magazine, *Variedades*, in 1910, a humorous article about the next approach of the Halley's Comet. This article was unknown until today since it was done by the pen name of *Savonarola*. The cosmic witticism allowed him to remember the previous approach of the comet

occurred in 1835, when he was only two years old, and it gave to his children Clemente and Ricardo the opportunity to write each with his own fantastic articles that the Lima press published.

Palabras clave: Ricardo Palma, cometa Halley, literatura peruana humorística, revista *Variedades*.

Keywords: Ricardo Palma, Halley's comet, humorous Peruvian literature, magazine *Variedades*.

Recibido: 30/11/2016

Aceptado: 15/12/2016

Savonarola, ergo Palma

En la edición 103 del influyente semanario limeño *Variedades*, dada a luz el 19 de febrero de 1910, los lectores encontraron un artículo a toda página datado tres días antes bajo el título «Ojo con el 18 de mayo de 1910», suscrito por alguien embozado con el seudónimo *Savonarola*, nombre del fraile dominico que a fines del siglo XV predicó fervientemente en contra de la mala vida y los vicios de la sociedad florentina, a la cual aseguró castigos horribles si no se reformaba. Quien estaba detrás de tan sugerente seudónimo no era otro que el viejo director de la Biblioteca Nacional, Ricardo Palma, que por esos días había cumplido setenta y siete años y, a pesar de sus achaques, aún emprendía y culminaba proyectos literarios y editoriales de relativa monta¹.

¹ La prueba de la autoría palmina del artículo la hallamos en una carta de don Ricardo a su hijo Ricardo Palma Román, Lima 22 de febrero de 1910, donde le dice:

Hasta el presente, ningún investigador histórico o literario, o palmista viejo o novel, ha dado cuenta de este artículo, como tampoco se sabía que alguna vez Palma hubiera empleado dicho seudónimo.

Ponerse la máscara de *Savonarola* tuvo el claro propósito de esconder la identidad del autor del artículo: el viejo tradicionalista que dirigía con aplauso la Biblioteca Nacional y desde hacía muchos años se hallaba apartado de la política. Precisamente, las alusiones políticas presentes en el texto, aunque muy repartidas, no iban bien con la imagen neutral o imparcial que Palma se había construido y deseaba conservar. Otra razón de peso que recomendó el empleo del seudónimo pudo ser el espíritu risueño y jocoserio presente de principio a fin en el artículo, el cual se alejaba de la solemnidad propia del escritor e intelectual venerable en que se había convertido su autor. Sin embargo, creo no equivocarme al pensar que más de un lector de *Variedades* identificó a Palma detrás del misterioso seudónimo en gracia al estilo, al lenguaje y a otros aspectos del texto.

El artículo palmino respondía a los sensacionalistas anuncios del afamado astrónomo francés Camille Flammarion, quien, ante el esperado paso del cometa Halley², había ofrecido unas proyecciones francamente aterradoras que los periódicos del mundo se habían

«Te mando certificado un paquetito con el número *Almanaque de Caras y Caretas* y el número último de *Variedades*, con mi artículo sobre lo que nos espera para dentro de noventa días – el 18 de mayo» (Ricardo Palma. *Cartas indiscretas*, pág. 92). El último número de *Variedades* referido solo puede ser el 103.

² Llamado así por el astrónomo inglés Edmond Halley; véase Heather Couper y Nigel Henbest. *The history of astronomy*, págs. 170-178.

encargado de difundir para estupor de todos y, cómo no, sustancial incremento de sus ventas. Flammarion sostenía que la Tierra atravesaría la cola del cometa, la cual, al estar compuesta de gas cianógeno, acabaría con la vida humana y todas las demás³.

Humorismo y política

«Ojo con el 18 de mayo de 1910» es un artículo humorístico, no ajeno al humor negro, con alusiones políticas de actualidad. Palma se presenta embargado por el temor ante la «mataperrada magna» que se avecina, asegurando que mayo es el mes de las grandes mataperradas, lo que demuestra al recordar la aventura revolucionaria de Augusto Durand y la más reciente de los pierolistas al mando de Isaías de Piérola en contra del presidente Leguía. Sin embargo, asegura que «todo es hojarasca de buñuelo comparado con lo gordo que nos espera» el próximo 18 de mayo, y que se ha decidido a dar la campanada de alarma para que «la mataperrada magna no nos coja de sorpresa sino confesados, oleados y sacramentados». En ese sentido, pronostica que los políticos civilistas Ántero Aspíllaga, presidente de la Cámara de Senadores, Ernesto Zapata y Rafael Villanueva, ministros de Estado, cada quien por su propia circunstancia, verán cambios radicales a raíz del 18 de mayo: Aspíllaga «no saldrá [...] proponiendo a los civilistas de su camada un votito de confianza ni en el Padre Eterno. Bien escamado anda con el de la semana

³ «In 1910, for the appearance of Halley's Comet, he believed the gas from the comet's tail would impregnate [the Earth's] atmosphere and possibly snuff out all life on the planet» (https://en.wikipedia.org/wiki/Camille_Flammarion, revisión 30 de octubre, 2016).

pasada», Zapata «puede ir muy tranquilo a contestar las interpelaciones que le formulen sobre las toneladas de fierro, cobre y plomo que quiere obsequiar al océano. ¡Vaya una tutuma!» y Villanueva «y sus colegas serían eternamente inamovibles, como enclavados con tuerca y tornillo en las poltronas ministeriales, si no estuviera *ad portam* el 18 de mayo».

La estrategia de Palma es callar el motivo de sus temores y sobresaltos en toda la primera parte del artículo, ciertamente con el fin de suscitar en el lector una fuerte curiosidad que despeja en la segunda parte, valido de la información periodística que a la sazón circulaba sobre el tema. Es solo entonces que el lector descubre la causa de tantas alarmas y malos augurios: el coletazo –Palma dice *colazo*– del cometa Halley previsto por Flammarion. El desarrollo de esa información no lo priva de rematarla con nuevas muestras de su espíritu burlón, pues si no se produce el coletazo, cree Flammarion que se podría dar una lluvia de estrellas errantes o, si

Dios nos libra de que una nos rompa la cabeza o nos calcomanice [sic] tendremos, por lo menos, una prodigiosa aurora boreal. Por si acaso, y para que lo último suceda, voy a ponerle una lámpara a cada una de las once mil vírgenes. No es flojo el gastito que voy a hacer.

El párrafo final descubre el poco crédito que los cálculos del astrónomo francés le merecen: el 18 de mayo «corremos el riesgo de que [...] seamos víctimas de una gran mataperrada, no por obra de politiqueros de plazuela sino de astrónomos fantaseadores».

¿En qué fundaba Palma la completa seguridad que le hacía despreciar por fantaseadores los cálculos de Flammarion? Aunque no lo dice, se apoyaba sin duda en la opinión de otros científicos y en su propia experiencia de hombre fogueado en actitudes escépticas frente a los pronósticos más alarmistas. En realidad, no era la primera vez en su vida que había escuchado pronósticos apocalípticos. En el siglo XIX, el austriaco Rudolf Falb difundió una teoría sobre terremotos y erupciones volcánicas que causó estupor durante mucho tiempo. Palma recordaba semejantes predicciones⁴.

En las semanas siguientes, Palma se ocupó del cometa una y otra vez en la correspondencia que regularmente mantenía con su hijo Ricardo Palma Román, médico de la hacienda Cayaltí: «Venga en buena hora el 18 de mayo con el colazo del cometa para dejarnos en paz al Gobierno y a sus acreedores» (Palma 1969: 93).

Antecedentes y circunstancia

Los cometas no eran nuevos en el universo literario palmino. Algunas tradiciones contienen referencias funestas originadas en ellos. Así, en «Un virrey hereje y un campanero bellaco. Crónica de la época del decimoséptimo virrey del Perú» leemos: «Para acrecentar el terror de los espíritus, apareció en 1660 el famoso cometa observado por el sabio limeño don Francisco Luis Lozano, que fue el primer cosmógrafo mayor

⁴ «[Fulano] era el Falb de su siglo, gran pronosticador de temblores y muy diestro en agorerías» (Palma. «Las brujas de Ica», en *Tradiciones peruanas completas*, pág. 266).

que tuvo el Perú» (Palma 1964: 403); y en «La Apología del pichón palomino» hace memoria don Ricardo «[...] del principio popular de que los cometas y fenómenos auguran pestes, guerras y demás calamidades públicas...» (Palma 1964: 838). Incluso son parte de unos versos autobiográficos:

Y eso que dije yo tan verdad era
como que hay, en la esfera
celeste, estrellas y astros infinitos
y cometas crinitos⁵. (Palma 1964: 1459)

En realidad, como hombre leído e informado, Palma sabía del extraordinario papel que los cometas habían tenido en la historia universal, que los pueblos antiguos a menudo los habían visto con temor y como aviso de mal agüero. No libre de supersticiones, Palma mostró si no preocupación por lo menos cierto respeto a dichos cuerpos celestes.

Sin embargo, en «Ojo con el 18 de mayo de 1910», una composición de circunstancia, casi una improvisación, Palma, lejos de toda seriedad historiográfica, se revela burlón y divertido. El viejo bibliotecario aprovecha la notoriedad del tema, que a muchos

⁵ «Sinfonía a toda orquesta». Otras referencias: «Se observó el llamado cometa de Newton» («Un virrey y un arzobispo. [Crónica de la época del trigésimo virrey del Perú]», Palma. *Tradiciones peruanas completas*, I, pág. 566); en octubre de 1807 se vio en Lima un cometa, y en noviembre de 1811 otro que durante seis meses permaneció visible sin necesidad de telescopio («El virrey de la adivinanza. [Crónica de la época del trigésimo octavo virrey del Perú]», Palma. *Tradiciones peruanas completas*, III, pág. 852), «Apuesto, lector limeño, a que entre los tuyos has conocido algún viejo de esos que alcanzaron el año del cometa (1807), que fue cuando por primera vez se vio en Lima perros con hidrofobia, y a que lo ofste hablar con delicia de la *Perla sin compañera*» («El mejor amigo..., un perro». Palma. *Tradiciones peruanas completas*, I, pág. 858).

tenía preocupados, para suscitar hilaridad en los lectores y extenderse en alusiones personales que nos lo muestran atento a las noticias y muy al tanto del acaecer ciudadano, así el político como el social y cultural. Las cartas que por ese tiempo y con regularidad religiosa enviaba semanalmente a su homónimo hijo, prueban largamente su disposición a las novedades de toda laya. Sus hijos, ampliamente relacionados, y los diarios capitalinos, eran sus principales fuentes de información.

Por otro lado, el artículo es una muestra del remozado buen humor de Palma anciano. Escéptico y burlón, la alarmante noticia del cometa que sería la causa del fin de la Tierra vino a proporcionarle un tema harto aprovechable para ejercitar su adiestrada vis cómica. Palma ya no estaba en condiciones de escribir tradiciones que le exigieran una detenida investigación y pulimento. Hacia 1910 debía cuidar el poco «fósforo cerebral» que le quedaba, pues a la evidente decadencia física que sufría se sumaban enfermedades y consejos-órdenes de sus médicos. En tales circunstancias, escribir páginas ligeras pero entretenidas era una alada forma de seguir produciendo literatura, aunque no ciertamente de la mejor calidad.

Los artículos comentarios de Clemente Palma y Ricardo Palma Román

La «visita» del recurrente cometa dio lugar a preocupación, temores y angustias en muchos lugares del mundo. También hubo quienes especularon mediante la invención y comercio de todo género de artificios para burlar

sus mortíferos efectos⁶, o se valieron de la imprenta para publicar estudios seudocientíficos y medrar a costa de la ingenuidad de un sector de la sociedad, o hallaron inspiración para soltar la péñola y facturar páginas literarias de varia calidad o para trazar todo género de dibujos y pinturas no ajenas a la caricatura o a la fantasía. Los hijos de Palma, Ricardo y Clemente, y el poeta José Santos Chocano fueron algunos de aquellos. En lo que toca al arte gráfico, uno de los varios dibujos que la prensa limeña reprodujo fue la caricatura política «El cometa de mayo» del artista Francisco González Gamarra, que apareció en la habitual página de «Chirigotas» de la revista *Variedades*⁷.

Ricardo Palma Román escribió y publicó un artículo sobre el comentado tema. Lo hizo con una mezcla de conocimientos científicos, que los tenía, y mucho humor. Su padre le acusó recibo: «Está bueno el articulo sobre el cometa. Va Clemente a utilizarlo en *Variedades*» (Palma 1969: 98); y cuando salió a la luz le dijo: «Muy bonito tu artículo sobre el cometa que salió en el número de *Variedades*, que hoy te remito con sello de la Biblioteca» (Palma 1969: 99)⁸. Suscrito con el seudónimo *Dr. Piphán*, se titula «Contra cometitas. Invento

⁶ «En la vuelta del Halley a principios del siglo XX, la cercanía de su paso creó un miedo que impulsó la creación de un importante mercado para "máscaras anti-cometa" y otros artefactos supuestamente diseñados para protegerse de unas posibles emanaciones tóxicas. Hubo gente que se suicidó en Europa central y oriental, por la psicosis creada por los periódicos de que en el momento en que la Tierra pasase por dentro de la cola del cometa las personas de la Tierra quedarían envenenados [sic]» (https://es.wikipedia.org/wiki/Influencia_cultural_de_los_cometas, revisión 4 de octubre, 2016).

⁷ Ed. del 2 de abril de 1910, N° 109. Aparecen en ella el presidente Leguía y uno de sus ministros sosteniendo un intencionado diálogo junto a un telescopio.

⁸ Cartas del 22 y 30 de marzo de 1910, respectivamente.

notable y de actualidad» y salió acompañado de tres dibujos caricaturescos realizados por el mismo autor, quien simuló un amplio conocimiento del tema para consignar afirmaciones seudocientíficas con un claro objetivo jocoso y divertido⁹. La mención de personajes versados en materias exactas, como los doctores Joaquín Capelo y Federico Villarreal, y los inventores locales Rivero y Carlos Tenaud, buscó darle un aire de seriedad a lo que no pasaba de ser una humorada salpicada de enrevesados conceptos científicos. Palma Román, que se confiesa «versado en achaques de astronomía», ofrece para la salvación del mundo un invento estafalario —«un aparato morrocotudo, con el que salvaré a mis paisanos y a la humanidad toda, si hay tiempo para tanto»— que promete instalar a quien lo solicite, menos al vocal Rafael Villanueva, pues, «por mi parte, que se lo lleve el cometa a ver las estrellas»¹⁰. Villanueva, como ministro de Gobierno, había reprimido severamente a los pierolistas después de su fracasada intentona golpista del 29 de mayo de 1909. Es claro que el joven médico de Cayaltí, al igual que su padre, simpatizaba con los partidarios del caudillo demócrata.

Clemente Palma, hijo mayor de don Ricardo, se desempeñaba como director de la difundida revista *Varietades*. Era un influyente periodista de opinión pero también un respetado crítico literario y un raro escritor de relatos fantásticos. Escondido detrás del seudónimo *Klingsor*, el 7 de abril publicó la primera parte de su

⁹ Véase la bibliografía. En nota al pie, Palma Román asegura ser el autor de los dibujos, etc.

¹⁰ *Ibíd.*

cuento «El día trágico» en la revista *Ilustración Peruana* que dirigía Pedro Paulet¹¹. Anacrónicamente, «El día trágico» refiere la zozobra creada en Lima por los cables llegados de Europa desde el 26 de abril de 1910 anunciando el inminente arribo del cometa Halley y el paso de la Tierra a través de su mortífera cauda, así como la supervivencia de una pareja de norteamericanos gracias a un refugio subterráneo hábilmente construido, todo lo cual, sin embargo, resulta ser solo un mal sueño ocasionado por el desequilibrio nervioso y la fatiga «en el espíritu de un imaginativo» (Clemente Palma 2006: 372). El realismo de las imágenes, la mezcla de ficción y verdad y otros elementos literarios hacen del cuento una pieza que se distingue por la «veracidad» que trasunta, digno producto de quien practicaba una narrativa convincente aunque extraña y esotérica. La última entrega del cuento salió en la edición del 5 de mayo, varios días antes del temido 18, de suerte que Clemente Palma pudo contribuir con su rotunda afirmación final a la serenidad que el vecindario limeño y peruano requería: «El cometa Halley será tan inofensivo como todos los demás cometas...» (Clemente Palma 2006: 372)¹².

Las producciones que el cometa Halley inspiró a los Palma, padre e hijos, nos dicen de su disposición a valerse de hechos de extendida atención –mundial en este caso– para sus creaciones literarias, pero no menos de su afición a lo extraño y oscuro, inusual

¹¹ Véase la bibliografía.

¹² Un análisis de «El día trágico», en Nancy M. Kason, *Breaking Traditions. The fiction of Clemente Palma*, págs. 49-53.

y sorprendente, aunque con diferente actitud. Don Ricardo echó a andar su propensión a lo jocoso y a la sátira política, su hijo médico reveló algún humorismo y que *de raza le viene al galgo*, y Clemente, experimentado en las lides periodísticas no menos que en las literarias, compuso uno de sus novedosos cuentos fantásticos.

El poeta Chocano encontró motivo inspirador en el paso del cometa para escribir «El cometa Halley. "Oda celeste"», un fabuloso coloquio cósmico, en prosa, entre las doce constelaciones, la Tierra, etc.¹³.

El 18 de mayo de 1910 en Lima

Los funestos pronósticos de Flammarion y otros astrónomos afrontaron los fuertes cuestionamientos de colegas cuyos cálculos echaban por tierra sus predicciones. Se produjo así una situación favorable a la duda antes que a la seguridad que hacía falta para dejar atrás el natural miedo de muchos y la manifiesta intranquilidad de algunos. En Lima, el matemático y científico Federico Villarreal, que ya se había ocupado de los cometas, publicó algunos artículos explicativos y de divulgación en la prensa más influyente¹⁴. Al promediar marzo sosegó a los preocupados limeños asegurando lo siguiente: «Al atravesar la cola no nos sucederá nada, porque como ya hemos dicho, antes hemos atravesado en 1819 y 1861 otras colas de otros cometas; pueden caer estrellas fugaces o iluminación de una falsa aurora boreal, o bien manifestaciones eléctricas...» (Villareal 1910: 139); y en las siguientes semanas volvió

¹³ Véase la bibliografía.

¹⁴ Luis K. Watanabe. *Federico Villarreal: matemático e ingeniero*, págs. 245 y 247-248.

a escribir sobre el tema, siempre animado de un espíritu tranquilizador, y el mismo día 18 de mayo reiteró que no habría un choque del cometa con la Tierra ni cambios en la atmósfera al atravesar su cola y que el fenómeno «sería semejante al paso de un tren a través de la neblina» (citado en Watanabe 2004: 248).

Cercana al fin la temida fecha, el cometa volvió a figurar en la correspondencia de Palma, quien tenía muy presente el funesto pronóstico: 18 de mayo a las 9 de la noche, *colazo* del cometa Halley (Palma 1969: 117). La víspera del suceso que podría acabar con la humanidad, Palma le dijo a su hijo Ricardo:

No me inspira curiosidad el cometa de Halley. Yo lo conocí, según me contaba mi madre, cuando su aparición en 1835. Quizá el cometa se acuerde de haberme visto las veces en que en sus brazos me sacaba mi madre a la baranda de casa, de siete a ocho de la noche. Si mañana, antes de las nueve de la noche, no nos da el gran zurriagazo, tendré el gusto de volver a ver al antiguo camarada, cuando a fines de mes quiera dejarse ver de seis a ocho de la noche. Por lo demás acabo de escribir en el prólogo de un librejo que, a fines de año, publicará mi editor de Barcelona:

Ya tiene edad para morir mañana
quien dos veces ha visto la silueta
del cometa de Halley, un cometa
que no es anca de rana. (Palma 1964: 119)¹⁵

¹⁵ En efecto, en «A guisa de proemio» (Palma. *Poesías completas*, pág. 6) insertó la misma cuarteta con una mínima transposición y esta nota al pie de página: «En 1835 y en 1910. Como el cometa tarda setenta y cinco años para volver a visitarnos, no será este servidor de ustedes quien lo espere hasta 1985. Me tiene sin zozobra la caída de su merced». Otro escritor que también vivió los dos pasos del cometa, en 1835 y 1910, años de su nacimiento y muerte, fue el norteamericano Mark Twain.

Y al fin llegó el 18 y pasó como cualquier otro día limeño de otoño, algo frío, muy húmedo y nublado. Al día siguiente, el diario *El Comercio* dio cuenta de la angustia que al menos una parte de la población había sentido la noche anterior:

A las 9 de la noche de ayer, en nuestra ciudad, y a la hora relativa en todo el mundo, los dos mil millones de habitantes que pueblan el planeta se han sentido preocupados con el astro errante que les amenazaba con la muerte.

Crédulos y atribulados los unos, ocultando su intranquilidad bajo una máscara de fingido desdén los demás, todos han elevado sus miradas, en una interrogación mezcla de inquietud y de espanto, de duda y de ironía.

El progreso de las humanas ciencias, el grado de cultura a que el mundo ha llegado, le han permitido participar, por igual, en esta expectativa.

[...]

El cielo se presentó nublado anoche, el público que recorría las calles y poblaba las azoteas no tuvo ocasión de ver el cometa ni su cola, por más que suponemos en honor del representante de Halley que esta fuera luminosa y tuviera [sic] adornada de otros atributos celestes.

Sin embargo, ha reinado una calma absoluta; la gente alegre reía del cometa y sin respeto al señor Halley. No hubo actos de intranquilidad, de los que nos relata el cable que han hecho reproducir en algunos lugares de España escenas que recuerdan las que caracterizaron ciertos tiempos de la Edad Media.

La policía tuvo poco que hacer; la gente andaba preocupada con el cometa y en previsión de lo que ocurrir pudiera, guardaba un prudente recato¹⁶.

¹⁶ <http://elcomercio.pe/eldominical/articulos-historicos/paso-cometa-halley-causo-panico-1910-noticia-1708273>, revisión 30 de octubre, 2016.

En realidad, el zahorí cronista advirtió que muchos habían sentido verdadero miedo:

Pero quien haya leído con espíritu atento, todas las disquisiciones que alrededor del cometa de Halley se han hecho, ha podido ver con claridad que el peligro existía para algunos de ellos, y que si no ha llegado a convertirse en triste realidad y a nosotros en míseros despojos, se ha debido a otras causas que explicarán estudios posteriores...¹⁷

En efecto, el miedo había provocado angustia, suicidios, disturbios y otras desgracias en muchos lugares del mundo.

El cometa no se hizo plenamente visible en el cielo limeño sino varios días después de la azarosa fecha. Palma lo vio el 25 de mayo, «por primera vez, a las 7 de la noche» (Palma 1969: 121), y el 30 «con más claridad [vi] la cauda del cometa» (Palma 1969: 122)¹⁸. Para entonces, el miedo y la preocupación habían cesado por completo. Don Ricardo había sido uno de los primeros que rieron e hicieron reír a costa del suceso cósmico que a muchos, él y los suyos incluidos, no dejó de suscitar al menos un sí es, no es de incertidumbre.

¹⁷ *Ibíd.*

¹⁸ Cartas del 28 y 31 de mayo de 1910, respectivamente.

ANEJO

OJO CON EL 18 DE MAYO DE 1910

Estoy que no me llega la camisa al cuerpo¹⁹: ya no es miedo sino terror mayúsculo el que se ha apoderado de mí.

El mes de mayo es el mes de las grandes mataperradas. En un mayo, y no remoto, Durand con sus liberales nos pusieron los pelos de punta²⁰. En el recién pasado mayo, Isaías de Piérola con sus demócratas, nos hicieron dar diente con diente²¹.

Pero todo es hojarasca de buñuelo comparado con lo gordo que nos espera para el, ya próximo, 18 de mayo de 1910. No fijo la hora, porque a pesar de mis muchas y prolijas investigaciones no he alcanzado a saberla. ¿Será la cosa en la mañana, en la tarde o en la noche? Repito que no lo sé ni lo sospecho.

Por altruismo purito, por amor al prójimo, me he resuelto a dar la campanada de alarma. Que la matakerrada magna no nos coja de sorpresa sino confesados, oleados y sacramentados. Ya estoy haciéndole

¹⁹ «No llegarle a alguien la camisa al cuerpo... Estar lleno de zozobra y temor por algún riesgo o amenaza» (Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*. 23.^a ed., <http://dle.rae.es/?w=diccionario>). Nota de OHC, como todas las siguientes.

²⁰ Augusto Durand, jefe del Partido Liberal, encabezó un fracasada rebelión el 1 de mayo de 1908 para derrocar al presidente José Pardo y Barreda.

²¹ El 29 de mayo de 1909 el presidente Leguía enfrentó una audaz intentona de golpe de Estado ejecutada por un grupo de pierolistas al mando de Isaías de Piérola.

purisimitas²² al padre Pérez²³, de los descalzos, para que se avenga a confesar y a absolver a este herejote²⁴. Que la tremenda me pille con el práctico a bordo²⁵. Esta vez la cosa no es de bufonada, sino a la de veras –el 18 de mayo, ténganlo presente. Lo que aseguro es que, en la futura mataperrada, no saldrá don Ántero Aspíllaga²⁶ proponiendo a los civilistas de su camada un votito de confianza ni en el Padre Eterno. Bien escamado anda con el de la semana pasada.

El ministro Zapata²⁷ puede ir muy tranquilo a contestar las interpelaciones que le formulen sobre las toneladas de fierro, cobre y plomo que quiere obsequiar al océano. ¡Vaya una tutuma²⁸! El 18 de mayo se encargará de declarar nulo todo lo fecho y actuado contra él.

²² *Hacer purisimitas* es expresión que solo he hallado referida por Juan Álvarez Vita como limeñismo en desuso (*Diccionario de peruanismos. El habla castellana del Perú*, pág. 370), pero el significado –«Hacer prodigios de demostraciones y expresiones»– no parece reflejar el sentido que le da Palma, quien no dejó de emplearla en otras ocasiones («La gatita de Mari-Ramos que halaga con la cola y araña con las manos», Palma 1964: 726, y *Poesías completas*, pág. 305). Clorinda Matto de Turner también la usó con el sentido de solicitud o petición (*Aves sin nido*, pág. 84). Parece haber sido propia del habla coloquial limeña.

²³ Esteban Pérez, franciscano español, notable orador sagrado que realizó misiones populares en diversos lugares del Perú.

²⁴ La idea está repetida en carta a su hijo Ricardo de la misma fecha, 16 de febrero de 1910: «El astrónomo Flammarion escribe desde París que en abril hará su aparición el cometa de Halley, y que el 18 de mayo le dará un colazo a nuestro planeta. Voy a pedirle al padre Pérez que vuelva a Cayaltí, para que la cosa te pille confesado y absuelto» (Palma 1969: 90).

²⁵ Es decir, del técnico que dirige el rumbo de las embarcaciones en un puerto (DRAE).

²⁶ Político civilista, presidente de la Cámara de Senadores.

²⁷ Ernesto Zapata, ministro de Guerra y Marina.

²⁸ «Familiarmente llamamos tutuma a la cabeza» (Ricardo Palma. *Dos mil setecientas voces que hacen falta en el Diccionario. Papeletas lexicográficas*, pág. 273). Sin embargo, «¡Vaya una tutuma!» da a entender *ser duro de tutuma*, o sea torpe (Álvarez Vita 2009: 435).

Sébase que el doctor Villanueva²⁹ y sus colegas serían eternamente inamovibles, como enclavados con tuerca y tornillo en las poltronas ministeriales, si no estuviera *ad portam*³⁰ el 18 de mayo, del que solo nos separan noventa días. Ese 18 de mayo va a ser como un recio chaparrón de agua en la pampa y en el que nadie libra de mojarse, como no hubo pantalones que pasaran en Carnaval bajo los balcones del Centro Universitario, sin baldazo lanzado por manos no de niñas sino de varoncitos. ¡Y qué varoncitos! Los del porvenir³¹.

Como no me han encargado el secreto, voy a hacer público lo que nos espera para el 18 de mayo. El fin del mundo, nada menos, un colazo³² del cometa Halley que hará su aparición en abril.

Según Flammarion³³, que es el sabio astrónomo que en la prensa de París da la alarmadora noticia, la cola del cometa mide más de cuarenta millones de kilómetros, y como el 18 de mayo estará a veintiséis millones de distancia de nuestro planeta, el baño fosfórico es inminente, y no nos dará tiempo ni para decir Dios me perdone. Agrega Flammarion que ya dos veces, en 1819 y en 1861, la tierra ha estado en peligro de que

²⁹ Rafael Villanueva, político civilista, ministro de Gobierno y presidente del Consejo de Ministros.

³⁰ A la puerta.

³¹ En carta a su hijo Ricardo Palma Román, médico en la hacienda Cayaltí, suscrita el mismo día del artículo, anotó: «Aquí los días de Carnaval pasaron sin gran animación. Solo los jóvenes del Centro Universitario, cuyo presidente es tu colega [Carlos Enrique] Paz Soldán, se singularizaron como *maricones*, mojando a los hombres» (Palma 1969: 88, resalte original).

³² *Colazo*, americanismo por *coletazo*. Actualmente, su empleo en el Perú es raro.

³³ Camille Flammarion, famoso astrónomo francés conocido por sus obras de popularización de la astronomía.

la azotase un colazo; pero que en ambas todo no pasó de una lluvia de estrellas errantes. Quizá lo último lo ha escrito para tranquilizarnos un poquito, con la esperanza de que en esta vez suceda lo mismo. Yo no las tengo todas conmigo, por aquello de que a la tercera vez va la vencida. También cree Flammarion que si no hay lluvia de estrellas y Dios nos libra de que una nos rompa la cabeza o nos calcomanice³⁴ tendremos, por lo menos, una prodigiosa aurora boreal. Por si acaso, y para que lo último suceda, voy a ponerle una lámpara a cada una de las once mil vírgenes. No es flojo gastito el que voy a hacer.

Sea de esto lo que fuere, siento regocijada mi conciencia de hombre altruista, con haber avisado a mis paisanos y amigos que corremos el riesgo de que el 18 de mayo de 1910 seamos víctimas de una gran mataperada, no por obra de politiqueros de plazuela sino de astrónomos fantaseadores.

SAVONAROLA

16 de febrero.

En *Variedades*. N° 103. Lima, 19 de febrero de 1910, pág. 224.

³⁴ *Calcomanice*, galicismo de significado impreciso.

Bibliografía

ÁLVAREZ VITA, Juan. *Diccionario de peruanismos. El habla castellana del Perú*. Lima, Universidad Alas Peruanas, 2009.

CHOCANO, José Santos. «El cometa Halley. "Oda celeste"», en *Ilustración Peruana*. N° 38. Lima, 22 junio de 1910, págs. 297-298.

COUPER, Heather y Nigel HENBEST. *The history of astronomy*. Nueva York, Firefly Books, 2007.

KASON, Nancy M. *Breaking Traditions. The fiction of Clemente Palma*. Lewisburg, PA, Bucknell University Press, 1988. https://books.google.com.pe/books?id=nZ14Kc7_7jQC&printsec=frontcover&dq=breaking+traditions&hl=es-419&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=breaking%20traditions&f=false (revisión 23 de enero, 2017).

MATTO DE TURNER, Clorinda. *Aves sin nido*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1994.

PALMA, Clemente (seud. *Klingsor*). «El día trágico», en *Ilustración Peruana*. N° 31. Lima, 7 de abril de 1910, págs. 149-151; N° 32. 21 de abril de 1910, págs. 180-182; y N° 33. 5 de mayo de 1910, págs. 196-198.

_____. «El día trágico. (Crónica de los días del cometa)», en *Cuentos malévolos*. 2.^a ed. París, Lib. de Paul Ollendorff, 1913.

_____. *Narrativa completa*. I. Edición, prólogo y cronología de Ricardo Sumalavia. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006, págs. 344-372.

PALMA, Ricardo. *Dos mil setecientas voces que hacen falta en el Diccionario. Papeletas lexicográficas*. Lima, Imp. La Industria, 1903.

_____. (seud. *Savonarola*). «Ojo con el 18 de mayo de 1910», en *Variedades*. N° 103. Lima, 19 de febrero de 1910, pág. 224. Data: 16 de febrero.

_____. *Poesías completas*. Barcelona, Casa Editorial Maucci, 1911.

_____. *Tradiciones peruanas completas*. 5.^a ed. Madrid, Aguilar, 1964.

_____. *Cartas indiscretas*. Comentadas por César Miró. Lima, Francisco Moncloa Editores, 1969.

PALMA ROMÁN, Ricardo (seud. *Dr. Piphan*). «Contra cometitas. Invento notable y de actualidad», en *Variedades*. N° 108. Lima, 26 de marzo de 1910, págs. 389-390, inc. 3 ils.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española (DRAE)*. Madrid, 2014, 23.^a ed. en línea <http://dle.rae.es/?w=diccionario>

VILLARREAL, Federico. «El cometa de Halley», en *Ilustración Peruana*. N° 28. Lima, 17 de febrero de 1910, págs. 87-90, ils.; N° 29. Lima, 3 de marzo de 1910, págs. 104-107; y N° 30. Lima, 17 de marzo de 1910, págs. 138-139.

WATANABE, Luis K. *Federico Villarreal: matemático e ingeniero*. Lima, Petróleos del Perú, 2004.

**Clorinda Matto de Turner en Buenos Aires:
carta inédita a Robert Lehmann-Nitsche
(01/02/1906)**

**Clorinda Matto de Turner in Buenos Aires:
an unpublished letter to Robert Lehmann-Nitsche
(02/01st /1906)**

ENA MERCEDES MATIENZO LEÓN
Pontificia Universidad Católica del Perú

Resumen:

El siguiente documento tiene como finalidad dar a conocer una carta que la escritora peruana Clorinda Matto de Turner dirigió desde Buenos Aires en 1906 al antropólogo físico y etnólogo Robert Lehmann-Nitsche. La misiva, que está escrita a mano, y en la que se halla la firma de la polígrafa cusqueña, se encuentra guardada en la biblioteca del Instituto Ibero-Americano de la ciudad de Berlín en la sección de legados, autógrafos, dibujos y otras documentaciones fotográficas. Este breve estudio es una primera pesquisa sobre un amplio registro epistolar que posiblemente dirigió Matto de Turner a personalidades académicas, políticas y religiosas. La publicación de esta primera carta ofrece información sobre los espacios en los que se movilizó la escritora peruana a inicios del siglo XX.

Abstract:

The following paper is intended to reveal a letter that Peruvian writer Clorinda Matto de Turner addressed from Buenos Aires, in 1906, to physical anthropologist and ethnologist Robert Lehmann-Nitsche. The letter that is written by hand, and it is visible the Cusco poligrapher's signature, is preserved in the library of the Ibero-American Institute in Berlin, in the section of legacies, autographs, drawings and other photographic documentations. This brief study is a first research on a wide recorded correspondence that possibly Matto de Turner addressed to some academic, political and religious personalities. The publication of this first letter offers information on the spaces in which the Peruvian writer move at the beginning of the 20th century.

Palabras clave: Clorinda Matto de Turner, correspondencia, novela, *Aves sin nido*.

Keywords: Clorinda Matto de Turner, correspondence, novel, *Birds without a nest*.

Recibido: 31/08/2016

Aceptado: 30/09/2016

Buenos Aires, el punto de encuentro

La pluma limeña decimonónica, encabezada por la dama argentina Juana Manuela Gorriti, de gran influencia en el ambiente literario limeño, rendía pleitesía en 1877 a Clorinda Matto de Turner, una escritora provinciana de solo veinticinco años de edad.

El momento de reconocimiento es descrito por el insigne peruano Abelardo Gamarra con las siguientes palabras:

Con sus propias manos la señora Gorriti adornó las sienes de la hermosa tradicionista con una corona de rica filigrana, semejando las enlazadas ramas del simbólico laurel y colocó en sus manos una valiosa pluma y tarjeta de oro, [...] como recuerdo de sus amigas y homenaje de sus hermanas en las letras. (1890: VI)

Aves sin nido, su novela cumbre, aparecía en 1889, año en que asume además la dirección de *El Perú Ilustrado*, la más alta tribuna en Lima. Es en este mismo semanario que se publica en agosto de 1890 el cuento «Magdala», del escritor de origen brasilero Henrique Coelho Netto, relato que incluye una escena amorosa entre Jesús y Magdalena. Esta situación, más la postura anticlerical de su primera novela, produjo la «reacción conservadora desde dos frentes, el clerical [...] y el gamonalismo latifundista y explotador del indio» (Nuñez 1976: 7). La adversidad fue extrema a la caída del gobierno de Andrés Avelino Cáceres, por quien la escritora expresó adhesión política pública. Las consecuencias de esta postura fueron asumidas, según palabras de la escritora, con

serenidad, presenciando la destrucción de nuestro hogar, primero, después, la de nuestro taller de trabajo y por último aceptando el camino del extranjero para buscar el pan que no podíamos hallar en aquel suelo cargado de venganzas, de atropellos [...]. (1902: 23-24)

Clorinda Matto de Turner llega a Buenos Aires el 15 de mayo de 1895 (Ferreira 2005: 119).

En otro espacio, en la lejana Alemania, Robert Lehmann-Nitsche, originario de Posen, antigua provincia prusiana, presenta en 1894 su tesis doctoral en filosofía sobre antropología física de los bávaros, cuyo estudio será premiado por la Sociedad Antropológica de París (Ballestero 2013: 23). En marzo de 1897 concluye su segundo trabajo doctoral en medicina sobre la cirugía prehistórica en base a hallazgos de la antigüedad alemana, disertación que «auguraba un prometedor futuro a la antropología alemana» (Ballestero 2013: 25).

Rudolf Martin, estudioso de la antropología física de la población indígena de Tierra del Fuego, y cuyos contactos se extendían a los medios académicos argentinos, informa a Lehmann-Nitsche del amplio material de estudio que poseía el Museo de La Plata en Argentina. Convince al recién graduado y joven discípulo de asumir el cargo de conservador de la sección antropológica del Museo de La Plata, ante un puesto vacante que se abría. Robert Lehmann-Nitsche con solo veinticinco años de edad arriba a Buenos Aires el 10 de julio de 1897 y ese mismo día «se publica el decreto del nombramiento por el cual es encargado de la sección de antropología del Museo de La Plata» (Ballestero 2013: 69). Este recinto fue su centro de investigación paleoantropológica y un espacio privilegiado de estudios sobre cultura e idioma de los grupos aborígenes del cono sur a lo largo de treinta años.

La edición valenciana e inglesa de *Aves sin nido* y los nuevos lectores de Clorinda Matto de Turner

La publicación de *Aves sin nido* por la editorial valenciana F. Sempere y Compañía, Editores, en 1900, posiciona la novela de Matto de Turner en el repertorio bibliográfico europeo y abre un nuevo auditorio de lectores. El responsable de esta edición fue Francisco Sempere Masiá cuyo proyecto editorial estuvo dirigido a divulgar libros de carácter científico y laico del pensamiento europeo del siglo XIX¹. Para principios del siglo XX, esta casa editorial poseía sucursales en Madrid y Barcelona y una oficina central ubicada en la ciudad de Valencia. En el libro *Viaje de recreo. España, Francia, Inglaterra, Italia, Suiza y Alemania*, la escritora Matto de Turner nos ofrece un testimonio sobre su llegada a España –el desembarco en Barcelona y el viaje a Madrid por Valencia– y su encuentro con Francisco Sempere. Para la escritora peruana, los libros publicados por el editor valenciano asociado con Vicente Blasco Ibañez son preferidos por la juventud de América «porque entre sus similares aporta mayor contingente a la cultura y a la libertad del pensamiento» (Matto de Turner 1909: 32). La amplia estima de la autora de *Aves sin nido* hacia su editor es expresada en las siguientes líneas:

anunciaron a Francisco Sempere, presentándose en

¹ La contribución de esta casa editorial significó una labor de divulgación de libros de alta calidad a precios accesibles y que incluye la valiosa labor de traducción de libros del pensamiento europeo a la lengua castellana como *¿Qué es propiedad?*, de Pierre-Joseph Proudhon; *Estudios religiosos, El porvenir de las ciencias*, de Ernest Renan; *La libertad, El amor, las mujeres y la muerte*, de Arthur Schopenhauer; *La psicología del socialista anarquista*, de Augustin Hamon; *El capital* (2 tomos), de Karl Marx para citar los más importantes títulos.

seguida un caballero esbelto, en cuya frente ancha y levantada se refleja el pensamiento reposado y una bondad ingénita, pregonada por sus ojos de mirada honda. Nos estrechamos la mano como como dos antiguos amigos [...]. (Matto de Turner 1909: 34)

La novela peruana publicada en Valencia contiene un juicio crítico de Emilio Gutiérrez de Quintanilla, quien es correspondiente de la Real Academia Española y en ella señala indubitable que «El pensamiento primordial de la autora es que la raza indígena sea [...] incorporada a nuestra racionalidad y cultura por la igualdad civil» (Matto de Turner 1900: 5). Este juicio preliminar sobre la novela peruana establece coincidencias entre los libros de carácter progresista de la editorial de Francisco Sempere y la defensa ilustre hacia los indios peruanos desde el «terreno literario».

En 1904 aparece publicada en Londres la edición en inglés de *Aves sin nido* bajo el título *Birds Without a Nest. A Story of Indian Life and Priestly Oppression in Peru*. El prefacio de la edición inglesa fue escrito por Andrew M. Milne, agente de la Sociedad Bíblica Americana de las Repúblicas del Río de La Plata, Chile, Ecuador, Perú y Bolivia. El autor del prefacio afirma ser conocedor de la realidad andina y por tanto expresa simpatía por los ideales de la escritora a favor de la «raza quechua»: «I am in deepest sympathy with every effort to ameliorate the condition of the Indian, and I am well acquainted with the writer» (Matto de Turner 1904: VII). El nombre de este personaje inglés se distinguirá además en la edición de las traducciones de textos bíblicos al quechua realizada por

Matto de Turner radicada en Argentina. El reverendo «Andrés Murray Milne» es quien le encomienda esta labor en Buenos Aires, según se lee en la carta que la novelista peruana le envía a modo de agradecimiento por la designación para «emprender tarea de tanta significación y peso». Advierte la autora que la traducción será al quechua «vulgarizado», pues afirma que «la obra responderá al propósito de que la palabra divina sea conocida en todas las regiones sudamericanas que todavía conservan ese idioma [...] y con el Evangelio irá la luz y el consuelo a los hogares indígenas» (Matto de Turner 1912 pp. 3-4)². Su residencia en Buenos Aires y las dos ediciones europeas de *Aves sin nido* expresan una expansión a espacios intercontinentales, sin olvidar su impulso incesante «en favor de los indios del Perú».

La correspondencia de Matto de Turner dirigida al Rev. Andrew M. Milne de 1901, así como la misiva dirigida al Dr. Robert Lehmann-Nitsche de 1906, que en este breve estudio se hace pública, alude a un tema que no es posible obviar y es aquello que la crítica literaria ha denominado «indigenismo romántico». En otros términos, el constante llamado de la autora peruana al consuelo de «los hogares indígenas» o como

² La carta ha sido reproducida en la segunda edición bilingüe de *Apunchis Jesu-Cristoc Evangelion. San Lucaspa Qquelkaskan* de 1912. La primera edición fue publicada en Buenos Aires en 1901. Cabe mencionar que la biblioteca del Instituto Riva Agüero de la ciudad de Lima guarda dos textos bíblicos traducidos al quechua por Clorinda Matto de Turner. El primero es *San Pablo Apostolpa Romanocunaman Qquelkaskan*. Posiblemente este texto sea la primera edición bonaerense de 1901, el año de publicación es obviado en el texto. El segundo texto es *Apunchis Jesu-Cristoc Evangelion. San Lucaspa Qquelkaskan*, edición de 1912 publicada en Lima. Igualmente se pueden hallar las ediciones de los textos quechuas en la Biblioteca Pública de la Universidad de La Plata y de la Universidad de Buenos Aires.

la mención que hace en el proemio de *Aves sin nido* de pretender «mejorar la condición de los pueblos chicos del Perú [...] recordando que [...] existen hermanos que sufren, explotados en la noche de la ignorancia», permite visualizar una imagen «ideal» y romántica de aquellos a quienes defienden y protegen, un anhelo constante de revertir tal situación con acciones concretas como la publicación de textos en beneficio de los «martirizados en esas tinieblas que piden luz» (Matto de Turner 1994: 4)³.

Carta a Robert Lehmann-Nitsche «en favor de los indios del Perú»

Mientras tanto entre el período de 1900 a 1906 el estudioso alemán Robert Lehmann-Nitsche, ya radicado en Buenos Aires, realiza dos viajes a Europa con la finalidad de participar en congresos y reuniones científicas en Alemania, Francia y Austria. El primer viaje es efectuado en 1900, año en que comienza sus estudios de paleoantropología sobre la formación pampeana. Antes de iniciar su segundo viaje a Europa en 1904, Lehmann-Nitsche ya había iniciado sus trabajos de campo en Tierra del Fuego. Un año después de su regreso al Museo de La Plata empieza la gran labor de grabar y registrar música indígena folclórica y popular

³ Sobre este punto, el crítico Antonio Cornejo Polar define bien este término en su estudio *Clorinda Matto de Turner, novelista. Estudios sobre Aves sin nido*, Índole y Herencia: «La imagen que *Aves sin nido* ofrece a los indios tiene rasgos marcadamente románticos y de alguna manera se asocia con el estereotipo del "buen salvaje". Los indios son alabados por la "encantadora sencillez de sus costumbres" y aparecen siempre como seres inocentes, buenos y candorosos [...] pero esa misma bondad natural los hace singularmente vulnerables frente a la codicia de los potentados y de las autoridades de la región» (2005: 183).

en las regiones del cono sur en 1905 y al año siguiente lo designan profesor del Instituto del Museo de La Plata. Posiblemente este ambiente último es el punto de encuentro de los dos distinguidos personajes protagonistas de este breve estudio. La correspondencia de Robert Lehmann-Nitsche es amplia y dirigida a diversas personalidades e instituciones⁴. En la carta de 1906, Clorinda Matto de Turner hace mención a su «distinguidísimo amigo» de una conferencia a la que ella no pudo asistir. Incluye en la misiva una solicitud propia del propósito fundamental de la escritora peruana: elaborar una edición económica o de propaganda de *Aves sin nido* «por medio de una erogación para costearla». Solicita a Lehmann-Nitsche la ayuda entre sus relaciones para la adquisición de su tercera edición «que se haría en Valencia». La carta hallada en la Biblioteca del Instituto Ibero-Americano no está acompañada de la respuesta del americanista Robert Lehmann-Nitsche, que posiblemente fue respondida en la brevedad y con el compromiso de ayudar a su distinguida amiga que ama «con amor de ternura a la raza indígena».

⁴ En el archivo de la correspondencia de Robert Lehmann-Nitsche que la Biblioteca del Instituto Ibero-Americano guarda, se hallan contactos con personajes del medio académico y cultural peruano como Ricardo Palma, que dirigió cuatro cartas al americanista alemán entre 1911 y 1915 y una carta de la Sociedad Geográfica de Lima en 1911. Se hallan además diez misivas escritas en alemán de Arthur Posnansky –uno de los primeros estudiosos de *El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*– que escribió desde La Paz entre 1909 y 1920 y una constante comunicación entre 1911 y 1924 con Max Uhle desde Santiago de Chile, Lima, Quito y Antofagasta. En el extenso archivo epistolario existen cinco cartas de Luis Valcárcel desde Cuzco y Arequipa entre 1920 y 1921, y una carta del médico y arqueólogo Julio C. Tello en 1923. Se debe añadir a este recuento la correspondencia que mantuvo con damas de relevante labor como Ilse von Rentzell, escritora, fotógrafa, dibujante y andinista de origen alemán, radicada en los Andes argentinos; Carlota Garrido de la Peña, destacada periodista argentina; Caecilie Seler-Sachs, etnóloga y fotógrafa en 1917; solo por mencionar algunas.

Transcripción de la carta

Clorinda Matto de Turner⁵
Ibero-Amerikanisches *Institut* Berlin⁶

Buenos Aires, Febrero 1° de 19[06]⁷
Sr. Dr. R. Lehmann Nitsche
La Plata

Mi distinguidísimo Sr. y amigo.

Estoy en deuda con usted. Cuando dió su conferencia recibí su invitación y no pude asistir, porque me llegó atrasada y tampoco me fue dado felicitarlo entonces guardándome para otra ocasión.

Hoy tengo que solicitar su ayuda para un asunto de propaganda en favor de los indios del Perú. Le envió por el correo, junto con ésta, un ejemplar de la traducción inglesa de mi libro «Aves sin nido» para que se digne cederla a la biblioteca de ese museo. Ahora bien. Se trata de hacer una edición económica, de propaganda, del texto castellano por medio de una erogación para costearla. Esta 3ª edición se hará en Valencia. La erogación sería de una Z E por acción. ¿Le sería posible ayudarme entre sus relaciones? Espero que no dejará de haber algunos correligionarios y amigos que no se muestren indiferentes con una publicación que ha sido de tanto efecto en el Perú como indica el prólogo de la

⁵ El nombre de la escritora se encuentra membretado en la hoja de la carta.

⁶ En la carta original se muestra el sello del nombre de la institución que la guarda. En español es Instituto Iberoamericano Berlín.

⁷ El año 1906 tiene escrita las dos últimas cifras con dificultad.

traducción inglesa, aunque ella está no muy bien hecha. Yo no tengo ningún ejemplar castellano para poder mandarle, pues, las dos ediciones hechas se han agotado enteramente.

Deseándole salud y prosperidad, soy su más absoluta amiga Sa Sa,

Clorinda Matto de Turner

S. C. calle Rincón 611

Anexo

Carta manuscrita de Clorinda Matto de Turner

Clorinda Matto de Turner



Buenos Aires, 1^o de Febrero 1^o de 1906
Sr Dr

R. Lehmann Nitsche

La Plata

Mi distinguido señor y amigo.
Estoy en deuda con usted.
Cuando dió su conferencia re-
cibi su invitación y no pude
asistir, porque me llegó atra-
sada y tampoco me fue da-
do felicitarlo, entonces guar-
dándome para otra ocasión.

Hoy tengo que solicitar
su ayuda para un asunto
de propaganda en favor de
los Indios del Perú. Le envío
por el correo, junto con ésta,

un ejemplar de la traducción inglesa de mi libro "Fuerzas sin miedo" para que se digna cederla a la biblioteca de ese museo. Ahora bien. Se trata de hacer una edición económica, de propaganda, del texto castellano por medio de una erogación para costearla. Esta 3.^a edición se hará en Valencia. La erogación sería de una L. & C. por acción. Le sería posible ayudarme entre sus relaciones? Espero que no defienda de haber algunos cartelistas y amigos que no se muestran indiferentes con una publicación que ha sido de tanto efecto en el Perú

como indica el prólogo de la
traducción inglesa, aunque ella
está no muy bien hecha. Yo no
tengo ningun ejemplar caste-
llano para poder mandarte,
pues, las dos ediciones hechas
se han agotado enteramente.

Deseándole salud y
prosperidad, soy su más
afecta amiga Sab.

Carolina Patto Forner

S. C. calle Poncón 611.

Bibliografía

BALLESTERO, Diego Alberto. *Los espacios de la antropología en la obra de Robert Lehmann-Nitsche, 1894-1938*. Tesis de doctorado. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Ciencias Naturales y Museo, 2013.

CARRILLO, Francisco. *Clorinda Matto de Turner y su indigenismo literario*. Colección Kipu. Serie Creación y Crítica. Lima, Ediciones de la Biblioteca Universitaria, 1967.

CORNEJO POLAR, Antonio. *Literatura y sociedad en el Perú: La novela indigenista; Clorinda Matto de Turner, novelista. Estudios sobre Aves sin nido, Índole y Herencia*. Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, Latinoamericana Editores, 2005.

FERREIRA, Rocío. «La profesionalización de la periodista y escritora: Clorinda Matto de Turner, obrera del pensamiento», en *Literatura y sociedad en el Perú: La novela indigenista; Clorinda Matto de Turner, novelista. Estudios sobre Ave sin nido, Índole y Herencia*. Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, Latinoamericana. Editores, 2005, págs. 103-127

GAMARRA, Abelardo M. «Apuntes de viaje», en *Bocetos al lápiz de americanos célebres* de Clorinda Matto de Turner. Tomo I. Lima, Imprenta Bacigalupi, 1890.

MATTO DE TURNER, Clorinda. *Aves sin nido*. Valencia, F. Sampere y Compañía, Editores, 1900.

_____. *Boreales, miniaturas y porcelanas*. Buenos Aires, Imprenta de Juan A. Alsina, 1902, págs. 23-24.

_____. *Birds Without a Nest: A Story of Indian Life and Priestly Oppression in Peru*. Traducción de J. G. Hudson. Prefacio por Andrew M. Milne. Londres, Charles J. Thynne, 1904.

_____. *Viaje de recreo. España, Francia, Inglaterra, Italia, Suiza y Alemania*. Valencia, F. Sampere y Compañía, Editores, 1909.

_____. «Carta a Rev. Sr. Andrés Murray Milne. Buenos Aires, 22 de abril de 1901». La carta ha sido reproducida en la segunda edición bilingüe de *Apunchis Jesu-Cristoc Evangelion. San Lucaspa Qquelkaskan*. Lima, Imprenta El Progreso Editorial, 1912.

_____. «Proemio», en *Aves sin nido*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1994, pp. 3-4.

NUÑEZ, Estuardo. «Prólogo», en Matto de Turner, Clorinda. *Tradiciones cuzqueñas completas*. Lima, Peisa, 1976, pág. 7.

**Tahuashando.
Enigma culle en la poesía de Vallejo**

Tahuashando.
Culle enigma in Vallejo's poetry

ÍBICO ROJAS
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Resumen:

Este trabajo está referido al estudio de las voces culles en la poesía de César Vallejo. En forma especial, revisamos las explicaciones que se han dado, desde una perspectiva quechuista, acerca del origen y significado del neologismo «tahuashando». Y ensayamos una nueva explicación a partir del sustrato culle en el castellano andino de la sierra de La Libertad.

Abstract:

This investigation refers to the study of *Culle* words in Cesar Vallejo's poetry. We, specially, analyze from the Quechua point of view, the origin and meaning of the «*tahuashando*» neologism. And, we consider a new explanation from the *Culle* language in the Andean Spanish of *La Libertad* highland.

Palabras clave: Huasha, tahuasha, tahuashando, reverenciando.

Keywords: Huasha, tahuasha, tahuashando, in owe of.

Recibido: 15/10/2016

Aceptado: 31/10/2016

A Ricardo González Vigil

1. Los huamachucos y su lengua

Los «guamashugos» (acaso, llamados así originariamente) hablaban culle. Soñaban y amaban en culle, gozosos. Cuando llovía con rayos, relámpagos y truenos, presagiaban cautelosos y oraban en culle, con un coro infinito de insectos y aves. Cantaban y bailaban surcando la tierra, con embriaguez. Pastaban el ganado, cosechaban bajo el sol y se sentían bienaventurados. Hilaban y tejían su fantasía en la urdimbre de los hilos, y eran felices. Cuando respiraban el aire fresco de la libertad, también lo eran.

Lo fueron las enormes poblaciones de los extensos curacazgos de Cajamarca, Huamachuco y Conchucos, que saturaban su universo con teónimos, topónimos, orónimos, hidrónimos, zoónimos y fitónimos culles, voces de una lengua, hoy, exótica; sin fecha de origen ni procedencia lingüística, sin filiación en ningún catálogo de lenguas ni registro de desactivación, pero con vestigios irrecusables de un pueblo laborioso encumbrado en los Andes, en aldeas y grandes ciudades, planeadas con buen criterio urbanístico, provistas de importantes obras hidráulicas, en las que se desarrollaba

una cultura teocrática con dioses muy poderosos como Atagaju, adorado especialmente en el templo que se le comenzó a construir en el siglo V, en Marcahuamachuco –monumental por sus dimensiones y diseño arquitectónico–; y Catequil, al que se rendía culto desde Cuzco hasta Quito, según los relatos de los primeros agustinos «doctrineros», llegados a Huamachuco a mediados del siglo XVI (Agustinos 1992 [c1561]).

Los culles vivieron en libertad y con sencillez, hablando su lengua general¹, por lo menos, desde el siglo III a.C. hasta la segunda mitad del siglo XIV, cuando asomaron por sus tierras los incas, con ingentes huestes y la inveterada historia de la civilización superior, para sojuzgarlos, cobrarles tributos y obligarlos a convivir con grandes poblaciones mitimaes que tenían costumbres diferentes y hablaban otras lenguas: quechua, chimú, cañari, una lengua jíbara y una arawak (Rojas 2011). La situación se agravó cuando los españoles los despojaron de todo, los explotaron en los campos agrícolas, en los obrajes y en las minas, los bautizaron y les impusieron la lengua de Castilla.

Los pobladores nativos debieron adaptarse al multilingüismo impuesto, lo que no habría sido fácil, porque el contacto desequilibrado, entre los grupos humanos involucrados, favorecía unas lenguas en desmedro de otras. En un primer momento, el autoritarismo imperial cuzqueño fortaleció el uso del quechua. Después, la imposición hispánica hizo lo propio

¹ Teniendo como referencia el antiquísimo y abundante multilingüismo de los Andes centrales, es razonable imaginar la coexistencia, en el área culla, de algunas lenguas practicadas por algunas comunidades endogámicas pequeñas, ubicadas en lugares montañosos poco accesibles.

con el castellano, mientras las lenguas menores eran plegadas y desactivadas aprisa.

La población culle, la más extendida en la sierra norteña del antiguo Perú, debió tolerar, por efecto de las sucesivas conquistas: incaica y castellana, los mecanismos más drásticos de desplazamiento social de su lengua, en las prácticas comunicativas, durante el incanato y los trescientos años coloniales; a los que seguiría la acelerada desactivación de esta en el transcurso de los primeros cien años de la República. Al término de los cuales, habrían muerto los poquísimos cullófonos aún sobrevivientes por esos años; y, consecuentemente, en sus cerebros se habrían desintegrado los últimos sistemas gramaticales, en particular, las estructuras semánticas léxicas y composicionales, componentes fundamentales de la competencia lingüística de esa lengua.

Pero, en realidad, no se había perdido todo. Por entonces, en el habla de los nuevos pobladores castellanófonos de aquella región todavía se mantenían en uso, además de teónimos, topónimos, orónimos, hidrónimos, zoónimos, fitónimos y algunos antropónimos, abundantes lexemas (o morfemas con significado léxico) y gramemas (o morfemas con significado gramatical) correspondientes al universo huamachuco, que constituyen uno de los sustratos mayores del castellano hablado en esa parte del Perú.

En Santiago de Chuco, en el área central de los antiguos huamachucos, el infante, el púber, el adolescente, el joven César Vallejo, nacido allí, en 1892, no habría sido inmune al flujo culle perviviente en el

habla castellana de su pueblo y menos al fonema /s/², elemento tan identificativo de dicha lengua andina. Más tarde, convertido en estudiante de leyes, con más sensibilidad poética que vocación de abogado³, enriqueció su idiolecto con el dialecto costeño de Trujillo, en especial, con el habla académica de la universidad. En tanto, sus concepciones intelectuales evolucionaban de forma irrefrenable en los diálogos sensibles, inspiradores, inteligentes y esclarecedores, sostenidos con sus amigos del Grupo de Trujillo, a la postre, Grupo Norte⁴, con los que compartía el ideal de impulsar, modernizar y transformar la vida cultural de la sociedad trujillana y de toda América Latina. La meta final era liberarla del virreinato intelectual europeo. Y si bien el plan no se concretaría en forma integral y simultánea, su poesía inició la emancipación literaria de esta parte del Nuevo Mundo y trascendió los ideales juveniles, embellecida con inevitables voces culles.

² Al respecto, Ciro Alegría dice: «En la clase, hablaba Vallejo lentamente, pronunciando las eses al modo de su Santiago de Chuco: «Niñosh... La Tierra esh redonda como una naranja. Eshta mishma Tierra en que vivimosh y vemosh como si fuera plana, esh redonda». Cita tomada de Monguió (1952: 33).

³ Si bien en algún momento se vinculó con ciertos asuntos legales, al lado de su padre y de su hermano Néstor, cuando este se desempeñaba como juez en Huamachuco, al parecer, prefirió la docencia. Trabajó como profesor en el «Centro Viejo» (Centro Escolar de Varones N° 241) y en el Colegio Nacional de San Juan, de Trujillo, asimismo, en el Colegio Nacional de Nuestra Señora de Guadalupe, en Lima.

⁴ Los miembros del «Grupo Norte», entre cuyas figuras destacan César Vallejo, Víctor Raúl Haya de la Torre, Antenor Orrego, José Eulogio Garrido, Alcides Speleucín y Carlos Valderrama, en los años iniciales se llamó «Grupo de Trujillo», después, con la aparición del diario *El Norte*, en 1923, adoptaron el nombre con el que pasaron a la historia. Contrariamente a lo que se difunde, nunca aceptaron ni usaron la etiqueta de «Bohemia de Trujillo» con la que Juan Parra del Riego los presentó en la revista *Balnearios*, publicada en Lima (22 de octubre de 1916).

En lo que va del siglo XXI, pareciera que la situación sociolingüística de la sierra de La Libertad va adquiriendo un impulso sumamente alentador en relación con los rezagos culturales. Tenemos la impresión de que los jóvenes pobladores, a partir del rescate del culle como lengua ancestral de la región, iniciado en la segunda mitad del siglo pasado, están operando una revivificación del sentimiento de identidad con su cultura patrimonial, en particular, con la lengua que la expresa, es decir, con lo que queda de aquella, con los sonidos, los vocablos, los afijos; todavía presentes en los diálogos cotidianos, a la hora de los alimentos, en la cocina, en los talleres artesanales, en el campo y en la ciudad. Por ejemplo, hoy, Samuel Blas, de Santiago de Chuco, y Emilio León, de Cajamarca, dos jóvenes estudiantes de la Universidad Nacional de Trujillo, realizan trabajos de investigación, para sus tesis de maestría en lingüística, sobre los procesos de nominalización de los verbos culles en el castellano de la sierra liberteña y la persistencia de los apreciativos culles en la misma área dialectal. Y, por cierto, cada día son más los estudiosos interesados en el registro de nuevas muestras del léxico culle, con miras a incrementar el corpus de esa lengua y develar, en forma progresiva, sus procesos de significación. Todo lo cual redundará en la incentivación de investigaciones futuras más ambiciosas y, sin duda, en el reforzamiento de la identidad cultural de los huamachucos contemporáneos, por encima de los lindes provinciales.

2. El culle en la poesía de Vallejo

En un trabajo realizado hace cuatro años (Rojas 2012), pudimos reconocer las cuatro únicas voces culles que

usó César Vallejo en su poesía: *Tayanga*⁵, *Irichugo*⁶, *poña*⁷ y *tahuashando*⁸, de las cuales, mediante recursos morfológicos, solo pudimos confirmar plenamente la filiación culle de las tres primeras.

Tanto *Tayanga* como *Irichugo* son topónimos. El primero es el nombre de un caserío del distrito de Marcabal (prov. de Sánchez Carrión). En este se puede observar, al final de la palabra, la secuencia fónica *-nga* que, por su alto índice de aparición en el área culle, se convierte en el primer indicio de filiación con esta lengua; pero también es frecuente una secuencia mayor: *-ayanga* (*Tayanga*) o *ayanga-* (*Ayangay*). Estos elementos y su uso reiterado en el área nuclear de dicha lengua, nos hicieron pensar que *Tayanga* sería un topónimo culle⁹.

5 En la estrofa final del poema «Terceto autóctono», verso 40.

6 En la tercera estrofa del poema «Mayo», verso 21.

7 En la estrofa final del poema «Guitarra», verso 25.

8 En la estrofa final del poema «Hojas de ébano», verso 41.

9 Según Félix Quesada (en una comunicación personal), «*Tayanga*» deriva del quechua «*taya*» (nombre de un árbol). Rodolfo Cerrón, en una nota personal, descarta esta suposición, porque «*taya*» «no se aviene con un sufijo derivador» con función locativa como *-nqa* (o *-nga* en el quechua chinchaisuyo). Hipotetiza más bien que «*Tayanga*» sería un híbrido aimara-quechua, en el que la raíz ambivalente aimara «*thaya*» es «frío» o «hacer frío» y la desinencia quechua *-nqa* (moderna *-na*) es un derivador con función locativa. La expresión se traduce así: «Lugar donde hace frío». Esto nos obliga a esperar la confirmación de la conjetura de Rodolfo, a fin de poder revisar la nuestra. No obstante, debemos anotar que *Tayanga* es un caserío del distrito de Marcabal (prov. de Sánchez Carrión), ubicado en una zona cálida, y que al lado este del área culle, a la margen derecha del Marañón, encontramos el topónimo *Tayabamba* (variante de *Tayapampa*, topónimo de un anexo del distrito de Cochorco, prov. de Sánchez Carrión), con el que se designa a la capital de Pataz (región La Libertad), porque habría sido fundada en un área plana de clima templado, en la que –según algunos pobladores bien informados– abundaban campos de *tayanca*, arbusto silvestre, espinoso, de unos cinco metros de altura, utilizado como leña. Todavía existen algunas áreas de *tayanca* cercanas a esa ciudad. Esta planta es diferente al árbol de *taya* o *tara*, que llega a unos doce metros de altura y produce unas semillas envainadas de gran valor industrial (esta nota fue leída por Rodolfo y es publicada con su autorización).

Con iguales criterios, afirmamos que *Irichugo*, conformado por el lexema culle // -chugo// (< // shugo//), que significa 'tierra', también es un topónimo de la misma lengua, con el que se denomina a un lugar cercano a una colina, ubicada a poca distancia de Santiago de Chuco, según me había contado Cristóbal Campana, estudioso notable, nacido en esa ciudad. Juan Larrea (1978: 802), coincidentemente, registra lo siguiente: «Irichugo. (Mayo, 21)¹⁰. Lugar al pie del cerro San Cristóbal, a tres kilómetros de Santiago, donde los Vallejo poseían una propiedad». Al respecto, hace pocos meses, tuve la oportunidad de entrevistar a algunos profesores de educación básica que trabajan en Santiago. Curiosamente, reconocían el carácter culle del nombre Irichugo, pero no tenían noticias de ese lugar, lo que me hizo pensar que, tal vez, por ser muy pequeño no trascendía su nombre, o porque el topónimo estaba cayendo en desuso.

Por último, la voz *poña* es un sustantivo común, usual hasta hoy en la que fuera el área culle, con el que se hace referencia a una pajilla, brizna o pelusa vegetal que, al contactar con la membrana conjuntiva del ojo humano, produce una picazón o escozor muy molesto. Por eso, cuando una persona es afectada por una poña, de inmediato, pide a otra que le sople el ojo con fuerza, hasta liberarlo de esa pelusa insoportable.

Ciertamente, este significado nos permite entender con suma claridad el irritante y extraño sufrimiento, expresado por Vallejo en los versos 25 y 26 de su poema «Guitarra»:

¹⁰ Esto hace referencia al verso 21 del poema «Mayo».

de esperar con pujanza y mala poña;
el placer de sufrir...

Hasta aquí nuestras convicciones¹¹ acerca de las voces culles universalizadas por el autor de *Los heraldos negros*. Lo referente a «tahuashando» es una larga historia de tributos sentimentales, desvelos imaginativos y de adivinaciones, que ojalá no sea de nunca acabar.

3. Una palabra clave

En el castellano andino hay palabras que, por ser percibidas como impropias del castellano, son consideradas por lo general como provenientes de la lengua quechua, acaso por la secular y fuerte presencia de esta lengua en las poblaciones de la sierra. Y, por supuesto, no faltan los aficionados a la etimología que, a partir de tal presunción, les atribuyen étimos quechuas con criterio analógico, pero sin precisión semántica, y sin tomar en cuenta los elementos de otra lengua del antiquísimo multilingüismo preincaico y prehispánico. Siguiendo dichas prácticas, en la antigua área culle, por ejemplo, encontramos varios casos entre los que, tal vez el más difundido, sea el referente al topónimo Huamachuco¹².

¹¹ Para una información más amplia sobre el estudio de las voces culles en la poesía de Vallejo se puede ver Rojas (2012).

¹² En esta región, muchas personas creen todavía que el topónimo «Huamachuco» se origina en las voces quechuas *human* (que denota al ave 'halcón') y *chucu* (con el que se hace referencia a 'sombrero'), por consiguiente, «Huamachuco» haría alusión a 'sombrero de halcón'. Etimología sumamente cuestionable, tal como lo señalamos en un trabajo anterior (Rojas 2012). En primer lugar, porque el sombrero no existía en los pueblos originarios andinos. Lo trajeron los españoles; en segundo lugar, porque la palabra *chucu* en el quechua prehispánico no significaba 'sombrero'; y, en tercer lugar, porque en la sierra de la actual región La Libertad la población originaria se identificaba, desde antes de la invasión incaica, con

Por razones similares, todas las palabras de origen extraño al castellano, encontradas en la poesía de César Vallejo, son consideradas –casi sin titubeos– como quechuismos por muchos estudiosos vallejistas¹³, aunque las descripciones morfológicas y las interpretaciones semánticas no siempre sean satisfactorias. Sin embargo, una observación atenta nos permitió identificar algunas palabras de origen culle y no quechua, como se creía generalmente. Una de esas palabras, por ser un neologismo muy extraño suscitó, desde hace décadas, inevitables especulaciones que, si bien no resolvieron las interrogantes sobre su origen y significado, sirvieron para acentuar la inquietud intelectual y la continuidad en las indagaciones.

Desde luego, en el ámbito de las ciencias humanas, sobre todo, cuando los objetos de estudio son realidades abstractas: cultura¹⁴, pensamiento, memoria, sentimientos, volición, significados, lengua, estética, etc., los

el etnónimo «Guamashugo» (o «Guamanchoro», según el deficiente registro de Miguel de Estete (1968 [1535]: 243). Adelaar (1989) plantea una etimología más adecuada. El etnónimo Guamashugo, por un proceso de quechuización se habría convertido en «Guamachucu» y, luego, por un proceso de castellanización habría adquirido la forma «Guamachuco» que, de acuerdo con las normas ortográficas dispuestas por la Iglesia católica, a fines del siglo XVI, para la transcripción de los vocablos quechuas, debió ser escrita tal como la conocemos ahora: Huamachuco. Antes de la conquista incaica, con este término se hacía referencia básicamente a toda la región de la actual sierra liberteña, después, la referencia se restringió a la provincia y más tarde a la ciudad.

¹³ Entre los tantos, Ángeles Caballero (1955), Juan Larrea (1978), M. Marticorena (1993) y J. Guzmán (2000).

¹⁴ En pocas palabras, podemos decir que la cultura es la capacidad mental de «cultivar», de refinar los conocimientos, los pensamientos, los sentimientos, las habilidades humanas, asimismo, de producir nuevos contenidos y formas expresivas. Los patrones sociales, los artefactos artesanales, artísticos y tecnológicos son «productos culturales» en cuanto son generados por la «cultura», pero no constituyen la cultura en sí, como se considera, generalmente, desde un punto de vista objetivo, antropológico.

hallazgos felices no son sencillos ni frecuentes; puesto que, los fundamentos y mecanismos mentales de tales hechos, siguen siendo secretos muy bien guardados en el cerebro humano, de los cuales solo tenemos algunas referencias a partir de sus expresiones objetivas y de algunas hipótesis racionalmente consistentes. Condiciones que hacen más arduo y tal vez menos seguro el trabajo investigativo en este ámbito, y quizá por lo mismo, este nos parezca tan desafiante y seductor.

Atraídos por lo último, hoy volvemos a aventurarnos –en el cabal sentido de la palabra– en la dilucidación de un hecho lingüístico que desvela, desde hace décadas, a un buen número de estudiosos de la poesía de César Vallejo, a quien se le celebra no solo el virtuosismo de explorar al máximo la función poética del lenguaje, sino también la capacidad de creación de nuevas formas léxicas, tributarias de la armonía y cadencia de sus versos, casi todas, de raigambre castellana. Una de las excepcionales, por ejemplo, a pesar de sus apariencias formales, no es castiza de una de las lenguas en contacto en el área nuclear culle. Es una palabra característica del proceso formativo del castellano andino, particularmente, del que se extiende por el sur de Cajamarca, la sierra liberteña y el norte de la sierra ancashina.

Después de una indagación larga y persistente, nuestra aventura se orienta ahora a esbozar una posible estructuración morfológica y una semantización lírica de aquel vocablo singular creado por el gran César Vallejo, la voz poética más alta del Grupo Norte, el grupo de más alta calidad humana e intelectual que haya surgido en el Perú hasta estos días. Ese vocablo

es #ahuashando#¹⁵, escrito por única vez en el poema «Hojas de ébano» de *Los heraldos negros*. Palabra clave para entender los procesos de interferencia producidos en el contacto de lenguas en la sierra norteña, así como para resaltar la íntima relación entre la lingüística y la poética, ligazón tan apreciada por Roman Jakobson (1975) y George Steiner (1971, 2011 [1999]) y, desafortunadamente, desestimada o poco atendida por los críticos literarios. Pero es clave, como ninguna otra, para percibir la forma en que Vallejo se entaña con su Santiago de Chuco ancestral, natal, aldeano, universal.

4. El enigmático gerundio tahuashando

El profesor César Ángeles Caballero (1955) tiene el mérito de haber sido, si no el primero, uno de los primeros en tratar de evidenciar algunos peruanismos en la poesía de César Vallejo. En ese afán, dedicó especial atención a la extraña palabra #ahuashando#, cuyo étimo es, con absoluta seguridad –según él–, un vocablo procedente de la lengua quechua.

De acuerdo con lo señalado en las primeras líneas del punto 3 de este trabajo, la analogía que se observa a primera vista entre la parte inicial de #ahuashando# y la palabra quechua #awa#, que significa ‘cuatro’ –escrita como #ahua#, según las normas ortográficas dispuestas por la jerarquía católica del virreinato peruano, a fines del siglo XVI (Rojas 2012)–, le sirve de base a Ángeles para aseverar que el vocablo vallejiano deriva

¹⁵ A partir de aquí usamos el carácter # para marcar los límites de una palabra, sea oral o escritural.

del numeral quechua *#ahua#* y que el poeta le habría dado forma de gerundio para significar ‘de cuatro en cuatro’. Más tarde, Juan Larrea (1978: 808) y Manuel Marticorena (1993), quechuófono nacido en Huancavelica, afirmaron lo mismo. Ángeles agrega que Vallejo habría usado ese recurso para intensificar la subjetividad y fuerza expresiva de dicho vocablo, por eso él la percibe «con un fondo afectivo y con algo de rumor impresionista». Apreciación que trata de justificar con el siguiente argumento:

Si pretendiéramos sustituir el vocablo «*tahuashando*» por su traducción literal «de cuatro en cuatro», el verso perdería trascendencia, su esencia afectiva, su contenido; trascendencia, afectividad y contenido, que apreciamos hondamente los que conocemos el verdadero fondo estilístico del idioma quechua. (Ángeles 1955: 6)

Afirmaciones acerca de las cuales debemos observar, en principio, la imposible sustitución de *#tahuashando#* por el sintagma de régimen prepositivo «de cuatro en cuatro», porque esta no solo afectaría el contenido afectivo y el fondo estilístico del idioma quechua, sino, esencialmente la estructura semántica del verso castellano, hecho revelador de la impracticabilidad de la supuesta conmutación, debida, desde luego, a que la expresión «de cuatro en cuatro» no es equivalente a *#tahuashando#*. Pero si, en el supuesto negado, tal sustitución fuera posible, los versos serían estos:

... los viejos alcanfores
que velan [de cuatro en cuatro] en el sendero
con sus ponchos de hielo y sin sombrero.

Lo que significaría que los viejos alcanfores hacen guardia en el sendero y se relevan periódicamente de cuatro en cuatro, o que están agrupados de cuatro en cuatro a lo largo del sendero. Significados que, en nuestra lengua, no podrían estar asociados a ninguna forma de gerundio. Pues, en este caso, el gramema// -ndo //¹⁶, correspondiente al gerundio castellano, carece de significado léxico o conceptual, por lo cual es improbable la añadidura o transferencia al lexema // *tawa* // (o a su forma escrita // *tahua* //) de semas cuantificadores, de agrupamiento, de periodización y menos de duplicación o reduplicación de agrupamientos, como los que supone el sintagma: «de cuatro en cuatro». Por eso, ningún hispanófono usa un gerundio con significados de esta clase, y menos lo habría hecho César Vallejo. Su buen conocimiento idiomático hace impensable que hubiese creado dicho vocablo para expresar el significado que se le atribuye.

Observamos, asimismo, que Ángeles Caballero, en su descripción gramatical, obvia un elemento de apariencia simple, pero de gran importancia para la investigación. Solo se refiere al lexema // *tahua-* // y a la terminación // *-ando* // como forma de gerundio, pero deja sin explicación el dígrafo «sh» que representa el fonema /ʃ/ cuyos rasgos articulatorios son: [+posalveolar], [+fricativo], [-sonoro] (o sordo). Unidad fonológica inexistente en la lengua quechua y en la castellana, pero de alta frecuencia de uso en la lengua culle; y que, dentro de la estructura de #*tahuashando*#, si no forma parte del lexema ni del gramema, debería cumplir necesariamente alguna función gramatical. En un

¹⁶ A partir de aquí usamos la doble barra// para indicar la delimitación de morfemas.

sistema lingüístico no existe un elemento que no sea funcional.

En su libro *Tahuashando. Lectura mestiza de César Vallejo*, el estudioso chileno Jorge Guzmán (2000) se basa en el mismo supuesto de Ángeles. Esto es, que la invención lexical del poeta deriva del vocablo quechua #*tawa*#, que significa lo mismo que el numeral castellano #cuatro#, al que Vallejo agregó «el infijo *-sh-*, que confiere al verbo una larga imperfectividad, más la terminación española de gerundio» lo que –según Guzmán (2000: 68)– dio como resultado un neologismo castellano sobre la base de una palabra quechua por efecto de un proceso de «mestización lingüística». Asimismo, de acuerdo con su método de análisis literario, la palabra #*tawa*# en la poesía de Vallejo sería un hipograma, por lo que su significado podría estar estructurado con el concurso de semas correspondientes a diferentes realidades. Sin embargo, para Guzmán, #*tahuashando*# significaría lo mismo que #cuatreando# en castellano, gerundio del verbo #cuatrear# «en el sentido de *ser cuatro*». Según este criterio, los versos 40, 41 y 42 del poema «Hojas de ébano» podrían ser leídos así:

... los viejos alcanfores
que velan [cuatreando] en el sendero
con sus ponchos de hielo y sin sombrero.

El análisis propuesto del término #*tahuashando*#, a nuestro juicio, requiere algunas anotaciones gramaticales relacionadas con la forma *-sh-*, considerada por Guzmán como un infijo de imperfectividad. En

principio, conviene resaltar la inexistencia en quechua y en castellano del fonema /ʃ/ y, por consiguiente, del supuesto infijo // -sh- //. Por otro lado, si bien en la lengua culle existe el fonema /ʃ/, nadie ha evidenciado, hasta ahora, su funcionamiento como infijo en la morfología de dicha lengua. Y respecto a este tipo de morfemas, en nuestra lengua el segmento «it» solo funciona como infijo cuando, al ser insertado en un lexema, lo convierte en discontinuo, es decir, fracciona su unidad morfológica pero no semántica, como ocurre, por ejemplo, en #Nestitor#, #garuíta#, #caletita#, #latita#, #botita#, casos en los cuales los lexemas son fragmentados en dos partes: //Nest_or //, //garú_a //, //calet_a //, //lat_a //, //bot_a //, sin afectar su significado básico. A la vez, este infijo agrega al lexema un tratamiento apreciativo, pero no una categoría aspectual. Desde este punto de vista, en #tahuashando# –como en cualquier otro gerundio castellano–, la imperfectividad¹⁷ está marcada por el gramema // -ndo // y no por el fonema /ʃ/. De todo esto se puede colegir que // -sh- // no es un infijo ni un intensificador de imperfectividad. De tal manera que, la presencia del supuesto infijo // -sh- //, hasta aquí, continúa sin una explicación adecuada.

En cuanto al aspecto semántico, es pertinente considerar que el verbo #cuatrear# deriva del nombre #cuatrero#, con el cual, según el diccionario académico de la lengua castellana, se expresa el significado: «Que hurta o roba cuadrúpedos». En otras palabras: que roba ganado, particularmente, caballos. Esto

¹⁷ El sentido de continuidad del proceso significado por el verbo.

último es relevante porque el sustantivo #cuatrero# en germanía derivó del numeral #cuatro# con el significado de ‘caballo’. Pues, mediante una sinécdoque, los delincuentes llamaban #cuatro# al caballo¹⁸ en referencia a sus cuatro patas. De acuerdo con esta etimología, #cuatreando# solo puede significar ‘robando caballos’, por lo que, dicho gerundio, alteraría por completo la estructuración semántica de los versos que examinamos.

Quizá por esa razón, Guzmán tiene el cuidado de señalar que toma como forma básica el verbo #cuatrear# «en el sentido de *ser cuatro*». Pero no revela nada acerca de cómo entender un infinitivo con significado de sustantivo numeral; y menos, cómo entender el gerundio #cuatreando# en el sentido ‘de ser cuatro’, acaso para significar ‘siendo cuatro’. Esto, indudablemente, plantea un problema crucial: cómo descubrir la estructura de un neologismo literario mediante el recurso de un galimatías.

Sin explicaciones adecuadas y siguiendo la idea «de ser cuatro», planteada por Jorge Guzmán, solo atinamos a imaginar como una posible significación del gerundio #cuatreando#, que los viejos alcanfores (humanizados) velan pronunciando el número cuatro o trazándolo en el aire, en forma prolongada o reiterada, o velan desplazándose como cuadrigas para reafirmar que son cuatro, o simplemente, como dice el profesor Ángeles, que los viejos alcanfores velan de cuatro en cuatro. Pero ¿qué relevancia poética podría

¹⁸ Ver María Moliner (1970), *Diccionario de uso del español*. También, *Clave. Diccionario de uso del español actual* (2000).

tener la cuantificación de los alcanfores? En cualquier caso, la inadecuación semántica, como ya lo hemos señalado, es evidente. No solo porque los significados propuestos son discordantes con la forma del gerundio castellano, sino esencialmente porque son disonantes con el entorno intelectual, esto es, con la atmósfera de abstracción, de recogimiento y dolor creada por el autor en relación con el ámbito sepulcral de su madre; incluso, son extraños a la poética vallejana que no es anagramática. Dicho esto, podemos reafirmar que, si Vallejo hubiese deseado acentuar la cantidad de los viejos alcanfores y humanizarlos de alguna forma, sin duda alguna, habría encontrado o creado una palabra exenta de enigmas semánticos tan complejos.

Por su parte, Rodolfo Cerrón-Palomino plantea una explicación distinta. Después de leer el original de este trabajo, en una conversación de café, me dijo que *#ahuashando#*, efectivamente, proviene del quechua de la región, con el significado literal de ‘cuatroseando’. Para él, *//tahua-sh//* es un derivado adjetival constituido por la raíz numeral *//tahua-//* y el sufijo *//-sh//*, de significado atributivo, y que es muy productivo no solo en el quechua central (Áncash, Tarma, Junín) sino también en el cajamarquino, y muy posiblemente en la variedad hablada en Santiago de Chuco, hoy extinguida. Dicho sufijo derivativo, al unirse al lexema *//tahua-//*, le confiere un significado adjetival: ‘cuatroso’ o ‘propenso a ser cuatro’. Es esta forma la que habría sido castellanizada en el habla local, tomando la forma de gerundio con el gramema castellano *//ndo//*, para expresar el significado ‘cuatroseando’, es

decir, «describiendo la posición «doblada en cuatro» que adoptan los ancianos en su extrema vejez». Ubicado en el ámbito literario, Rodolfo piensa que Vallejo podría haber imaginado a los alcanfores encorvándose por la vejez, con la fronda colgada, como se encorvan algunas personas en la senectud, con el tórax inclinado hacia adelante y las extremidades superiores muy distendidas¹⁹. No dudamos de que, desde la perspectiva del castellano andino, esta es una explicación plausible, sin ningún recurso anagramático. La mejor que hemos podido conocer hasta ahora y que dista mucho de las expuestas por Ángeles y Guzmán.

Si bien la presencia del antiguo sufijo // -ʃ// en el quechua de Cajamarca y quizá en el de la sierra libertina, posibilita una explicación como la precedente. No obstante, la alta frecuencia de uso del fonema /ʃ/ en el sustrato culle de Santiago de Chuco, en el que no aparece el vocablo #*tahuash*#²⁰, induce a ensayar otra elucidación, en la cual nos aventuramos en las líneas siguientes.

5. Tahuashando: un neologismo poético

Sin más información que la disponible por entonces, terminamos nuestro trabajo anterior (Rojas 2012) proponiendo dos conjeturas. Una gramatical y otra

¹⁹ La explicación resumida en este párrafo ha sido leída por Rodolfo y se publica con su autorización.

²⁰ En el área nuclear culle, no hemos encontrado ningún uso de la palabra #*tahuash*#, solo #*tuasha*# ('espalda', 'espinazo') y #*tahuasha*# ('encorvado'), como veremos más adelante.

semántica. Decíamos que la palabra #*tahuashando*# no se originaba en la voz quechua #*tawa*# (o *tahua*) y que el fonema /ʃ/, siendo tan característico de la lengua culle, formaría parte de un posible lexema de dicha lengua. Y ese lexema sería #*taguash*#. No adherimos a este el fonema /-a-/, anterior al gramema // -ndo //, por cuanto corresponde a la vocal temática de los verbos castellanos de primera conjugación.

Referente a la contraparte semántica, estimando los aspectos contextuales del poema y, en especial, el clima tan soledoso y frío, generado poéticamente por Vallejo en torno a la tumba de su madre, pensábamos que el significado estaría vinculado a comportamientos insinuados por los «ponchos de hielo» o por la actitud respetuosa de mostrarse «sin sombrero». A partir de estas suposiciones, decíamos que /*tahuashando*/ significaría algo equivalente, semejante o afín a ‘tiritando’ o ‘temblando’, que guardaría relación «con ponchos de hielo», o a gerundios como ‘rezando’ u ‘orando’, en correspondencia con la actitud de reverenciar «sin sombrero».

Después de cuatro años de indagaciones, dentro y fuera del área culle, hace pocas semanas, en una conversación con Samuel Blas, uno de mis alumnos de lingüística de la Universidad Nacional de Trujillo, a quien había pedido su colaboración para identificar palabras semejantes al hipotético lexema #*taguash*#, me dijo algo parecido a esto:

–Como soy de Santiago de Chuco, viajo con cierta frecuencia a mi tierra, y nunca hasta ahora he oído una palabra como #*taguash*#. Pero sí he escuchado a personas

mayores y jóvenes del caserío El Alto²¹, enunciar con cierta frecuencia, por ejemplo:

1. a. Yastá *taguasha* mi abuelo
- b. *Taguashón* ta el Shesha²²
- c. Hola, huashita

En el acto, intuí que esas eran las palabras que estaba buscando y le pregunté enseguida

–¿Y qué significan?

–La palabra *#taguasha#* significa ‘encorvado’ y *#tahuashón#* quiere decir ‘muy encorvado’ (o tal vez ‘encorvadazo’). También usan la palabra *#huashita#* como un apodo afectivo –me respondió.

Luego, recalqué que estos términos se relacionan con el sentido de corvadura de la espalda, pero no de joroba ni de jorobado. Y agregó:

–En las chacras, los campesinos dicen, por ejemplo: «Por aítá *tahuashón*» (< por ahí está *tahuashón*), para referirse a un cosechador que, por alguna parte del campo, ‘está muy encorvado’.

Esto parecía confirmar mi intuición. En esas palabras estaba aparentemente mi hipotético lexema *#taguash(a)#*, signo del significado²³ ‘encorvado’ que, seguido del apreciativo castellano // -on //, se utiliza para denotar a una persona ‘muy encorvada’. Sin embargo, debí

²¹ El Alto es un caserío del distrito de Mollepata, ubicado en la provincia de Santiago de Chuco.

²² Hipocorístico culle del nombre propio César.

²³ Por cierto, no compartimos la idea saussuriana de que el signo lingüístico es una realidad biplana conformada por un significante y un significado. Puesto que tales elementos son de naturaleza muy diferente. El significante es una realidad sonora (física) y el significado es una realidad abstracta (mental), por consiguiente, no pueden integrarse en una unidad (Rojas 2014a).

replantear de inmediato esta apreciación, porque al contrastar las formas #*huashita*#, #*tahuasha*#, y #*tahuashón*#, se observa en la primera el segmento // *-it-* //, es decir, el infijo castellano apreciativo, que no aparece en las dos restantes. Si elidimos tal infijo, podríamos suponer que // *huasha* // es un lexema culle. Asimismo, hay un elemento morfofonológico que aparece en la segunda y tercera, pero no en la primera. Desde luego, dicho elemento no puede ser sino la forma verbal #*está*#, reducida a #*-ta*# por una aféresis. Recordé de inmediato algunos enunciados producidos usualmente por personas procedentes de la sierra de La Libertad, pronunciados con un alargamiento del vocal de la penúltima sílaba y una entonación afectuosa muy particular, como:

2. a. «Taste» buenita < «Está usted» buenita.
- b. «Taste» buenmozo < «Está usted» buenmozo.
- c. «Taste» apurao < «Está usted» apurado.

Expresiones en las que, obviamente, una aféresis reduce la forma verbal #*es.tá*# a #*-ta*#²⁴, sin ningún cambio de significado: verbo 'estar', en el presente del modo indicativo, tercera persona singular. La misma forma que significa segunda persona, singular del presente indicativo, cuando se relaciona con el pronombre de segunda persona singular: #*usted*#.

Un proceso igual determina la pérdida del primer fonema: /u-/ del pronombre #*us.ted*# y un apócope, la supresión del fonema final: /-d/ de la misma palabra. En consecuencia, queda reducida a #*-s.té-*#. Y como

²⁴ La aféresis de la forma verbal /*es.tá*/ > /-*tá*/ es un fenómeno generalizado en el habla popular.

en castellano el fonema /s/ no tiene el rasgo silábico (no puede funcionar como núcleo de sílaba y tampoco conformar sílaba por sí sola), ni es posible su aparición en la secuencia fonemática /st-/ en posición inicial de palabra, #s.té# se liga, necesariamente, a la vocal precedente /-a/ de la forma verbal #-ta#. Este proceso fonológico origina una nueva palabra compuesta: #taste# en el dialecto andino de la sierra liberteña, con una resilabificación diferente: #tas.te#. Aun así, ambas palabras conservan su significado. Esto se evidencia cuando un poblador de esta región entiende perfectamente oraciones como: «está usted bien de salud», «está usted enfermita, cuídese» o «está usted muy alegre», pronunciadas por personas de otra área dialectal.

En el habla descuidada (en especial, en los sectores populares), dicha forma verbal reducida a #ta#, es muy frecuente en expresiones como: «ta bien», «ta rico», «ta buenaza», «ta trabajando», «ta que juega», «ta jato», etc. Siendo así, en #tahuasha# y en #tahuashón#, es posible aislar el lexema verbal: //ta- //. Hecha esta operación y, considerando que la parte final de #tahuashón# corresponde al sufijo castellano // -ón //, podríamos insistir en la conjetura de que //huash(a) // es un nombre de origen culle; asimismo, inferir que la palabra #tahuashón# está constituida por tres elementos morfofonológicos: un verbo: #ta#, un nombre: // -huash(a)- // y un sufijo: // -on // (sufijo apreciativo, que sustituye al vocal final del nombre). Identificados el primero y el tercero como unidades castellanas, lo único que falta es averiguar la filiación del segmento // -huasha- // (o // -huash- //). Tarea sobre la cual nos referimos a continuación.

A primera vista, por la presencia del fonema /ʃ/, representado por el dígrafo -sh-, nos inclinamos a pensar que #huasha# podría ser una voz culle pero, por el añoso y extenso uso de la lengua de los incas en la sierra liberteña, así como por las abundantes interferencias producidas entre ambas lenguas en contacto, también es posible que pudiese ser una voz quechua cullificada. Desde esta perspectiva, teniendo en consideración que en quechua no existe el indicado fonema, debimos buscar en los lexicones más antiguos de esta lengua algo semejante a #wach# o #wacha# (huach/huacha); a #was# o #wasa# (huas/huasa). En nuestra búsqueda lexicográfica encontramos la siguiente información.

3. En el *Lexicón de la lengua quichua* de fray Domingo de Santo Thomas (1560):
 Guassa²⁵ _ _ _ espaldas de cualquier animal.
 Guassa tullun _ _ _ cerro de las espaldas.
 Cerro entre las espaldas _ _ _ guassa tulluc.
 Espalda _ _ _ guassa.
4. En el *Vocabulario* (1951 [1586]), considerado anónimo:
 Huassa, espalda.
 Huassa rimac, murmurador [que habla de alguien a espaldas de este].
 Huassa tullu²⁶, espinazo
 Espinazo, huassa tullu, huassap challhuan.

²⁵ Fray Domingo, en su *Lexicón*, registra la palabra quechua #wassa# en esta forma: «Guassa», porque hasta 1560 (año de publicación del *Lexicón*), la jerarquía eclesiástica del virreinato peruano no había establecido ninguna norma acerca de la escritura de la lengua andina. Solo después del Tercer Concilio Limense (1583) señala que las palabras quechuas que comiencen con la secuencia vocálica /ua-/ o /ue-/ deben ser escritas con una «h» precedente: «hua-», «hue-», tal como se hacía en castellano.

²⁶ En el *Vocabulario anónimo* (1586), tullu significa «hueso». Por consiguiente, «huassa tullu» significaría «hueso de la espalda».

5. En el *Vocabulario de la lengua Qquichua* de Diego González Holguín (2007):
Huassa huacta²⁷. [Costillas] De las espaldas.
Huassuman. A las espaldas.
Huassaypi. A cuestras o en mis espaldas.
Quimray. Lo ancho, las provincias o lugar y el distrito cuzco quimray, o hacia o cerca del Cuzco.
Quimrayçapa. Demasiado de ancho o anchi corto.
Espaldas. Huassa.
Espaldudo. [Huassa] Quimrayçapa o huassa çapa [espaldas demasiado anchas o espaldas anchas].

Por lo visto, «guassa» o «huassa» son registros correspondientes a la palabra quechua #*wassa*# que significa ‘espalda’ o ‘espaldas’, realizados en diferentes momentos. El primer registro es de 1560, antes de la normalización de la escritura quechua compatibilizada con la castellana. El segundo, de 1586, y el tercero, de 1607, fueron efectuados después de la mencionada normalización establecida por la Iglesia católica en el Tercer Concilio Limense (1583). Tanto en el *Vocabulario* de 1586 (considerado anónimo), cuyo autor sería el jesuita peruano Blas Valera (Rojas 2016), como en el de Diego González de 1607, en ningún lema se hace referencia a una joroba; solo a «espaldas» que pueden ser anchas o demasiado anchas. En cambio, el dominico Santo Thomas sí anota «Guassa tullun» con el significado ‘cerro de las espaldas’ en alusión a una malformación de la columna vertebral y de las costillas, que produce un abultamiento de forma convexa en las espaldas, esto es, una joroba o corcova. Sin embargo, en el *Vocabulario* de 1586, «Huassa tullu» significa

²⁷ Esta palabra quechua, en el *Vocabulario* de González Holguín, significa ‘costillas’.

específicamente ‘espinazo’ o columna vertebral. La diferencia semántica podría ser dialectal, de acuerdo con el quechua que habría practicado cada uno de los autores.

En la actualidad, en la antigua área culle, el lexe-ma // *huasha* // (o // *-huash-* //) es de uso muy extendido. También el vocablo culle # *cailengo* #²⁸ o # *cailingo* #, con el cual se designa en forma figurada a un ‘jorobado’ o ‘corcovado’, aunque para este significado se usa con más frecuencia la palabra # *curcunsho* # (<curcuncho, cast.). En el área culle, no hemos podido registrar ninguna otra referida a la espalda. Parecería que, en la actualidad, el uso de las voces # *tahuasha* # y # *tahuashón* # estuviera circunscrito al área de Santiago de Chuco, especialmente a Mollepata y Mollepampa, según una información de Percy Barriga, otro estudiante de lingüística de la UNT.

En cierta ocasión, conversando sobre estos temas con Emilio León, profesor en un caserío cercano a Huamachuco, me contó que muchas personas adultas de la provincia de Sánchez Carrión suelen decir: «Me duele la *guasha*» para significar ‘me duele el espinazo’. Testimonio con el cual coincidió el poeta Santiago Aguilar en un diálogo amistoso con aroma de café. En Santiago de Chuco también se escucha expresiones como esta: «Ta que me duele la *huasha*». Evidentemente, en estos enunciados, # *huasha* # significa ‘columna vertebral’ a la altura de la espalda,

²⁸ Sustantivo con el que se designa al escarabajo, coleóptero coprófago de dorso abultado, por eso, por analogía se utiliza para hacer referencia a personas sucias y, en otros casos, a personas jorobadas, con intención peyorativa.

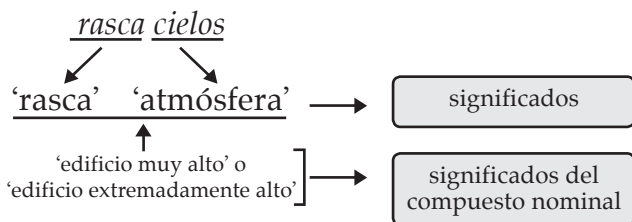
sin ninguna alusión a ‘encorvadura’. Aquí se nota con toda claridad una marcada diferencia semántica entre #*tahuasha*# (‘encorbado’) y #*guasha*# (‘espalda’ o ‘espinazo’).

Teniendo en cuenta este hecho y la información lexicográfica examinada, se puede inferir, de acuerdo con la suposición planteada, que el lexema // *-huasha-* // del gerundio #*tahuashando*# proviene del vocablo quechua /*wassa*/ con el que se expresa el significado ‘espalda’ o ‘espaldas’, cullificado mediante interferencias fonológicas. En primer lugar, el deslizante quechua /*w-*/ (o semiconsonante, según otra terminología), ubicado en posición inicial de palabra, es sustituido por el fonema culle /*g-*/. Y, en segundo lugar, el rasgo alveolar del fonema quechua /*s*/ es desplazado por el rasgo posalveolar del fonema culle /*ʃ*/. Cambios que, en el prolongado contacto, habrían producido la voz /*guasha*/ (escrita como «*huasha*», según las convenciones de la escritura castellana). Desde este punto de vista, es obvio que el significado del gerundio #*tahuashando*# debe estar vinculado a la espalda, a la forma de esta, y no a otra realidad. Menos aún, a entidades cuantificables.

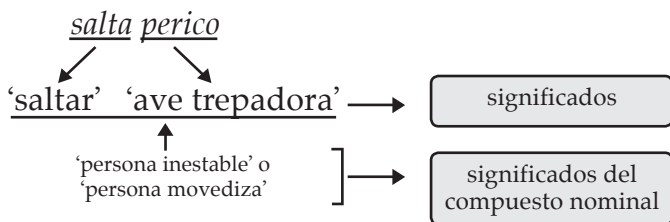
Lo examinado hasta aquí nos permite ver el neologismo #*tahuashando*#, creado por Vallejo²⁹, como el resultado de un proceso de composición y de flexión, de acuerdo con las normas combinatorias de la lengua castellana. Al respecto, recordemos que en nuestra lengua

²⁹ Afirmamos esto porque ninguna de las personas ancianas consultadas en la sierra liberteña, en especial en Santiago de Chuco y en los distritos de Mollepata y Mollepampa, conoce esta palabra y menos su significado.

y en muchas otras, uno de los procesos morfológicos para la formación de palabras consiste en la unión de un verbo con un nombre (V+N) para generar nombres compuestos. Por ejemplo: *sacacorchos*, *cortaúñas*, *pararrayos*, *espantapájaros*, que conservan los significados de los lexemas básicos. Pero no sucede lo mismo con compuestos nominales como #*rascacielos*# (calco del inglés *skyscraper* que, literalmente significa ‘rascador del cielo’) y #*saltaperico*#, cuyos significados básicos son sustituidos por otro:

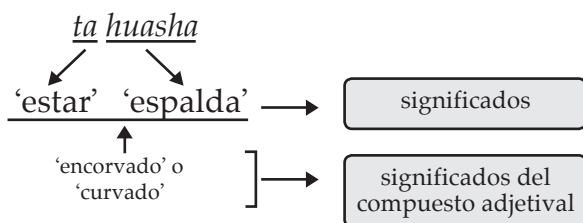


Como se ve, el compuesto nominal *rascacielos* adquiere un significado completamente diferente a los de los lexemas que lo constituyen. Lo mismo se puede observar en *saltaperico*:



Al entrar en contacto el castellano con el culle, en el antiguo territorio de los huamachucos, un proceso

parecido habría producido la palabra compuesta adjetival #*tahuasha*# (verbo+nombre) para expresar un significado como ‘encorvado’, esto es, con la espalda ‘curvada’, ‘flexionada’, ‘doblada’, ‘inclinada’, ‘arqueada’ o ‘agobiada’, pero no jorobada.



Por cierto, este procedimiento morfológico no es productivo en la lengua castellana. En esta, regularmente, los compuestos adjetivales se forman por la unión de dos adjetivos: *rojiblanco*, de un nombre y un adjetivo: *pelirrojo*, de un adverbio y un adjetivo: *malhablado*. Pero aquí, en el castellano andino liberteño, tenemos un adjetivo compuesto por un verbo copulativo castellano y un nombre culle de origen quechua: #*tahuasha*# (/ #*tahuash*#, tan parecido al lexema que imaginábamos antes).

Siendo así, es razonable pensar que el joven poeta hubiese tomado este compuesto adjetival del dialecto de su tierra natal y lo hubiese convertido en el verbo #*tahuashar*#, al que luego habría flexionado con el gramema // -ndo // para usarlo en la forma de gerundio: #*tahuashando*#, con sentido de imperfectividad, de continuidad, como la expresión de ‘encorvando’, ‘flexionando’ o ‘curvando’, es decir, inclinando el tórax hacia adelante o doblando la espalda por la

edad (¿de los viejos alcanfores?³⁰). Significados relacionados con la actitud reverencial atribuida a aquellos árboles vetustos, de quitarse el sombrero ante un hecho solemne o grave. Lo cual hace pensar que Vallejo habría usado el gerundio «tahuashando», pero no para expresar el significado común ‘encorvando’, sino, metafóricamente, ‘reverenciando’, que concuerda a cabalidad con el habitual gesto cortés de los huamachucos³¹ de antes y de ahora, asimismo con el sentido de los versos finales de «Hojas de ébano». Y aun cuando el poeta podría haber escrito:

... los viejos alcanfores
que velan [*reverenciando*] en el sendero
con sus ponchos de hielo³² y sin sombrero.

Prefirió –como decíamos (Rojas 2012)– la eufonía poética de «*tahuashando*» y el sentimiento creado por la palabra: de cercanía afectiva con su madre –una de las «Marías que se van»–. Nosotros seguiremos tahuashando la poesía eterna de este peruano universal.

³⁰ En sus primeros años de desarrollo, los alcanfores se mecen con la fuerza del viento porque son muy flexibles, tanto que, según cuenta Samuel Blas, solía columpiarse de sus ramas cuando era niño. Pero después de algunos años se van haciendo maderables y sus ramas adquieren ligeramente la forma de un poncho airoso y, a la vera de los caminos, envejecen y se encorvan como reverenciando a los caminantes.

³¹ Todavía hoy un buen sector de la población de la sierra liberteña conserva la costumbre de quitarse el sombrero e inclinar ligeramente el cuerpo hacia adelante, como una reverencia ante una persona a la que se saluda con respeto muy especial.

³² La fronda de los alcanfores blancos, cuando estos envejecen, adquiere una coloración blanquecina como la de la nieve congelada.

Bibliografía

ANÓNIMO. *Vocabulario y phrasis en la lengua general de los indios del Perú llamada quichua, y en la lengua española*. Lima, Instituto de Historia de la Facultad de Letras de la UNMSM, 1951 [1586].

ADELAAR, Willem F. H. «En pos de la lengua culle», en Rodolfo Cerrón y Gustavo Solís (eds.). *Temas de lingüística amerindia*. Lima, CONCYTEC y GTZ, 1989, págs. 83-105.

ÁNGELES CABALLERO, César Augusto. «Peruanismos en la literatura peruana: César Vallejo», en *La Crónica Dominical*. Lima, 19 de junio de 1955, pág. 6.

AGUSTINOS. *Relación de la religión y ritos del Perú hecha por los padres agustinos*. Edición, estudio preliminar y notas de Lucila Castro Gubbins. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1992 [c1561]³³.

BOSQUE, Ignacio y Violenta DEMONTE (dir.). *Gramática descriptiva de la lengua española*. 3 vols. Madrid, Editorial Espasa Calpe, 1999.

EDICIONES SM. *Clave. Diccionario de uso del español actual*. Madrid, Ediciones SM, 2000.

ESTETE, Miguel de. *Noticia del Perú*, en Varios autores. *El Perú a través de los siglos*. Biblioteca Peruana. T. I. Lima, Editores Técnicos Asociados, 1968, págs. 345-402.

_____. «Relación del viaje que hizo el señor Capitán Hernando Pizarro por mandato del señor Gobernador, su hermano, desde el pueblo de Caxamalca a Parcama, y de allí a

³³ La letra «c» que aparece delante de una fecha incierta, como en este caso, significa 'cerca de'.

Jauja». En Jerez. *El Perú a través de los siglos*. Biblioteca Peruana. T. I. Lima, Editores Técnicos Asociados, 1534, págs. 242-257.

FÁBREGAS, Antonio. *Morfología. El análisis de la palabra compleja*. Madrid, Editorial Síntesis, 2013.

GONZÁLEZ HOLGUÍN, Diego, S. J. *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua Qquichua o del Inca*. Prólogo de Raúl Porras Barrenechea. Lima, Instituto de Historia de la Facultad de Letras de la UNMSM, 1952 [1607].

GUITART, Jorge. *Sonido y sentido: teoría y práctica de la pronunciación del español*. Georgetown, Georgetown University Press, 2004.

GUZMÁN, Jorge. *Tahuashando. Lectura mestiza de César Vallejo*. 2.^a ed. Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2000 [1991].

HUALDE, José Ignacio. *Los sonidos del español*. New York, Cambridge University Press, 2014.

JAKOBSON, Roman. «Lingüística y poética». En *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1975, págs. 347-395.

_____. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1975.

LARREA, Juan (ed.). *César Vallejo. Poesía completa*. Introducción, notas y vocabulario de las obras poéticas de Vallejo. Barcelona, Barral Editores, 1978.

MARTICORENA QUINTANILLA, Manuel. *El sustrato quechua en «Los heraldos negros»*. Serie: Cuadernos de Nueva Cultura. Iquitos, Asociación Nueva Cultura, 1993.

MOLINER, María. *Diccionario de uso del español*. Madrid, Editorial Gredos, 1970.

MONGUIÓ, Luis. *César Vallejo. Vida y obra*. Lima, Editora Perú Nuevo, 1952.

MORENO C., Carlos. *Curso universitario de lingüística general. Semántica, pragmática, morfología y fonología*. T. 2. 2.^a ed. Madrid, Editorial Síntesis, 2000.

PIZARRO, Pedro. *Relación del descubrimiento y conquista de los reinos del Perú*. Varios autores. 1968 [1571], págs. 439-586.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA Y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA. *Nueva gramática de la lengua española*. 3 vols. Madrid, Espasa Libros, 2009.

ROJAS, Íbico. «Blas Valera. El primer lingüista peruano». En proceso de edición, 2016.

_____. «Voces culles en la poesía de César Vallejo», en *Pueblo Continente*. Vol. 23. N° 2. Trujillo, Universidad Particular Antenor Orrego, 2012, págs. 483-491. También en *Espergesia. Revista Literaria y de Investigación*. Año 10. Vol. 1 y 2, enero-diciembre. Trujillo, Universidad César Vallejo, 2014, págs. 34-51.

_____. *Origen y expansión del quechua*. Lima, Editorial San Marcos, 2014a.

_____. *Saussure. Signo y principios lingüísticos*. Lima, Editorial San Marcos, 2014b.

_____. «Culle: las voces del silencio», en Luis G. Lumberras y otros. *Los Huamachucos: Testimonios de una gran cultura*. Lima, Asociación Civil Ruta Moche, 2013, págs. 174-217.

SANTO THOMAS, Domingo de, O. P. *Lexicón o vocabulario de la lengua general del Perú*. Edición facsimilar, con prólogo de Raúl Porras Barrenechea. Lima, Instituto de Historia de la Facultad de Letras de la UNMSM, 1951 [1560].

STEINER, George. *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución del lenguaje*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 1971.

_____. *Gramáticas de la creación*. Madrid, Ediciones Siruela, 2011 [1999].

VALERA, Soledad. *Morfología léxica: La formación de palabras*. Madrid, Editorial Gredos, 2005.

VALLEJO, César. *César Vallejo. Poesía completa*. Edición crítica y exegética de Juan Larrea. Barcelona, Barral Editores, 1978.

_____. *César Vallejo. Poemas completos*. Edición crítica de Ricardo González Vigil. Lima, Petróleos del Perú, Ediciones Copé, 2012.

**Entre el decadentismo y el criollismo:
el caso de «Los ojos de Judas»
de Abraham Valdelomar**

**Between the decadent movement and the *Criollismo*
(Regionalism movement): the case of «*Los ojos de
Judas*» (The eyes of Judas) by Abraham Valdelomar**

JORGE VALENZUELA GARCÉS
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Resumen:

En este artículo estudiamos las complejas relaciones entre ciertos componentes decadentistas, propios de la herencia modernista, y aquellos de la poética criollista, ambos presentes en «Los ojos de Judas» de Abraham Valdelomar. Postulamos que, en el caso de este cuento, es posible identificar una narrativa heterogénea que se pretende nacional a partir de la reivindicación de lo local, pero que a su vez no abandona los rasgos propios del modernismo decadentista como la exploración en el mal, la enfermedad y el cuestionamiento de los valores del cristianismo.

Realizamos el análisis del cuento a partir de la comparación de las poéticas decadentista y criollista, a la que sumamos una aproximación al texto, que se apoya en el análisis del programa narrativo y en las relaciones intertextuales que establece el cuento.

Abstract:

In this article we study the complex relationships between certain Decadent components, typical characteristics of the modernist inheritance, and those of *criollista* poetry, both present in «*Los ojos de Judas*» by Abraham Valdelomar. We postulate that, in the case of this story, it is possible to identify a heterogeneous narrative to aim to be national from the local rein vindication; but, in turn, does not abandon the characteristics of Decadent modernism such as exploration of the evil, disease, and the questioning of Christian values. An analysis of this story from the comparison of the decadent and *criollismo* poetry is performed, in addition, to an approach of the text that relies on the analysis of the narrative programme and the intertextual relationships that are set in the story.

Palabras clave: Abraham Valdelomar, «*Los ojos de Judas*», narrativa criollista, decadentismo, cuento peruano.

Keywords: Abraham Valdelomar, «*Los ojos de Judas*», criollista narrative, Decadent movement, Peruvian story.

Recibido: 15/10/2016

Aceptado: 31/10/2016

1. La poética criollista y los primeros cuentos de Valdelomar

Los primeros cuentos de Valdelomar pueden ser apreciados como un momento problemático en nuestra tradición narrativa, caracterizado por el diálogo entre una cuentística influida por el modernismo decadentista, de

carácter y referentes internacionales, y otra, que pugna por ser nacional a partir de la reivindicación de lo local-regional. Aunque el propio autor denominó al grupo de estos primeros cuentos como criollos, convencido de la importancia que revestía en sus historias el espacio reconocible (en este caso, la aldea y el puerto de Pisco¹) y el tratamiento de lo propio, no hay duda de que esta denominación resulta insuficiente si nos atenemos, por lo menos en el caso de «Los ojos de Judas»², a algunos elementos de la poética decadentista presentes en el texto.

En efecto, Abraham Valdelomar escribió el cuento «Los ojos de Judas» hacia 1914, momento en que la narrativa peruana experimentaba la influencia del modernismo decadentista en la obra de autores como Manuel Beingolea, Clemente Palma o Ventura García Calderón³, de modo que la aparición de este cuento, junto con «El caballero Carmelo» supuso, por decir lo menos, un importante y complejo enriquecimiento de la narrativa entonces dominante.

Aunque tendrían que pasar algunos años para que «Los ojos de Judas» fuera recogido en libro (lo que sucede recién en 1918 con *El caballero Carmelo*), este se publica por primera vez en Lima en octubre de 1914, adelantando algunos rasgos de una línea narrativa

¹ La imagen de la «aldea encantada» imaginada por Valdelomar para figurar su pueblo natal, Pisco, se formaliza en un poema que publica en 1916 en la revista *Lulú* y que serviría de «introducción» a la serie de cuentos criollos que formarían parte de *Los hijos del sol*.

² Utilizamos para este estudio los *Cuentos completos* editados por Ricardo Silva-Santesteban. Ver bibliografía.

³ Pensemos en el libro *Dolorosa y desnuda realidad*, de Ventura García Calderón, que se publica en París también en 1914.

que en los años veinte tendría al espacio geográfico y a la visión mundonovista como elementos centrales; nos referimos al llamado regionalismo narrativo.

Con respecto a los primeros cuentos de Valdelomar, la crítica se ha ocupado de confirmar ortodoxamente en ellos la presencia de los postulados de la poética criollista. Guiados por la intervención del propio autor en la categorización de sus cuentos, los críticos⁴ apenas han reparado en ellos la presencia simultánea del modernismo decadentista, importante para entender, por ejemplo, la perspectiva desde la que se narran los acontecimientos (a través del llamado repliegue espiritual), el tema del doble (que le otorga a los cuentos una dimensión fantástica) y el tratamiento del tema de la muerte, omnipresente en la mayoría de los relatos.

Para tentar una explicación sobre la presencia de estas dos poéticas narrativas, Mónica Bernabé ha criticado la tesis biografista postulada por Luis Alberto Sánchez⁵, quien busca identificar, a partir de una lógica binaria, dos tipos de escritor conviviendo en Valdelomar. A partir de ese binarismo, el escritor iqueño acogería, por un lado, al dandi, con el cual la crítica estableció desde el inicio una distancia prudente y hasta desdeñosa y, de otro, «el central, el que se hace digno de ingresar al canon de la literatura nacional

⁴ Es el caso de Armando Zubizarreta quien, en *Perfil y entraña de «El caballero Carmelo»*, incide fundamentalmente en aspectos relacionados con lo aldeano, los valores familiares, lo aristocrático y caballeresco, y el paisaje. De este modo llega a subtítular su estudio sobre el famoso cuento de la siguiente manera: «El arte del cuento criollo».

⁵ Consultar su famosa biografía *Valdelomar o la belle époque*. Ver bibliografía.

cuando escribe *El caballero Carmelo* y todas las páginas, en prosa o en verso, que se refieren a su provincia natal, a su familia y a su infancia» (Bernabé 2006: 42).

Lo cierto es que esta forma de ver a Valdelomar supuso infravalorar la influencia decadentista y cerrarle el paso a la posibilidad de leer en ella el modo en que nuestra narrativa construyó su visión de lo nacional desde esa externalidad cosmopolita que tanto se ha criticado en los narradores modernistas. Construyó, a su vez, a un Valdelomar estrechamente vinculado a los «valores nacionales» y al recuerdo de una arcadia o «aldea encantada» que, sin embargo, como sucede en «Los ojos de Judas», es asediada por el horror y la muerte. En efecto, la poética o espíritu decadentista en los primeros cuentos de Valdelomar no está asociada a la gratuita evasión y mucho menos al esteticismo del diletante, sino al acabamiento, a la gravedad de la vida y al acceso a un nivel de conocimiento cuyo efecto es la maduración del individuo.

Hace bien Mónica Bernabé en tratar de desarticular la tesis dualista que busca polarizar las dos poéticas que conviven en el autor. Su propuesta central trata de recupera a Valdelomar «en su nomadismo, esto es, en las sucesivas transfiguraciones de su persona resistiendo a los esquemas establecidos» (2006: 43).

Es cierto que el esquema de Bernabé no escapa a lo biográfico para explicar la obra, pero el análisis busca acercarse a las coordenadas que rodean la *performance* del escritor en su contexto cultural y político. De este modo, la estudiosa argentina busca entender lo que parece ser una contradicción irresoluble en el caso de nuestro escritor: ¿qué hace posible que Valdelomar

ejercite simultáneamente el «difícil arte» de la pose siguiendo las constantes de los escritores decadentes y, al mismo tiempo, se comprometa con la causa del populismo billinghurstiano en 1912?

Bernabé se arriesga y sostiene que la experiencia política vivida junto a Billinghamurst⁶ acerca a Valdelomar a lo provinciano y finalmente decide su cambio literario. La idea es que esta experiencia con lo provinciano es vivida por Valdelomar desde la conciencia agraviada de un artista que no encuentra un lugar social y que, simultáneamente, se vale de esa visión decadentista que se viste de nostalgia para afirmar su influencia y poder. Es el modo en que un dandi como Valdelomar procesa su filiación popular que, en el fondo, es de naturaleza aristocrática.

Por ello, la experiencia narrativa en estos primeros cuentos trabaja, de acuerdo a la poética criollista, con lo popular y pueblerino ignorando las contradicciones sociales de un sistema de subsistencia que no es problematizado en absoluto y que escamotea, por la vía del recuerdo, las evidencias de una sociedad estratificada. Quizá esta narrativa que pretende ser criollista sea el correlato literario del breve triunfo de Billinghamurst, en la medida en que impulsó, como el populismo político de la época, la reivindicación moderna de lo nacional, pero todavía arraigado en los valores cristianos de

⁶ Consultar el interesante libro de Osmar Gonzales sobre el Gobierno de Billinghamurst y su análisis de la crisis de las élites oligárquicas y la emergencia de los sectores subalternos. También las notas de Franklin Pease sobre este presidente, al que se refiere en los siguientes términos: «Fue elegido presidente en 1912, en medio de gran efervescencia popular, con amplia participación provinciana» (2003: 156). Ver bibliografía.

la misericordia, el reconocimiento de la culpa y la fe. Quizá la amplia participación de los sectores provincianos en el proceso político de 1912 despertó en Valdelomar la necesidad de una narrativa que atendiera a esas poblaciones que no solo demandaban representación política, sino también literaria.

Lo cierto es que la reivindicación de lo provinciano, de ese otro que demanda ser considerado en el contexto de la llamada República Aristocrática, tiene dos componentes básicos en «Los ojos de Judas», componentes que socavan esa reivindicación: la destrucción de la familia y un proceso de extrañamiento con respecto al entorno natural, lo que no resulta sorprendente si nos atenemos a la poética decadentista de la que es deudor el relato. Por ello, en la mayoría de estos primeros cuentos se produce la exploración de la atormentada conciencia de un adulto que se recuerda a sí mismo, con dolor y nostalgia⁷, viviendo experiencias trágicas y traumáticas en la etapa de su niñez, experiencias que al parecer no ha superado. A eso apunta Bernabé cuando sostiene, con respecto a este momento crucial en la vida del escritor (momento en que dará paso a la escritura de sus cuentos criollos), que lo «notable es el modo en que ante la imagen brutal del pueblo como masa uniforme se alza la figura del escritor sensible, diferente a los demás por ver las cosas "con los ojos del espíritu"» (2006: 46).

Al ver las cosas de este modo y al poner por delante una subjetividad afectada por la tragedia, lo criollo solo

⁷ Revisar el interesante artículo de Carmen McEvoy en el que desarrolla la tesis que postula la nostalgia como uno de los sentimientos básicos que animaron a Valdelomar a emprender la escritura de sus cuentos criollos en un contexto en el que la modernidad no llegó a consolidar el lugar social del artista. Ver bibliografía.

se manifiesta en la poética recuperación del ambiente y lo «nacional», en la representación de una pequeña parcela regional de ese complejo nudo de contradicciones que es el Perú.

2. Análisis de «Los ojos de Judas»

2.1. Estructura del texto

El cuento está dividido en seis apartados numerados en romanos y presentados como capítulos. Con respecto a la trama, el cuento emplea dos tipos fundamentales. La primera es la trama descriptiva, aquella que se construye sobre la base de enunciados cuyo encadenamiento va instaurando un orden espacial. En el caso de «Los ojos de Judas», esta trama busca caracterizar el lugar y a las personas que lo ocupan: el puerto de Pisco y los que trabajan allí. Este tipo de trama es un elemento estructurador del cuento, pues en ella descansa gran parte de la información (sobre todo a partir de los pensamientos del narrador) necesaria para comprender la historia.

De otro lado, el cuento desarrolla una trama narrativa central, aquella que hace referencia a la tragedia familiar de Luisa que, transformada en la «mujer blanca», concluye con su suicidio al final de las celebraciones de la Semana Santa. En este punto es pertinente mencionar que esta trama se construye por yuxtaposición. La misteriosa mujer blanca que aparece en los segmentos cuatro, cinco y seis continúa la trágica historia de Luisa desarrollada en el tercer segmento. A continuación presentamos la estructura por capítulos:

Presentación del Puerto de Pisco y de la historia trágica

El primer capítulo sirve a dos propósitos: en primer término, realizar una descripción poética del puerto de Pisco y de cada una de sus tres plazas. En segundo lugar, recuperar el recuerdo de un suceso trágico vivido por el narrador a la edad de nueve años (hecho que cuenta desde su adultez) durante la Semana Santa. El empleo de la trama descriptiva cumple con la función de presentar sensiblemente el escenario externo en el que se incide en la actividad laboral pesquera. Cabe anotar el interés del narrador por registrar el efecto del entorno sobre su interioridad y por marcar el espacio en el que transcurrían sus quehaceres cotidianos.

La actividad nocturna del Puerto de Pisco

El segundo apartado nos instala en el universo familiar del narrador. Este apartado desarrolla una trama descriptivo-narrativa vinculada con las actividades laborales del padre en el puerto y se proyecta hacia el interior del hogar a la hora de la cena. Si bien este capítulo narra hechos en una línea cronológica, esta no se integrará a las dos tramas dominantes arriba mencionadas. Su propósito es informar sobre la condición laboral del padre, la llegada de un barco por la noche, la actividad del farolero que ilumina el muelle, y la cena familiar en la que el padre está ausente.

La traición de Luisa

El tercer capítulo concentra, dramáticamente, los elementos de la trama narrativa del cuento. Nos referimos

a los sucesos que involucran a dos amigos de los padres del narrador: Fernando y Luisa. El relato, a través de un diálogo, nos informa que Fernando ha asesinado a Kerr por una cuestión de honor y que Luisa, la esposa del primero, ha delatado a su marido ante el juez convirtiéndose, de ese modo, en una traidora. La trágica historia se completa con la pérdida del hijo de Luisa, que le ha sido robado.

La reaparición de Luisa convertida en la mujer blanca

El cuarto apartado contiene una trama descriptivo-narrativa que sitúa en el centro de la atención al narrador que, en soledad, describe el entorno y se desplaza por la orilla de la playa de Pisco. La aparición de la silueta de una mujer de blanco y el sueño en el que cae el narrador a partir de esta visión, cierran el capítulo.

La mujer blanca/Luisa en busca del perdón

El quinto apartado continúa con la acción suspendida en el anterior. El narrador encuentra una medalla en su bolsillo dejada por la mujer blanca. Al día siguiente vuelve al mismo lugar, se recuesta y aparece nuevamente la mujer. En este punto se establece un diálogo que centra en el relato una discusión moral en torno al perdón a los traidores y al sentimiento de culpa generado por la traición.

El suicidio de la mujer blanca/Luisa

El sexto apartado nos instala en el Sábado de Gloria y registra el último diálogo entre el narrador y la mujer

de blanco en el que se insiste en la figura de Judas y la imposibilidad del perdón. Luego, las referencias son piadosas y nos sitúan en un universo familiar fuertemente cristiano a partir del rezo cotidiano practicado por la madre y el narrador. Un aparente naufragio conmociona al pueblo para dar paso, finalmente, en medio de supersticiones, al ahogamiento de la mujer blanca.

2.2. El programa y el esquema narrativo de «Los ojos de Judas»

El programa narrativo articula los enunciados de estado y los enunciados de hacer. En la descripción de un programa narrativo lo importante es observar cómo un enunciado de hacer transforma un enunciado de estado, lo cual significa que en un relato siempre se produce una transformación dada por la adquisición o pérdida del objeto deseado.

En «Los ojos de Judas», Luisa / la mujer blanca experimenta un primer estado conjuntivo: Luisa está felizmente casada (posee un hijo y un esposo) y tiene una familia. Este primer estado es afectado por un enunciado de hacer que transforma la situación inicial: Fernando, su esposo, sujeto del hacer, asesina a Kerr por una vieja cuestión de honor, hecho que, en medio de las circunstancias, obliga a Luisa a decir la verdad ante el juez. Al hacerlo, se convierte en una felona, esto es, cambia su estado debido a una manipulación realizada por el juez, quien la amenaza con quitarle a su hijo si no dice la verdad. Entonces, de ser una mujer leal pasa a ser una mujer traidora. Bajo estas circunstancias, Luisa pierde su primera identidad y deviene en

la mujer blanca cuyo nuevo objeto de valor (del que se encuentra disjunto) es el perdón. En este nuevo estado, caracterizado por los rasgos propios de una mujer pálida y enferma, Luisa/la mujer blanca llevará a cabo una nueva confrontación con el personaje narrador. Es posible, además, suponer que la obsesión de Luisa/la mujer blanca por el perdón revele un estado de insania en el que la figura del hijo perdido la ha llevado a vagar por la costa de San Andrés.

A partir del programa narrativo presente en el cuento, podemos establecer que «Los ojos de Judas» formaliza el relato de la pérdida de un objeto de valor fundamental: el hijo, pero también de un valor en cuya base se fundaba la unión familiar: la lealtad.

En cuanto al esquema narrativo, Luisa/la mujer blanca se ve impelida a conseguir el perdón a fin de recuperar la dignidad perdida. Es así que, desde este nuevo estado (el de la mujer blanca que carga la culpa de la traición) emprende la tarea de dignificarse. Esta reivindicación se produce a partir de una automanipulación generada por la culpa. Este deber-ser digno que se asume como una tarea irrenunciable tiene como marco de referencia la culpa concentrada en la figura de Judas que sirve en el relato como un espejo en el cual Luisa/la mujer blanca puede reconocerse en su falta. Conseguir el perdón depende de su competencia para ello. Puede postularse que la transformación de Luisa en la mujer blanca forma parte de este intento de ganar la competencia necesaria para irradiar honestidad y pureza. De este modo, realizada la transformación, puede acercarse al joven personaje (equivalente de su

hijo desaparecido) y presentar una imagen persuasiva, útil al propósito de que el joven logre comprender a Judas y, por lo tanto, a ella, y le otorgue el perdón deseado. En los bloques cuatro, cinco y seis se incide en el intento de Luisa/la mujer blanca de convencer al narrador de la posibilidad de perdonar a Judas. Este intento se produce a través de un diálogo en el que el objetivo es hacer del joven personaje un niño comprensivo y flexible con respecto a la traición cometida por Judas Iscariote. Este propósito, que en el contexto de las celebraciones por Semana Santa es, en realidad, un imposible, busca cuestionar los rígidos preceptos de la religión cristiana que, paradójicamente, tienen a la misericordia como uno de sus pilares. El personaje narrador funciona, en este sentido, como un anti-sujeto en la medida que se opone al sujeto actuante (en este caso Luisa/la mujer blanca) a partir de la defensa de los valores del cristianismo. En el esquema narrativo de «Los ojos de Judas» se produce la resistencia del personaje narrador a ser convencido, lo que significa en el relato que este no abandona su filiación cristiana y Luisa/la mujer blanca queda desautorizada y, por ello, despojada de su objeto de valor. Esto la lleva a ser sujeto de la censura, hecho que opera en ella de manera definitiva cerrando toda posibilidad de lograr el perdón. El relato queda clausurado con el suicidio de Luisa/la mujer blanca cuyo acto final se homologa con el ahorcamiento de Judas, que sirve en el relato como el dispositivo que, al final, manipula al personaje narrador haciéndolo cambiar de punto de vista con respecto a Judas.

2.3. El narrador y la perspectiva narrativa en «Los ojos de Judas»

En «Los ojos de Judas», el narrador es un adulto que recuerda hechos trágicos, experiencias traumáticas vividas en su niñez. No es, entonces, en sentido estricto, un niño el que recuerda y, menos aún, el que narra. El acto de la enunciación establece una distancia mediada no solo por el tiempo verbal que se emplea para decir las cosas, sino por la manera en que son dichas, propias de un adulto que procesa y filtra el recuerdo a través del lenguaje. El cuento presenta un primer nivel en el que el narrador muestra los hechos situándose a una distancia de ellos. Digamos que este nivel sirve como marco para insertar al lector, a través de estrategias persuasivas, en el centro de los hechos, pero no en los hechos mismos.

El nivel de la narración pasa a ser más íntimo cuando el narrador acorta la distancia mediada por el recuerdo y, como si se tratara de un relato contado por un niño, nos sitúa en medio de los acontecimientos. El narrador está en primera persona, pues se relatan los acontecimientos desde un personaje que ha asumido la condición de protagonista de los mismos y que, por lo tanto, es parte del mundo representado. En esta dirección, la narración es conducida por un adulto que busca recuperar recuerdos de su niñez. Este narrador cumple con las siguientes funciones: la primera es subjetivizar la narración, es decir, hacerla más personal; la segunda, transitar de manera espontánea e inocente por el entorno natural con el objetivo de que los eventos sean percibidos con la puerilidad propia de un niño; y, la última, atender, desde

la conciencia piadosa de un niño, las relaciones intra y extrafamiliares. Un narrador de estas características contribuye a que los hechos sean percibidos, aparentemente, sin ninguna carga ideológica, aunque la carga moral del cristianismo sea dominante precisamente porque ese tipo de carga lo es cuando se tiene nueve años.

El adulto que recuerda lo hace a partir del movimiento evocativo en el que impera la belleza del entorno para un niño, pero también lo extraño. En ese sentido, la historia contada no puede dejar de complejizar la pretendida «tranquilidad» pueblerina y cuestionar «el encanto de la aldea» que, a partir de los hechos recordados, se ha perdido para siempre en la memoria del personaje narrador.

En «Los ojos de Judas» estamos frente a un relato focalizado internamente desde la conciencia de un personaje (que es a la vez el narrador) cuya subjetividad se corresponde con la de un hombre adulto que se ve a sí mismo, cuando niño, viviendo una experiencia trágica. Sin embargo, esta focalización se combina en el cuento con la externa en los momentos en los que el personaje narrador se ocupa de la descripción del entorno. A partir de esta doble focalización, el relato nos permite asistir a un movimiento pendular en el que el entorno natural se convierte en un escenario activo, cuya participación es decisiva en la historia. Otra característica de la focalización en este relato es el ser fija, porque no se abandona nunca la visión del personaje-narrador, la misma que a lo largo del relato se mantiene constante y nos permite alcanzar una visión unitaria de lo acontecido.

2.4. Personajes y roles actanciales en «Los ojos de Judas»

Destaquemos, en principio, a dos como los personajes principales del cuento: Luisa/la mujer blanca⁸ y el personaje narrador que es innominado. Luego tenemos a los personajes secundarios: el padre y la madre del personaje narrador que, en un diálogo, informan sobre la tragedia que atraviesa Luisa y, como personajes episódicos, a Fernando, autor del asesinato; y Kerr, la víctima. Como figurantes tenemos a los pobladores de Pisco que realizan actividades en el pueblo durante las festividades de la Semana Santa.

Una de las características de los personajes principales de «Los ojos de Judas» es el ser dinámicos. En el caso de Luisa, observamos un cambio que supone el abandono de su primera identidad para devenir en la mujer blanca. Esta transformación no explicitada, pero deducible por los acontecimientos, tiene lugar después de la traición a su esposo y la desaparición de su hijo, dos hechos que precipitan su cambio. Las formas de aparición de Luisa/la mujer blanca concentran su nueva identidad. Estas se dan siempre de manera misteriosa y tienen lugar en un espacio (la orilla del mar) que sirve como límite simbólico entre dos mundos: la vida, representada por el pueblo, y la muerte, representada por el mar. Es más, su nuevo aspecto tiene como propósito vincularla con la pureza, pero también con la muerte. Citemos: «¡Era tan blanca! Sus facciones

⁸ La blancura es uno de los elementos que Valdelomar trabaja en los cuentos criollos para caracterizar a sus singulares y extrañas mujeres. Véase el caso del personaje Glicina en «El hipocampo de oro», en donde es descrita como «la única mujer blanca entre los pobladores indígenas».

afiladas parecían no tener sangre; su mirada era húmeda, amorosa y penetrante» (Valdelomar 2013: 179).

De otro lado, la naturaleza dinámica del personaje narrador se advierte en el cambio psicológico que se opera en él hacia el final del relato, después del suicidio de Luisa/la mujer blanca. Su férrea resistencia a otorgarle el perdón a Judas cesa al final y se aviene a perdonar al bíblico criminal y, por ende, a la esposa traidora. Este cambio dramático supone un proceso de aprendizaje en quien se ve motivado a ser más flexible ante el horror de la muerte.

Si bien el propio narrador no se describe a sí mismo, son las acciones que realiza las que lo caracterizan. De este modo sabemos que es un niño piadoso de nueve años cuya fragilidad ante los sucesos lo precipita en el llanto y que su vocación por la soledad lo conduce por las costas de Pisco experimentando la extraña belleza del entorno. Es, en suma, un niño solitario cuya profesión de fe lo ha convertido en un creyente que respeta la ortodoxia de los dogmas de la religión cristiana. Citemos: «Sentí los sollozos de mi madre. Asustado, me cubrí la cabeza con la sábana y me puse a rezar, inconsciente y temeroso, por todos esos desdichados a quienes no conocía» (Valdelomar 2013: 175).

De acuerdo al esquema narrativo descrito líneas arriba, es posible advertir en el relato la frustración de Luisa/la mujer blanca en el propósito de conseguir, en vida, su objeto de valor: el perdón. La lucha por la obtención de este objeto genera una confrontación entre Luisa/la mujer blanca (destinadora y destinataria del objeto) y el personaje narrador (oponente) en el intento

de lograr la posición dominante en la disputa. Esta confrontación, ciertamente, compromete los valores del cristianismo y, como se ve hacia el final del relato, supone una flexibilización de las posiciones radicales del narrador con respecto a Judas y la traición. En efecto, si bien este logra una posición dominante al negar el perdón a Judas y, por lo tanto, a la esposa felona, vemos que al final del relato, luego del suicidio de Luisa/la mujer blanca, se produce su arrepentimiento. Es evidente que este cambia su punto de vista y con ello pasa a reconsiderar la imagen del apóstol traidor.

Como destinadora-destinataria, Luisa/la mujer blanca logra la competencia modal al presentarse, después de perder la razón,⁹ como una mujer cuya «apacible mirada», cuya pureza representada por el color blanco de su vestimenta y amorosa sensibilidad, logran ganar la simpatía del personaje narrador. Sin embargo, esta competencia no será suficiente para conseguir su objeto de valor, pues solo al morir, es decir, solo con la muerte es que logrará su objetivo.

Sin posibilidades de vivir el perdón y así lograr la salvación cristiana, las acciones conducen a Luisa/la mujer blanca a su autodestrucción. La sucesión de acontecimientos violentos, en medio del conservadurismo piadoso que vive el pueblo, cierra cualquier posibilidad de renovación personal y social y más bien conduce al

⁹ Recordemos que la pérdida de la razón de Luisa se produce al enterarse de que le habían robado a su hijo. Es el padre del narrador, en diálogo con su esposa, quien le dice que cuando trasladaban el cadáver de Kerr «se promovió un gran tumulto [...] fuimos hacia allí y hemos visto a Luisa gritar, mesarse los cabellos y, como loca, llamar a su hijo. ¡Se lo habían robado!». Desde ese momento Luisa desaparece y hace su misteriosa aparición «la mujer blanca».

pueblo a afirmarse en el atavismo de ciertas costumbres de profundo arraigo religioso. Este hecho se confirma a través de la sanción final que recibe Luisa/la mujer blanca quien, al fracasar en el intento de conseguir el perdón por la traición cometida, procede a suicidarse.

En suma, el cuento, a través de la mujer blanca (que podemos imaginar como la transfiguración de Luisa en busca de su hijo), pugna por hacer de Judas una figura digna del perdón, lo cual implica una búsqueda extrema de su propia redención en un contexto en donde ese perdón se hace imposible. Esta exigencia de perdón es un objeto de valor que ella busca para Judas y para sí misma en el entendido de que su traición ha estado condicionada por la salvación de su hijo.

2.5. Entre el mar y la aldea. La orilla como espacio ideal en «Los ojos de Judas»

Uno de los aspectos más relevantes de la poética criollista es la explotación del espacio local en el diálogo que establece con la historia narrada. El objetivo del análisis es observar el modo en que el espacio influye en la construcción del significado general del relato. Ricardo Silva-Santisteban sostiene que antes que expresar la naturaleza, lo que hace Valdelomar en los cuentos criollos es expresar el paisaje, lo que implica la construcción de un telón o marco de fondo pasivo (1999: 69). Esto es cierto en la medida en que se proyecta sobre el entorno natural una mirada poética, descriptiva. Pero no lo es menos que la forma como es representado el mar y el espacio relacionado con la actividad humana sean vistos en movimiento y cambio permanentes.

En «Los ojos de Judas» se apuesta por convertir la aldea de Pisco en un escenario capaz de forjar una imagen de lo nacional ligada al progreso, pero también de situar en ella una anécdota imbuida de un profundo irrealismo que termina convirtiendo al lugar en un espacio para la tragedia. En el primer caso, la narrativa criollista postula, desde la provincia, un modelo de sociedad que se pretende óptimo y eficiente. El espacio de la aldea y las costumbres pueblerinas son reivindicados a través de valores firmes como la laboriosidad y la fe religiosa. El espacio social del puerto, que adscribimos a la aldea, es observado como el símbolo del trabajo en el que la maquinaria y la actividad humana no se detienen nunca. Citemos:

Ya en el puerto, todo era luz y movimiento. La pesada locomotora, crepitante, recorría el muelle. Chirriaban como desperezándose los rieles enmohecidos, alisaban los pescadores sus botes, los fleteros empujaban sus carros en los cuales los fardos de algodón hacían pirámide, sonaba la alegre campana del cochecito. (Valdelomar 2013: 171)

Con respecto a la visión irrealista de la aldea, es posible postular que el cuento, a través del narrador, se esfuerza por acercarse a lo pueblerino desde una posición que deja de lado la representación del conflictivo horizonte social. En la «aldea encantada» construida por el personaje narrador no hay lugar para las contradicciones sociales, pero sí para la condena de Judas ante la cual el pueblo se aglutina. Este punto de vista busca fomentar la inmovilidad social ayudada por la visión rígida que, desde la religión, apunta a crear la atmósfera de un

sistema de subsistencia que no es problematizado en absoluto y que escamotea, por la vía de la nostalgia, las evidencias de una sociedad estratificada.

Esta doble perspectiva para representar la aldea puede configurarse a partir del eje progreso/conservadurismo dentro del cual están relativizados los valores en su positividad o negatividad. La objetividad y ensoñación desde las cuales son percibidos los acontecimientos en la aldea se complementan y nos muestran las contradicciones de un sistema que no termina de modernizarse y cuyo movimiento pendular, más bien, revela la parálisis de la provincia.

Con respecto al mar, es un espacio cuya presencia en «Los ojos de Judas» sirve al propósito de instalar una atmósfera de extrañeza que concentra, por ello, todos los temores y miedos pueblerinos. Es más, el mar se presenta como una amenaza portadora de desgracias para los pobladores, pero sobre todo para los pescadores de Pisco, quienes sufren la agresión de un espíritu maligno proveniente de las aguas:

Es el eterno enemigo de la gente del mar, de los pescadores, que se lanzaban en los frágiles botes, de las mujeres que los esperaban temerosas, a la caída de la tarde; el eterno enemigo de los que viven a la orilla... El terrible enemigo contra el que luchan todas las creencias y supersticiones de los pueblos costaneros; que surge de repente, que a veces es el molino desconocido y siniestro que lleva a los pescadores hacia un vórtice extraño y no los deja volver más a la costa [...] Y siempre que aparece este espíritu desconocido y sorpresivo, las gentes sencillas vibran y oran al apóstol pescador, su patrón y guía, seguramente porque alguna vida ha sido sacrificada. (Valdelomar 2013: 182)

El mar, en este sentido, es el espacio que concentra los antivalores y en el que es castigado el que infringe la norma social.

Analizado por Maureen Ahern¹⁰, el mar se presenta en «Los ojos de Judas» como una horrible ilusión de los sentidos, percibido desde una razón atormentada. Es el elemento que «estimulará en el personaje narrador su sentido de la melancolía, la muerte y el miedo» (1960: 161). Citemos: «Por fin, la última luz se quedaba oscilando al viento, muy lejos, sobre el mar que rugía en las profundas tinieblas de la noche» (Valdelomar 2013: 173) y «a veces, en la apacible serenidad marina, el surgir de rugidores animales, extraños tritones pujantes, hinchados, de pequeños ojos y viscoso color, cuyos cuerpos chasquean las aguas al cubrirlos desordenadamente» (Valdelomar 2013: 170).

En el caso de «Los ojos de Judas», por lo tanto, se establecen relaciones de oposición claras a partir de un doble eje progreso/conservadurismo en cuanto a la aldea; y fascinación/terror en el caso del mar.

De otro lado, la orilla es el espacio de la reflexión. Citemos: «A la orilla del mar se piensa siempre; el continuo ir y venir de las olas, la perenne visión del horizonte...» (Valdelomar 2013: 170). Este fragmento busca reproducir, en la materialidad del mar, el ritmo del pensamiento humano, ese ir y venir constante de imágenes, pensamientos e ideas que será la dominante del cuento, construido desde la subjetividad (la orilla) del niño.

¹⁰ Revisar su interesante artículo (1960) sobre «Los ojos de Judas» en el que realiza un análisis estilístico del cuento destacando recursos como la hipotaxis que «imprime en la descripción una calidad de lo ilimitable y lo vago del fondo del mar». No olvidar que Ahern es una de las primeras estudiosas que postula que «el mar señala la rica vena de lo fantasmagórico» en Valdelomar. Ver bibliografía.

Físicamente, la orilla constituye el límite entre el mar y la aldea. En el cuento, esta franja es elegida como el espacio para escenarizar aquellos eventos que ponen en cuestión, precisamente, el límite entre la realidad y lo imaginado. Nos referimos a las sinuosas apariciones de la mujer blanca y a los momentos de soledad del personaje narrador. Desde este espacio, todo es percibido difusamente, de manera distante, envuelto por la neblina. Es en la orilla, además, en donde se produce la confusión de los sentidos:

Entonces sentí el divino prodigio del silencio [...] yo estaba inmóvil en la curva de la playa y, al apagarse el último ruido del mar, el ave se perdió a lo lejos. Nada ya acusaba a la humanidad ni a la vida. Todo era mudo y muerto. Solo quedaba un zumbido en mi cerebro, que fue extinguiéndose [...] pero solo fue un segundo. Un extraño sopor me invadió luego [...] y me quedé dormido. (Valdelomar 2013: 176)

A partir de este estado de letargo en el que el personaje narrador va entregándose al sueño, podría postularse que la orilla construye un espacio mental propicio para la manifestación de prodigios y alucinaciones.

2.6. Alusiones intertextuales: la «quema» de Judas y la búsqueda del perdón en «Los ojos de Judas»

La presencia del personaje Judas y de la narrativa de la quema que lo acompaña es una presencia recurrente en algunos de los cuentos criollos¹¹. Quemar un

¹¹ Judas es referido en «El caballero Carmelo» cuando se mencionan las festividades por Semana Santa.

muñeco que representa a Judas sirve al propósito de purificar al pueblo y asegura el bienestar futuro de la población frente a las amenazas que lo agobian. Implica un rechazo a la traición, pero más genéricamente, un rechazo al mal en cualquiera de sus formas. En «Los ojos de Judas», la narrativa de la traición se actualiza en el personaje de Luisa/la mujer blanca a través de la traición cometida a su esposo y el suicidio final con que cierra su vida.

La «quema» de Judas, acción central que organiza el relato, funciona en el texto como un eje alrededor del cual se establecen los valores de fidelidad al discurso cristiano. Quemar a Judas implica la reafirmación anual de la fe y supone el paso previo al Domingo de Resurrección, día en que se realiza la consagración de Jesús. Sin embargo, la «quema» de Judas en el cuento analizado amplía su utilidad. En efecto, esta sirve para librar al pueblo de los peligros del mar cuya amenaza es permanente. Por ello no es gratuito que el muñeco de Judas tenga la «inexpresiva mirada tendida sobre la inmensidad del mar» (Valdelomar 2013: 179) y que el mar sea el espacio elegido para cerrar la trágica historia con el suicidio de Luisa/la mujer blanca a través de la cual consolida su relación con Judas.

La tradición de la «quema» se actualiza, asimismo, en el cuento, a través de la idea de la justicia popular frente a los males sociales o a los crímenes cometidos por particulares. En este sentido, quemar a Judas implica quemar a quien haya merecido ser considerado un peligro para la sociedad. En el caso de Luisa/la mujer blanca, los vínculos con Judas se hacen complejos. Si bien Judas se convierte en un traidor por ser

incrédulo, según la tradición bíblica, y cobra dinero a cambio de entregar a Jesús, la traición de Luisa/la mujer blanca se produce por la presión del juez que la amenaza con quitarle a su hijo si no dice la verdad. En su caso, se plantea el difícil dilema de escoger entre el marido y el hijo, un dilema sin salida en el que ella tiene que elegir. Hecha la elección, Luisa se debate entre ser salvada, de alguna manera, y la condenación. Todo el relato, en este sentido, es la lucha de Luisa por no ser condenada (es decir, obtener el perdón) y su derrota frente al logro de ese objetivo.

Bajo estos presupuestos, el cuento de Valdelomar plantea una nueva lectura de la clásica tradición conocida por los Evangelios, lectura que, bajo los preceptos del modernismo decadentista, busca hacer simpáticas las figuras que simbolizan el mal. Nos explicamos. Si bien el cuento plantea un debate moral en torno a la posibilidad de que el narrador protagonista pueda perdonar a Judas a instancias de Luisa/la mujer blanca (debate que es perdido por ella), no debemos olvidar que el perdón a Judas llega cuando ella ya se ha suicidado. Digamos que el objeto de valor (el perdón a Judas que es el perdón que ella busca para sí) llega extemporáneamente.

Lejos de las posiciones ortodoxas en torno al papel desarrollado por Judas, el cuento construye un escenario en el que Luisa/la mujer blanca se configura como un personaje cuya complejidad preanuncia la angustia existencialista ligada a una elección moral que, paradójicamente, la condena a la pérdida de su hijo e identidad. En este sentido, Luisa/la mujer blanca

está condenada a elegir, elección que, ejercida por un tipo de libertad condicionada, solo consigue profundizar su experiencia con el mal. Esta experiencia posibilita el reconocimiento de un nuevo sujeto cuya experiencia confusa y contradictoria confirma la crisis de los dogmas de la religión y anuncia los vientos desmitificadores de la modernidad.

2.7. Lo extraño y lo familiar en «Los ojos de Judas»

Lo extraño es aquello que se opone a lo familiar, a lo íntimo y a lo conocido, sobre todo porque, al tomar contacto con él, provoca en el individuo angustia e inseguridad. Es lo que Freud¹² denominaba lo siniestro para referirse a lo que está próximo a los dominios de «lo espantable, angustiante y espeluznante» (1974: 2483) y que puede llegar a causar horror, precisamente porque no nos resulta familiar.

Para Freud, lo extraño se manifiesta a partir de la instalación de lo inquietante en nuestras vidas y fomenta una permanente inseguridad con respecto a lo que puede suceder en cualquier momento o en el futuro. Es el reino de la zozobra en el que experimentamos un proceso de desfamiliarización del entorno y de los que nos rodean bajo el influjo de lo desconocido.

La percepción de lo extraño es la vivencia de lo desasosegante o inquietante en el espacio familiar que es invadido por presencias ajenas o cuya aparición resulta, en primer término, inexplicable, aunque luego se haga comprensible, según teorizaba Teodorov.

¹² Freud es autor de un excelente estudio sobre lo siniestro publicado en 1919. Ver bibliografía.

En relación con la construcción de los personajes lo extraño se manifiesta a partir del recurso de la doble identidad o la transformación irreversible de alguien que nos resultaba familiar para dejar de serlo por alguna razón. Mónica Bernabé sostiene que en los cuentos criollos, entre ellos «Los ojos de Judas», se «procede a registrar las marcas que dejan las tensiones entre un "adentro" y un "afuera", entre lo "familiar" y lo "extraño" desde la pequeñez y transparencia de la aldea primitiva» (2006: 47).

Desde nuestro punto de vista, este par de dicotomías pueden servir para la afirmación de valores sociales y el establecimiento de ciertos límites entre lo conocido y lo desconocido. Si bien el «adentro» y lo «familiar» van usualmente de la mano, y el «afuera» y «lo extraño» establecen, a su vez, relaciones de oposición con el par anterior, en el cuento de Valdelomar el «afuera», es decir, el puerto, la orilla y el mar de Pisco, se tiene inicialmente por un espacio encantado, manso (aunque luego devenga en el espacio de la tragedia), y el «adentro», es decir, el hogar, como un espacio desasosegante en el que se vive la ausencia del padre, la tristeza de la madre y se reciben noticias funestas como el asesinato de Kerr.

Resulta significativo el hecho de que el narrador utilice, diez veces, a lo largo del cuento, el término *extraño*, para referir un proceso de desfamiliarización del entorno y de desapego ante lo natural. Si pensamos en la comunión entre la naturaleza y el personaje como una característica del cuento criollista, como sucede por ejemplo en «El caballero Carmelo», entonces «Los ojos

de Judas», por lo menos, problematiza este aspecto de la poética.

En «Los ojos de Judas» lo extraño afecta a todos los elementos, tanto naturales como artificiales, y al propio narrador en sus relaciones con el mundo. Es extraña la belleza de la aldea, son extraños los tonos del mar¹³, los animales que pueblan las aguas, las palabras que escriben en el aire los pájaros marinos cuando vuelven del norte y el vórtice que arrastra a los pescadores y los aniquila. Algunos objetos se revisten de extrañeza, como el fanal que es encendido en la noche por un hombre que es invisible en la oscuridad. Las sensaciones se viven de igual modo. Es extraño el sopor que invade al narrador cuando se recuesta en la orilla del mar, es extraña la preocupación que asola a todo el pueblo, extraña la curiosidad por ver el cadáver de la mujer ahogada y extraño el grito que profiere el narrador cuando ve el rostro de la señora blanca.

Este extrañamiento general en «Los ojos de Judas» construye una atmósfera inquietante que convive con la nobleza y la tranquilidad de la actividad pesquera y con el edificante retrato de los hombres que la practican. De ese modo, el fondo natural y colectivo sirve, precisamente, para ocultar una gran tragedia familiar que se vive al margen de la sociedad, hasta que, hacia

¹³ Es cierto, como sostiene Mónica Bernabé, que el mar es presentado como la contraparte de la aldea (nótese que el desierto que cerca la aldea es visto «como otro mar de pena y desolación») en tanto es el espacio en el que se produce el ahogamiento de la mujer blanca. Citemos: «El lugar (la orilla del mar) es, a un mismo tiempo, el punto en donde la línea del horizonte se muestra inusitadamente extraña, impropia: el pueblo se encuentra rodeado de barcos de origen desconocido, "buques perdidos" en "un mundo de sombras" entre "columnas de polvo monstruosas", paisaje de "extraños tonos", con "rugidores animales extraños"» (Bernabé 2006: 48).

el final, se precipitan los acontecimientos con el público ahogamiento de la mujer blanca ante los ojos de todos los integrantes del pueblo.

De otro lado el cuento exhibe una prosa que emplea símiles y adjetivaciones de acabamiento y morbidez. Citemos: «como cadáveres de insectos, acosados por hormigas hambrientas», «hacia el jardín cuya única vid desmedrada y raquílica, de hojas carcomidas por el salitre» o «varias luces que surgen y se pierden a lo lejos como vidas estériles».

3. Hacia una lectura decadentista de «Los ojos de Judas»

De acuerdo con la crítica, la primera etapa de la narrativa de Valdelomar, aquella ortodoxamente decadentista en la que escribe *La ciudad de los tísicos*. (*La correspondencia de Abel Rosell*) y *La ciudad muerta*. Por *qué no me casé con Francinette* se extiende a los años 1910 y 1911. El año 1912 es, pues, decisivo, aquel en que se produce una interesante reconsideración o enriquecimiento del modernismo decadentista que venía profesando bajo la influencia de autores como D'Annunzio y Wilde. Bajo esta influencia, Valdelomar cuestiona los fundamentos de la razón, realiza una exploración inusitada de los sentidos (o un acercamiento a una realidad usualmente imperceptible), y explora en la enfermedad, la cual es tratada en sus textos como si los personajes se encontraran ante un objeto digno de generar reflexiones profundas. Cuando aparece la figura del artista en estos relatos, este se confronta con el mundo a través del arte como su única tabla de salvación. Pero también están presentes lo extraño,

lo onírico, lo perverso y lo abismal. El elemento culto no está ausente, sobre todo en los cuentos. En ellos se hace una variada referencia a ciudades y personajes de la historia universal mostrando ese idealismo universalista del que hacían gala los modernistas. En lo que sigue analizaremos la influencia del modernismo decadentista en «Los ojos de Judas» y cuestionaremos su carácter criollista.

3.1. El sentido de lo marginal y perverso en «Los ojos de Judas»

Como en la narrativa decadentista, en «Los ojos de Judas» se experimenta el llamado repliegue espiritual que suspende el presente (que se percibe como adverso e insoportable) para instalarnos en un ámbito portuario como Pisco «en donde todo era bello y memorable» (Valdelomar 2013: 170). Este repliegue establece una distancia que sirve para la construcción de un tiempo y espacio mentales a través del recuerdo. Este movimiento de la memoria que busca inmovilizar el presente a través de la instalación del pasado ancla, sin embargo, al que recuerda, en una dimensión de la que es imposible esperar alguna clase de sosiego, regeneración o salida, sobre todo si lo que se recuerda es un hecho trágico. El cuento, en ese sentido, apenas si puede escapar del horror empleando el recurso de las descripciones del paisaje que se constituyen en los únicos respiraderos (recordemos la importancia de la orilla desde la que se puede tener una distancia de los hechos) a los que acude el narrador para soportar el permanente recuerdo doloroso.

La elección de Judas (su historia posee los elementos de la ruina moral y la muerte) como eje central en el relato, sitúa de lleno al cuento en la estela del decadentismo al convocar a lo oscuro y al mal y al actualizar una vieja narrativa, la de la traición, pero sobre todo al tratar de postular una nueva interpretación de este acto condenable. El cuento, en este sentido, se postula sobre todo como un esfuerzo desde lo estético que busca fundar una ética propia a través del arte. Esta búsqueda que se gesta a partir de la exploración en la subjetividad y en la experimentación de sensaciones extrañas y percepciones ambiguas tiene como telón de fondo una historia trágica, la de Luisa/la mujer blanca cuya traición la homologa al propio Judas.

El primer elemento decadentista que articula la historia en «Los ojos de Judas» es la elección de un personaje como Luisa/la mujer blanca cuya actuación la sitúa, problemáticamente, al margen de lo permitido, como al propio Judas de la tradición cristiana. En esta dirección, el relato de los hechos construye un recorrido narrativo que busca la inversión de los valores establecidos por la moral social del cristianismo con el propósito de conseguir el perdón para una traidora y, por ende, para Judas. Esta postura transgresora, al final triunfante, es propia de la poética decadentista, que opta por convertir en natural o posible lo que se encuentra condenado por los dogmas de la religión o la moral.

Incluso un estado como la pérdida de la razón en Luisa/la mujer blanca es sublimado en el cuento a partir de imágenes asociadas a la santidad y a la blancura que

irradia al momento de aparecer en aquellos estados intersticiales de sueño-vigilia del personaje narrador. En efecto, la insania es presentada en el cuento a través de un proceso de espiritualización y pureza que busca hacer positiva la enfermedad de Luisa/la mujer blanca al mostrarla como portadora de buenos sentimientos. Incluso su autoeliminación, que produce el horror final en el personaje narrador, es valorada por él como una inmolación a favor del perdón de Judas. La reivindicación de este antihéroe gestada desde los extremos de una insoportable culpa, dota al cuento de una nueva lectura del mal y de sus efectos sobre los seres humanos.

De otro lado, el tratamiento de lo transgresor se visibiliza en el cuento desde el título, con la elección de un personaje como Judas, cuyo significado, dentro de la narrativa cristiana, evoca la traición y el suicidio¹⁴. Si bien el cuento no defiende al traidor de manera desafiante ni soberbia, sí busca la identificación final del narrador personaje con la figura de Judas. Citemos el pasaje final en que se produce su conversión: «—¡Sí, perdono a Judas señora blanca, sí, lo perdono!...» (Valdelomar 2013: 184). Es cierto que el perdón llega hacia el final, pero luego de un trayecto marcado por un profundo sentimiento de culpa (central en el relato) experimentado por Luisa/la mujer blanca en el contexto de las celebraciones de Semana Santa en que se actualiza la dramática agonía de Jesucristo. Ese es el marco general que enrarece los acontecimientos y en el que es posible que un joven piadoso pueda tener conversaciones con

¹⁴ La historia de Judas recogida en los evangelios se constituye en el hipotexto a partir del cual se ofrece una relectura de la traición a Jesucristo.

una mujer singular cuya bondad lo fascina a pesar de su halo misterioso y hasta milagroso. En efecto, despojada de su cotidiana apariencia y convertida en otra, esto es, dueña de una nueva identidad, Luisa puede tentar al perdón de Judas y al suyo propio. Para ello le sirve la medalla de la Virgen Purísima que deja en el bolsillo del narrador personaje y los gestos de protección que traducen un amor filial hacia él.

El tratamiento hiperbólico de los ojos de Judas, hacia el final del texto, sirve al propósito de construir una estética de lo grotesco que se opone, en principio, a la sublime y santificada imagen de Luisa/la mujer blanca. Citemos:

Llegué al sitio en donde Judas, en medio del pueblo, se elevaba, pero le tenían cubierto con una tela y solo se le veía la cabeza. Tenía dos ojos enormes, abiertos, iracundos, pero sin pupilas y la inexpresiva mirada se tendía sobre la inmensidad del mar. (Valdelomar 2013: 179)

Luego, esos mismos ojos y mirada se homologarán a los de la mujer blanca después de su suicidio. El carácter transitivo de la mirada del traidor es un mecanismo que une a Judas, a la mujer blanca y al personaje narrador. Citemos: «Creí que el cadáver me miraba, que me reconocía; que Judas ponía sus ojos sobre él...» (Valdelomar 2013: 184) y «yo, con los ojos muy abiertos, vi mientras que mi padre me llevaba, rojos y sangrientos, acusadores, siniestros y terribles, los ojos de Judas que miraban por última vez...» (Valdelomar 2013: 184).

Este es el elemento que precipita el terror psicológico experimentado por el niño en contacto con el cadáver de Luisa/la mujer blanca, varada por las aguas con los ojos muy abiertos (parecidos a los del muñeco de Judas que van a quemar en la plaza en Sábado de Gloria). Este elemento nos acerca a lo oscuro, a la manifestación material del mal.

3.2. La familia en cuestión: el fin de la stirpe

Si bien la poética criollista obvia el horizonte político explícito y por ello no se visibilizan las contradicciones sociales, no estamos totalmente de acuerdo con Bernabé cuando sostiene que, en «Los ojos de Judas», «la dimensión mítica elimina la contingencia tanto en el ámbito del hogar como en el de la aldea» (2006: 48). En realidad, el cuento explota lo contingente al incorporar una serie de acontecimientos que van afectando dramáticamente el desarrollo de la trama que articula, sobre todo, las relaciones familiares. En este sentido, en toda la primera parte del cuento (los cuatro primeros bloques) se da paso a la demolición del núcleo familiar a partir de dos hechos trágicos: el encarcelamiento de Fernando, luego de que este asesinara a Kerr por una vieja cuestión de honor, y la traición cometida por Luisa, su esposa, al delatarlo como autor del crimen, hecho que se produce, ciertamente, bajo la amenaza de ser despojada de su hijo. Para asegurar la destrucción total de la familia, en el cuento se consume la pérdida del hijo que, como un castigo a su traición, precipita a Luisa a la locura. Todos estos hechos rompen con la posibilidad de imaginar una familia unida y mucho

menos de recordarla en esos términos. Esto es lo que sucede con el narrador quien, incluso, cuando recuerda a su propia familia, se ve conmocionado por el dolor. De hecho, ambas familias, la del personaje narrador y la de Luisa sufren, progresivamente, un proceso de invisibilización a lo largo del cuento que termina centrándose en el destino individual del personaje narrador y de Luisa. Pero es cierto que la aparición de la mujer blanca en el cuarto bloque le otorga al relato una dimensión sobrenatural y extraña.

En un primer momento, asistimos al malestar experimentado por el personaje narrador dentro de su propia familia debido a la ausencia del padre cuyas obligaciones laborales (es empleado de la aduana) lo alejan todo el tiempo del calor familiar. Esta ausencia, que produce en su esposa desasosiego y tristeza, se extiende a lo largo del relato y se manifiesta en momentos como la hora de la cena o las celebraciones por Semana Santa. Luego, la llegada de la noticia del asesinato cometido por Fernando precipita al narrador a la angustia, que lo hace refugiarse en el rezo ante el sufrimiento de sus padres.

Con respecto a la familia es posible sostener, además, que el cuento presenta al estrato de clase media con modos y costumbres bastante tradicionales y sofisticadas. Recordemos la ceremonia de la cena en la casa del narrador personaje, asistida por una criada, y ciertos detalles que la convierten en un acto casi eclesial. El detalle de la servilleta del padre ausente «doblada en el aro, con su cubierto reluciente y su invertida copa» es suficiente para mostrarnos el perfil

aristocratizante de la familia y la severa distancia frente a lo que podría denominarse genéricamente popular. Desde este espacio social las propuestas de modernización se tornan ambivalentes sobre todo cuando el horizonte ideológico en el que discurren sus integrantes está poblado del conservadurismo religioso. En ese sentido resulta revolucionario que el narrador, hacia el final del cuento, rompa con la tradición cristiana y acepte perdonar a Judas, hecho que, aunque gestado por el horror de la muerte de Luisa, resulta inusitado.

3.3. La destrucción del arquetipo materno en «Los ojos de Judas»

Como destinadora del perdón, Luisa/la mujer blanca desarrolla un programa narrativo en el que adopta la *performance* de una heroína que busca un imposible: el perdón para Judas. Si bien el destinatario es el apóstol felón, queda claro que la destinataria final es ella misma en su condición de traidora. El hecho de que ella busque el perdón para Judas (personaje que representa el mal) induce a pensar que estamos ante un personaje cuyo sentimiento de culpa ha conseguido hacerla sensible a las manifestaciones del mal. Citemos el momento en que ella dialoga con el joven narrador sobre el perdón:

Seguimos en silencio hasta la población. Los hombres se quedaron trabajando y al despedirse la señora blanca me dio un beso y me preguntó:

–Dime, ¿tú no perdonarías a Judas?

–No, señora blanca; no lo perdonaría.

La dama se marchó por la orilla oscura y yo tomé el camino de mi casa. (Valdelomar 2013: 178)

En el cuento, la transformación de Luisa en la mujer blanca supone la adquisición de un conjunto de características que la alejan de la cotidianidad para acercarla a lo ideal, a lo natural, a lo sagrado virginal. Su nueva condición nos la presenta con el poder de irradiar una tranquilidad capaz de infundir amor y hasta de adormecer al personaje narrador. Lleva un vestido blanco y se desplaza por la orilla, espacio desde el que es difícil establecer la diferencia entre la realidad y la imaginación.

Presentada como una mujer sin nombre, Luisa es identificada con un epíteto: «la mujer blanca», a través del cual el nuevo personaje se abre a una pluralidad de significados que le permiten discurrir por los caminos de la espiritualidad, la inmaterialidad del ser y la bondad maternal. A través del epíteto se destaca una cualidad del sustantivo, en este caso la blancura de la mujer, recurso que vincula al personaje con la pureza y que la acerca a la condición arquetípica de la madre que es vista como la máxima expresión de humanidad. Llevada al extremo de la representación idealizada, Luisa/la mujer blanca pierde los elementos de su contingente condición de esposa para mostrar los atributos de la maternidad expresados a través del exclusivo contacto con el niño narrador, personaje que, según el relato, es el único que puede dialogar con ella. Citemos el momento del primer encuentro del personaje narrador con Luisa/la mujer blanca: «Sentí un violento golpe en el corazón y un indecible temor. Y sin embargo tenía una gran simpatía por la desconocida que, vestida de blanco, se me

acercaba» (Valdelomar 2013: 177). Mezcla de amor y temor, el vínculo con la mujer blanca deviene en una relación en la que prima la confianza y la simpatía, sentimientos que son irradiados con la fuerza de la maternidad.

Luisa/la mujer blanca actualiza el mito de la madre cuyo sacrificio es impuesto por las circunstancias, esto es, aquella madre que es capaz de pagar con su propia vida el peso de un culpa producida por la pérdida de su hijo. Si bien en «Los ojos de Judas» la figura del hijo de Luisa pasa a un segundo plano, luego de su desaparición, es evidente que el personaje narrador pasa a ocupar ese lugar y que en el rol de destinadora destinataria final del perdón, Luisa ya convertida en la mujer blanca, asume el rol de una madre cuyo suicidio es la consecuencia del insoportable sufrimiento de vivir sin el perdón.

Víctor Quiroz sostiene que en «El hipocampo de oro»¹⁵ «el sujeto femenino niega su autonomía como sujeto a fin de legitimar su "rol natural" que le ha sido asignado en la sociedad patriarcal: el de cuidadora de los hijos» (2010). En «Los ojos de Judas» Luisa/la mujer blanca inicialmente se confronta con Fernando, su marido y, aunque al traicionarlo, supera la sumisión que podría esperarse de una esposa, este primer movimiento termina conduciéndola a una sumisión mayor: la del sentimiento de culpa por la pérdida de su hijo. El hecho de haber fracasado en el rol de «cuidadora», lleva a Luisa a la búsqueda del perdón; cuando esa

¹⁵ Véase su interesante estudio donde analiza la mitificación de la figura materna a través del personaje Glicina. Ver bibliografía.

posibilidad se cierra, la pérdida de sentido se manifiesta en ella llevándola al suicidio.

Planteada en los términos de las contradicciones que porta el proyecto de modernidad, la *performance* de Luisa/la mujer blanca muestra los avatares de una subjetividad cuyos desajustes producidos por el fracaso ante al reto de ser madre, conducen a la destrucción del sujeto femenino.

3.4. Dilemas éticos y heroísmos sin esperanza en «Los ojos de Judas»

El principal dilema que plantea «Los ojos de Judas» es que el apóstol traidor, Judas, pueda ser perdonado (a instancias de una traidora como Luisa/la mujer blanca) por un niño respetuoso de los principios de la religión católica y las enseñanzas familiares. Aunque este dilema puede ser comprendido en los términos de la oposición entre un discurso moderno y emancipador que busca la autonomía del sujeto (incluso cuando se produce, como en el caso de Judas, una traición) y otro, que se consolida desde la culpa (ser todos pecadores) a partir del respeto del dogma cristiano, debe tenerse en cuenta que estamos ante las realizaciones de la poética del decadentismo narrativo que no plantea una renovación ideológica desde la modernidad ni se abre a los vientos del cambio. ¿Cómo entender esta propuesta cuestionadora del dogma desde el decadentismo?

La moral del decadentismo se manifiesta en «Los ojos de Judas» a partir de dos elementos: la reivindicación final de Judas y por ende de la traición, es decir, el triunfo final del mal, visible en el perdón final otorgado

a Judas por el personaje narrador, y la pérdida total de esperanza de Luisa/la mujer blanca cuyo suicidio confirma, desde su condición de madre, la clausura de la renovación social.

Estos dos elementos confirman la ética desde la que se articula el decadentismo narrativo y consolidan la ruina moral que se expande por todo el relato.

Con respecto al primer elemento, la sustitución del buen proceder (ser leal) por un comportamiento anético (defender al traidor) carente de sustento en un universo normado por el respeto al otro, condena al personaje narrador a ser parte de ese universo transgresor. Sin embargo, su transformación final, al otorgar el perdón a Judas bajo la imagen aterradora del cadáver de la mujer blanca, no supone la real apertura de una conciencia que problematiza racionalmente las condiciones de la traición y la acepta bajo sus premisas después de una reflexión interiorizada. Si tenemos en cuenta que estamos ante un niño y que este niño se ve presionado a otorgar el perdón debido al horror de la muerte, puede concluirse que el cuento apuesta por precipitar violentamente al niño en la culpa y a su descenso al espacio en donde radica el mal sin permitírsele una explicación de lo sucedido. Si bien esta caída supone un cuestionamiento a la moral y a las costumbres burguesas, este se da desde lo no racional, desde la clausura de la razón.

Con respecto al segundo elemento, es claro que el suicidio de Luisa/la mujer blanca confirma un elemento central en el decadentismo: el heroísmo

individual y sin posibilidades de tener esperanza, esto es, el estado de disyunción absoluto del sujeto con su objeto de valor (el perdón), estado que, como consecuencia de la primera disyunción, termina por convertir a su propia vida en un objeto sin valor. Este personaje femenino representa la pérdida de sentido, la negación de un mundo que se resiste a comprender la naturaleza de su comportamiento y que la conduce a la autodestrucción.

Conclusiones

1. «Los ojos de Judas» se inscribe dentro del decadentismo narrativo, pero mantiene ciertos elementos de la poética criollista tales como la presencia de lo local-provinciano y la descripción de ambientes (la aldea de Pisco) y festividades tradicionales (Semana Santa).
2. La contradictoria situación en la que se desarrolla el conflicto central: la traición de Luisa, sirve al propósito de crear una atmósfera en donde se busca, a su vez, algo contradictorio para un creyente en el cristianismo: el perdón para Judas.
3. El carácter irrealista del cuento, a partir del cuarto bloque, esto es, desde la difusa presencia de la mujer blanca, incide en la confusión de los sentidos que sirve para la exploración de una sensibilidad materna en crisis que busca para sí misma el perdón. Este carácter irrealista se ve reforzado por la construcción de un arquetipo antiheroico de la madre suicida.

4. La orilla es el espacio privilegiado en el cuento y se constituye en una franja intermedia en donde tienen lugar la realización de lo onírico o los llamados desarreglos de los sentidos. Gracias al espacio de la orilla el cuento puede acceder a lo inefable de la experiencia.
5. La fidelidad marital, la unión familiar y la maternidad son representados a partir de situaciones que ponen en riesgo su condición de valores o producen su destrucción. Esta experiencia de los límites genera performances que conducen a los personajes a aceptar el mal.
6. El extrañamiento de la realidad es un recurso que desvincula al personaje narrador de su entorno y apoya la creación de una atmósfera inquietante, de inseguridad general en donde todo se presenta como afectado por fuerzas ocultas e ingobernables.
7. La libertad para experimentar literariamente con el mal se corresponde con la absoluta libertad del escritor para expresar su experiencia de lo abismal en el contexto del modernismo decadentista.

Bibliografía

AHERN, Maureen. «Mar, magia y misterio en Valdelomar», en *Sphinx*. 13. Lima, 1960, págs. 151-169.

BERNABÉ, Mónica. «Dandismo y rebeldía en el Perú: el caso de Abraham Valdelomar», en *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (Lima, 1911-1922)*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2006, págs. 41-63.

FREUD, Sigmund. «Lo siniestro», en *Obras completas*. T. VII. Madrid, Biblioteca Nueva, 1974, págs. 2483-2505.

GONZALES, Osmar. *El gobierno de Guillermo Billinghurst. Los orígenes del populismo en el Perú*. Lima, Mundo Nuevo, 2005.

MC EVOY Carmen. «Entre la nostalgia y el escándalo: Abraham Valdelomar y la construcción de una sensibilidad moderna en las postrimerías de la «República Aristocrática», en *Forjando la nación. Ensayos de historia republicana*. Lima, PUCP, 1990, págs. 247-313.

PEASE G.Y., Franklin. *Breve historia contemporánea del Perú*. México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

QUIROZ, Víctor. «Lo ambivalente como elemento estructurante en "El hipocampo de oro" de Abraham Valdelomar», en *El hablador*, 18, 2010. http://www.elhablador.com/est18_quiroz.html (revisión 10 de enero, 2016).

SÁNCHEZ, Luis Alberto. *Valdelomar o la belle époque*. México, Fondo de Cultura Económica, 1969.

_____. «Prólogo», en *Valdelomar. Obras*. Lima, Ediciones Edubanco, 1988, págs. VII-XIX.

SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo. «Los ojos de Judas. Imágenes de Pisco», en *La ciudad y el tiempo. Pisco, Porras y*

Valdelomar. Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 1999, págs. 67-81.

VALDELOMAR, Abraham. *Cuentos completos*. Edición de Ricardo Silva-Santisteban. Lima, Estruendomudo, 2013.

_____. *Obras completas*. 4 tomos. Edición de Ricardo Silva-Santisteban. Lima, Ediciones Copé, 2001.

ZUBIZARRETA, Armando F. *Perfil y entraña de «El caballero Carmelo»*. (*El arte del cuento criollo*). Lima, Editorial Universo, 1968.

INCORPORACIONES

Incorporación del académico don Antonio Raúl González Montes

El amor en los tiempos del cólera (1985),
de Gabriel García Márquez.
Entre el amor ilusorio y la pasión terrenal¹

Sr. Dr. Ricardo Silva-Santisteban, Presidente de la Academia Peruana de la Lengua

Señores y señoras:

En marzo de 2007, en la ciudad de Cartagena de Indias, Colombia, tuve el privilegio de asistir a la ceremonia que organizaron las Academias de la Lengua Española, para ofrecer un múltiple homenaje al escritor Gabriel García Márquez (1927-2014), en el contexto del IV Congreso Internacional de la Lengua Española. Gabo asistió a ese congreso en el cual se celebraron los ochenta años de su edad; los cuarenta de la primera edición de *Cien años de soledad*; los veinticinco del otorgamiento del Premio Nobel de Literatura. El laureado escritor colombiano, como era de esperarse, pronunció un memorable discurso alusivo a ese histórico homenaje, plétórico de afecto, de admiración y de reconocimiento universal a alguien que ya había alcanzado la inmortalidad en

¹ Discurso de incorporación a la Academia Peruana de la Lengua como Académico de Número, en sesión pública del 27 de mayo de 2015, que se realizó en la Casa Museo Ricardo Palma, ciudad de Lima.

vida. Sus palabras estuvieron cargadas de sabiduría, de magia verbal; pero fue perceptible para todo el atento y numeroso auditorio que en cierto pasaje de su memorable discurso, Gabo se quedó en suspenso y en silencio durante algunos interminables segundos, como si de pronto hubiera enmudecido. Luego de ese brevísimo paréntesis, continuó y concluyó con la elocuencia y aplomo característicos en él. Un zahorí escritor colombiano, Daniel Samper², que había observado ese vacío expresivo del genio de Aracataca, esbozó una explicación acerca de tal evento. En un breve texto periodístico que se publicó por esos mismos días del congreso, señaló que en esos instantes de suspenso y de mudez, Gabo levitó e ingresó al Parnaso para reunirse con Homero, Sófocles, Virgilio, Dante, Cervantes, Shakespeare y otros inmortales de las letras universales. Cumplido su objetivo retornó al mundo de los mortales para retomar su disertación.

Guardando las distancias y las proporciones, debo declarar que esta noche me siento dichoso en el Parnaso de las letras peruanas, en este recinto inmortal en el que don Ricardo Palma, en persona, tiene la generosidad de recibir en sesión solemne a quienes tenemos el privilegio, inmerecido en mi caso, de incorporarnos como Miembros de Número a la Academia Peruana de la Lengua, fundada por el autor de las peruanísimas y universales *Tradiciones peruanas*³, que todos hemos leído con la delectación con que uno saborea *Las mil y una noches*; *El Decameron*, de Giovanni Bocaccio; el *Libro*

² Daniel Samper Pisano es un destacado escritor colombiano.

³ Alberto Tauro del Pino. *Enciclopedia ilustrada del Perú*, pág. 24.

de buen amor, del Arcipreste de Hita; el *Martín Fierro*, de José Hernández y tantos otros volúmenes maravillosos que por igual seducen a lectores doctos y a noveles degustadores de las joyas literarias. Y este regocijo mío se acrecienta porque también me acompañan, en esta afortunada conjunción de Ricardos, los doctores Ricardo Silva-Santisteban, Presidente de la Academia Peruana de la Lengua; Ricardo González Vigil, Miembro de Número de la misma corporación y los demás académicos que han tenido la gentileza de obsequiarme su tiempo y de honrarme con su presencia.

Es asimismo de estricta justicia que agradezca, de modo personal, a los doctores Harry Belevan, Ricardo González Vigil y Camilo Fernández Cozman. Estos tres distinguidos escritores, en su condición de Miembros de Número de la Academia, y dando pruebas mayúsculas de generosidad me propusieron como candidato para ingresar a esta institución que representa a la cultura peruana y que cuida la identidad y la riqueza de la lengua en que han escrito el Inca Garcilaso de la Vega, el ya citado Ricardo Palma, Manuel González Prada, Abraham Valdelomar, César Vallejo, José María Arguedas, Julio Ramón Ribeyro, Mario Vargas Llosa, por citar unos pocos nombres. Y por cierto debo reiterar mi gratitud al Dr. Ricardo González Vigil por haber aceptado pronunciar el discurso de recepción que es parte del ritual que estamos cumpliendo esta noche.

Estas palabras de eterno reconocimiento no estarían completas si no mencionara a las instituciones educativas en las que me formé desde los lejanos años de la infancia hasta la etapa universitaria. Por ello,

agradezco en primer término a la Escuela Pre-Vocacional 2906, de la ciudad de Corongo, dpto. de Ancash, donde cursé los estudios primarios. En segundo lugar, expreso mi reconocimiento al glorioso Colegio Nacional Nuestra Señora de Guadalupe, de Lima, en cuyos claustros centenarios hice mis estudios secundarios. Mi etapa de formación universitaria la viví en dos grandes universidades peruanas a las que aprecio mucho y a las que debo lo que he podido realizar en el curso de mi trayectoria académica y laboral. Comencé mis estudios en la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica del Perú y concluí mi especialización en Literatura en las aulas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Estas dos casas de estudios, además, no solo me dieron la oportunidad de estudiar con distinguidos maestros; sino que con el paso de los años pude incorporarme, en una y otra, como profesor, en diferentes niveles de la carrera docente. Para mayor fortuna mía, ambas universidades me han publicado algunos de los libros que he escrito, desde mis años de estudiante⁴ hasta la más cercana actualidad. Con la formación que recibí en mi etapa universitaria me sentí con la confianza y las fuerzas necesarias para tocar las puertas de otras casas superiores de estudios, en las que he sido y sigo siendo profesor de cursos de literatura, que es mi especialidad principal. En este cómputo de mi ya larga carrera de docente universitario, recuerdo con afecto

⁴ Agradezco a la memoria del Dr. José Antonio del Busto (1932-2006), historiador y catedrático de la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica del Perú, por haber escrito un hermoso prólogo para un pequeño libro sobre Vallejo que publiqué en 1969, con el auspicio editorial de dicha universidad.

a la Universidad de San Martín de Porres, a la Universidad de Lima, a la Universidad Ricardo Palma, a la Unifé, a la Universidad Nacional Hermilio Valdizán de Huánuco y a la Universidad Nacional Santiago Antúnez de Mayolo, de Huaraz.

Para no extenderme en estas líneas de agradecimiento, declaro mi gratitud a todos mis maestros universitarios y menciono a dos de ellos por la oportunidad que me dieron de aprender de cerca los secretos de los estudios literarios, como especialización que incluye la docencia, la investigación y por cierto la proyección del conocimiento más allá del mundo académico. Uno de esos maestros fue Antonio Cornejo Polar (1936-1997) y el otro, Enrique Ballón Aguirre, que sigue en plena y fructífera labor científica y académica. Mi afecto y cariño a Eliana, mi esposa; Ximena, mi hija, y Kianita, mi nieta. Y mi recuerdo a tres seres queridos que ya no están entre nosotros: Cira Montes, mi madre; Oriol González, mi padre, y María Luisa Mejía, mi primera esposa. Mi agradecimiento especial y cálido a los colegas, amigos y familiares que me acompañan hoy. Entre estos últimos, mis hermanos Juan, Manuel, Yolanda y Arturo.

Entre el amor ilusorio y la pasión terrenal

En 1985, quince años antes del final del siglo XX, Gabriel García Márquez (1927-2014), Premio Nobel de Literatura 1982, nos hizo a sus lectores de todo el mundo un nuevo obsequio literario. Publicó *El amor en los tiempos del cólera*, una vasta y memoriosa obra

narrativa que, desde su propio título, se inscribe en la rica tradición de la novela de temática amorosa, que el nobel colombiano ha cultivado en otros libros, como, por ejemplo, *Crónica de una muerte anunciada* (1981) y *Del amor y otros demonios* (1995⁵). Por cierto, el tópico sentimental también está muy presente en muchos de sus cuentos. Y si solo nos remitimos a la tradición colombiana, viene a nuestra mente el nombre de *María* (1867), emblemática novela del escritor Jorge Isaacs, aparecida exactamente un siglo antes de la primera edición de *Cien años de soledad* (1967), reputada como la máxima creación del inolvidable Gabo, quien siguiendo la tradición de sus pares inmortales (Inca Garcilaso de la Vega, Miguel de Cervantes), dejó este mundo terrenal el 17 de abril de 2014 (hace un poco más de un año), pero su recuerdo no solo se mantiene sino que se acrecienta y seguirá aumentando en los siglos venideros.

Y a propósito de *Cien años de soledad* y de *El amor en los tiempos del cólera*, separadas por dieciocho años de distancia entre la aparición de una y otra novela, no podemos dejar de mencionar la existencia de una polémica entre los muchos lectores de ambas ficciones. Para un gran número de ellos, está fuera de dudas que la primera es la mejor y más perfecta obra literaria de Gabo, mientras otro respetable grupo de conocedores de la prosa narrativa del mago de Aracataca manifiesta preferir las páginas en que Florentino Ariza y Fermina Daza se aman en el tiempo y más allá del tiempo. Que

⁵ Hemos utilizado la siguiente edición para las citas incluidas en estas páginas: Gabriel García Márquez. *El amor en los tiempos del cólera*, 2015.

esta discusión de unos con otros sea un motivo más para volver a visitar los rincones de esos maravillosos y mágicos mundos posibles, instalado el uno en la geografía imaginaria de Macondo y el otro en el espacio legendario de Cartagena de Indias y de otras ciudades de ese ámbito caribeño de nuestra América, como dijera el gran José Martí⁶.

Para concretar estas ideas y aplicarlas a nuestro propósito de visitar una vez más los territorios verbales que integran ese gran país de las palabras que es *El amor en los tiempos del cólera*, diremos que el acceso pleno se da a través de esa operación mágica llamada la lectura, definida por Julio Ramón Ribeyro como la acción que temporaliza la espacialidad (Ribeyro 1975b). En otros términos, mediante la lectura aplicada a cada una de las palabras que integran las páginas de esta vasta ficción recreamos el mundo que el escritor construyó, como lo dijo el propio Gabo, con las veintitantas letras que integran el alfabeto de nuestra querida lengua española⁷. Y así, paso a paso, letra a letra, en amena complicidad, escritores y lectores le otorgamos vida plena a ese sinnúmero de signos gráficos que están estampados sobre la superficie de cada una de las páginas que recorreremos.

El acto de leer, al mismo tiempo, constituye una suerte de viaje, viaje imaginario, inmóvil, pero pleno, vital y transformador, porque al iniciar nuestro

⁶ El crítico peruano Antonio Cornejo Polar prefirió claramente *Cien años de soledad* e hizo un comentario severo a la novela de 1985 (Cornejo Polar 1986).

⁷ Discurso de Gabo, en Cartagena de Indias, en marzo de 2007, con motivo del homenaje al Nobel de Literatura 1982, por sus ochenta años de edad, los cuarenta de la primera edición de *Cien años de soledad* y los veinticinco de haber recibido el Nobel.

periplo abandonamos, sin abandonar, el espacio real en que habitamos, y nos trasladamos, como en un trayecto real, hasta aquel país imaginario en el que viviremos la historia que la novela ha cifrado en sus cientos de páginas y que cobrará existencia real, conforme avancemos, línea a línea, y vayamos visitando dicho mundo posible. Mas si uno ya ha estado antes en ese país narrativo, y ese es nuestro caso, como el de muchos de los lectores que nos acompañan, la nueva visita constituye una experiencia iluminadora, porque la relectura ayuda a apropiarse de ese mundo rico⁸, cual si fuera el país de El Dorado, pues está hecho con el oro incorruptible de una de las lenguas más maravillosas, el español, idioma de tantos genios inmortales que crearon a un lado y al otro de los dos grandes océanos que bañan nuestras tierras, el Atlántico y el Pacífico.

Queremos, por tanto, que nos acompañen en este viaje inolvidable por las tierras maravillosas que Gabo nos legó con la ayuda de su genio creativo. El periplo nos ayudará a recordar y a gozar con las aventuras y desventuras de los personajes centrales y protagónicos de la magna ficción narrativa: Fermina Daza, Florentino Ariza y Juvenal Urbino, trío acompañado por una gran cantidad de personajes que pueblan los capítulos de la novela y se pasean por muchas ciudades, pueblos y parajes de dos continentes, América y Europa, durante un lapso temporal bastante prolongado, pues la obra abarca algunas décadas del siglo XIX y otras

⁸ Gracias a la relectura podemos analizar, interpretar, enjuiciar una obra literaria y producir un nuevo objeto de conocimiento.

más del siglo XX, centurias muy importantes en el devenir de nuestro continente.

Antes de iniciar dicho trayecto, dilucidemos la identidad del narrador que nos permite hacer tan inolvidable camino por un mundo posible original y memorable. Ciertamente, es el gran García Márquez, escritor mágico, quien ha inventado a ese singular arquitecto verbal que es todo narrador, voz potente y autosuficiente que construye, palabra a palabra, las dimensiones infinitas e insondables del universo en el que moran por siempre los seres de la ficción que la imaginación del novelista ha engendrado, con ayuda de todos los recursos, técnicas, figuras que son parte de la rica y milenaria tradición literaria y que se despliegan fluidamente a través de la prosa rítmica e hipnótica que Gabo teje con cada una de las oraciones, párrafos, secuencias, partes y capítulos que configuran el vasto espacio verbal de *El amor en los tiempos del cólera*.

Como toda gran lengua literaria del mundo (a la que pertenece Miguel de Cervantes, el gran creador de la novela moderna), el idioma español ofrece al escritor de ficciones narrativas la posibilidad de elegir un tipo de narrador o más de uno para llevar a buen puerto la tarea titánica de dar vida imperecedera al mundo posible que está creando para disfrute de sus lectores (Moreiro 1996: 144). Situado frente a esa alternativa⁹, GGM ha optado por trabajar con un narrador omnisciente

⁹ En un ensayo dedicado a explicar cómo se realiza el trabajo del novelista, Julio Ramón Ribeyro recurre al concepto de alternativa para indicar que en cada paso que da, el creador de la novela elige una opción y deja de lado otras equivalentes. «Alternativas de un novelista» (Ribeyro 1975a). Nosotros hemos analizado ese ensayo en un opúsculo (González Montes, *Estructura del texto novelístico*).

en tercera persona, al que la narratología, disciplina que estudia todos los conceptos del arte de narrar, denomina el narrador heterodiegético (Reis y Lopes 2005). Se caracteriza porque solo es una voz, no es un personaje que además se encargue de la función de evocar la ocurrencia de los hechos. No, este narrador es invisible y ajeno a los sucesos de la ficción, aunque su conocimiento de los mismos es infinito y en virtud del pacto establecido con los lectores no necesita justificar dicha omnisciencia. Pese a ello y a tener casi el estatus de un dios que todo lo sabe o lo adivina, esta deidad narrativa que se oculta haciendo un uso impersonal del pronombre, busca explicar de qué modo detenta un saber indiscutible sobre todos los aspectos de la ficción. Es lo que también ofrece el narrador de la novela que estamos analizando: relata con total autonomía y autosuficiencia los sucesos novelescos de principio a fin, pero en algunos pasajes y como parte de su trabajo literario alude a ciertos documentos, textos y otros materiales escritos del propio protagonista Florentino Ariza y que podrían ser las fuentes que ha consultado el narrador para dominar en detalle las peripecias vividas por el héroe de la novela y demás personajes de la misma. Además, en algunas pocas oportunidades, este versado creador verbal acude al uso de la primera persona del plural, como cuando alude a «nuestras supersticiones sociales». Estos escasos lapsus técnicos no son tales; con el empleo de ellos, el narrador sugiere su identificación plena con el mundo al que pertenecen los seres a quienes él ha otorgado vida perdurable, al haberlos convertido en personajes de una memorable

novela que recrea un universo ubicado en la región de la costa atlántica de Colombia, aunque los acontecimientos transcurren también en otros espacios alejados de los escenarios caribeños centrales. Por otro lado, debemos considerar lo siguiente: el propio autor ha declarado que para construir esta vasta ficción recurrió, como materiales de base, a ciertos episodios protagonizados por sus propios padres, quienes también padecieron contrariedades similares a las que sufrieron Florentino y Fermina, antes de alcanzar el amor pleno, en su caso, recién en la etapa de la ancianidad.

Después de haber establecido la identidad del narrador, es decir, su condición de conocedor absoluto del mundo ficcional que ha recreado, pero que sugiere haberse basado en ciertos materiales dejados por el propio Florentino Ariza, quien, por cierto, como se recordará, es un empedernido lector y un escritor no menos persistente y aplicado (Shulz-Cruz 1990: 21-34), nos toca enfrentarnos a otra faceta igualmente crucial y decisiva en el accionar diegético de dicho narrador. Con ello nos referimos a que desde antigua data y hoy con renovados argumentos, se considera a este como el responsable de la organización de la estructura narrativa, es decir, como «un hábil organizador, cuya misión consiste en el adecuado ensamblaje de los materiales del relato» (Garrido Domínguez 2009: 667).

En otras palabras, el narrador no solo es el que aporta la historia en sí, que en este caso es amplia y detallada, sino que como una de sus prerrogativas irrenunciables tiene potestad para ordenar las secuencias de la fábula, tomando como primer modelo, el de

la realidad empírica que se rige por la ley de la irreversible sucesión cronológica, según la cual los hechos ocurren una sola vez y guardan entre sí un orden inflexible. En ese hipotético caso, el narrador se cuida de presentar los sucesos tal como se han cumplido en la realidad, unidos, además, por una causalidad, entre cada uno de los hechos representados en el discurso narrativo.

El creador del mundo ficcional que estamos recorriendo, en posesión total y absoluta de la historia que ha decidido contarnos, opta por emplear el modelo no cronológico para darnos a conocerla en su integridad, de modo no convencional, aunque su competencia profesional y artística le permite plasmar finalmente una visión completa de los sucesos, de modo que el lector interesado puede reconstruir la secuencia cronológica de los hechos luego de haber realizado el recorrido no cronológico que le propuso y llevó adelante exitosamente el constructor de este universo ficcional. La libertad artística para respetar o alterar la tiranía del orden cronológico nos lleva a recordar la pertinencia de dos conceptos: historia y trama. El primero alude a los sucesos en sí, encadenados por la cronología, y el segundo, a la facultad del narrador de reordenar la historia, de acuerdo a sus propósitos creativos (Garrido Domínguez 2009: 622).

Eso es lo que ha hecho el responsable de la existencia verbal de la novela ambientada en la mágica región caribeña. Siguiendo el mismo procedimiento empleado en *Cien años de soledad*, la trama asume un plano protagónico al presentarnos primero a per-

sonajes y sucesos que corresponden a una etapa bastante avanzada de la historia. Nos referimos al día en que muere uno de los protagonistas de la ficción, Juvenal Urbino, a los ochenta y un años de edad, unas horas después de haber acudido a dos eventos que tenían que ver con su condición del médico más ilustre de la ciudad caribeña en la que había vivido una existencia privilegiada. En el día de su infeliz deceso, Juvenal tuvo que asistir antes a constatar la muerte de un amigo suyo, un refugiado que se había suicidado el día anterior. Luego de esta ingrata obligación, el prestigioso médico acudió, en calidad de invitado especial, al almuerzo de gala de su discípulo dilecto, Lácides Olivella, quien con ese acto conmemoraba sus bodas de plata profesionales.

El narrador recrea estos hechos con prolijidad y hace suponer que Juvenal Urbino será el personaje más importante de la ficción, pero el propósito de mostrarlo en las páginas iniciales de la ficción obedece a la estrategia de comenzar la narración con un evento trágico para luego retroceder a la evocación de lo que ocurrió mucho antes de aquel memorable día¹⁰. Acaecida la muerte intempestiva de Juvenal, aparecen sucesivamente los dos integrantes del trío de personajes que protagonizan la gran historia de amor que presenta la novela. En efecto, Juvenal había estado casado con Fermina Daza, tuvieron hijos y constituyeron una de las familias más admiradas de la ciudad; y al morir el médico ilustre, su esposa de toda la vida

¹⁰ Similar procedimiento emplea García Márquez en su libro *Crónica de una muerte anunciada*.

cambió de estatus: se convirtió de un momento a otro en la viuda que concitó la atención de toda la urbe.

En esas circunstancias de dolor para ella y del multitudinario ritual del pésame de todos quienes deseaban reconfortar a Fermina; al final del velorio, y cuando la mayoría de los asistentes se había despedido del difunto y de la viuda, y esta se disponía a cerrar la puerta para quedarse sola, descubrió la presencia de:

Florentino Ariza vestido de luto en el centro de la sala desierta. Se alegró, porque hacía muchos años que lo había borrado de su vida, y era la primera vez que lo veía a conciencia depurado por el olvido. Pero antes de que pudiera agradecerle la visita, él se puso el sombrero en el sitio del corazón, trémulo y digno, y reventó el absceso que había sido el sustento de su vida.

—Fermina —le dijo—: he esperado esta ocasión durante más de medio siglo, para repetirle una vez más el juramento de mi fidelidad eterna y mi amor para siempre. (García Márquez 2015: 79)

Esta escena ubica, por primera vez en la trama, a los dos protagonistas de la novela, aunque en el plano de la historia, como lo recuerda el propio Florentino, ellos se habían conocido medio siglo antes; y en esa lejana ocasión, se hicieron enamorados, compartieron un amor ilusorio durante un tiempo, y luego surgieron fuerzas que se opusieron al juvenil idilio. Después, la propia Fermina se desilusionó de su pretendiente, rompió con él y su vida siguió otros caminos. En cambio, Florentino nunca pudo ni quiso olvidarla. He aquí el núcleo de esta relación sentimental que abarca más de medio siglo y que el narrador nos propone seguir a lo largo de

un periplo minucioso, que se remonta hasta la época en que ambos personajes eran dos adolescentes, evoca el inicio del romance y su breve duración, luego recrea con detalle las largas décadas en que Florentino continúa amando a Fermina, mientras ella, algún tiempo después de haberlo desengañado, conoce a Juvenal Urbino, que ha vuelto de París, graduado de médico, lo acepta como enamorado y pasado un período prudencial se convierten en novios y se casan.

El matrimonio dura varias décadas y concluye con la muerte trágica e inesperada de Juvenal, quien en un día aciago, como hemos adelantado, pierde la vida en circunstancias en que pretendía atrapar a su loro que se había subido a un árbol y estaba a punto de escaparse de la casa. Es, pues, la muerte del prestigioso médico el suceso que da a Florentino una nueva oportunidad para insistir en su propuesta amorosa, aunque ambos sean en este nuevo reencuentro dos ancianos y el momento no sea el más propicio. Pero debe aceptarse la impertinencia de Florentino, pues él nunca dejó de pensar en Fermina, y su vida, como veremos, consistió en desear cada día que Juvenal muriera y que él lo sobreviviera, como también su amada de siempre, para que él pudiera realizar su sueño casi eterno de amor con ella. Los lectores sabemos que esta ilusión se cumplió, pero para que eso ocurriera, el perseverante Florentino tuvo que asimilar y sobrellevar el nuevo rechazo que sufrió en la misma noche en que Juvenal fue velado en su casa y su rival secreto acompañó a la viuda hasta que todos se fueran, para reventar, como dice el narrador «el absceso que había sido el sustento de su vida».

Es cierto, y no podía ser de otro modo, que esa noche la negativa de Fermina fue más terminante que cuando aún adolescente cortó las expectativas de su entonces joven pretendiente. Con la ira que sentía por la insolencia de Florentino le dijo: «Lárgate. Y no te dejes ver nunca más en los años que te queden de vida». Volvió a abrir por completo la puerta de la calle que había empezado a cerrar, y concluyó: «—Que espero sean pocos» (García Márquez 2015: 80).

Sola por primera vez, después de medio siglo de compartir la vida con Juvenal, Fermina lloró por todo lo que había perdido aquel día, renunció a la compañía de todos y aun «le rogó a Dios que le mandara la muerte esta noche durante el sueño, y con esa ilusión se acostó, descalza, pero vestida, y se durmió al instante. Durmió sin saberlo, pero sabiendo que continuaba viva en el sueño, que le sobraba la mitad de la cama». Y siguió durmiendo y sollozando durante largas horas hasta que «la despertó el sol indeseable de la mañana sin él. Solo entonces se dio cuenta de que había dormido mucho sin morir, sollozando en el sueño, y que mientras dormía sollozando pensaba más en Florentino Ariza que en el esposo muerto» (García Márquez 2015: 81).

Este último dato del sagaz narrador es un importante guiño para el lector porque insinúa que la intermitente relación sentimental de los personajes no ha concluido, como lo haría suponer la actitud de Fermina, sino que la etapa final de las vidas de ambos aún ofrece la posibilidad de un nuevo y por fin feliz reencuentro, en especial para Florentino, pues este

parece haber llevado la peor parte en toda esta larga y accidentada historia que los lectores seguimos con delectación.

Con el propósito de que sepamos el modo en que los dos protagonistas se conocieron, el memorioso narrador recurre al empleo de la técnica de la analepsis (Garrido Domínguez 2009: 129) para retroceder varias décadas, hasta el momento en que los hilos del poderoso destino unen las vidas de aquellos. Veamos el modo en que nos presenta al entonces adolescente Florentino Ariza. Su perfil es el del prototípico personaje romántico: fue hijo natural de Pío Loayza, fundador de la Compañía Fluvial del Caribe (CFC) y quedó huérfano de padre a los diez años de su edad, sin haber sido reconocido. Por ello, el futuro protagonista solo llevó el apellido de su madre Tránsito Ariza, una mujer que se preocupó por el porvenir de su hijo y lo apoyó en todo, aun en su propósito de conseguir el amor de Fermina.

En las siguientes partes en que está dividida la gran ficción ambientada, en lo esencial, en el Caribe colombiano, asistimos a la recreación narrativa de los sucesos vividos por los tres protagonistas centrales y varios personajes más que pertenecen al mundo posible de la obra¹¹. Empero como es prácticamente imposible registrar en detalle los sucesos que se van encadenando en los tiempos cronológico y narrativo de la novela, nos concentraremos en presentar una síntesis de la gran pasión amorosa que desencadena Florentino y que termina envolviendo a Fermina, una vez que muere Juvenal,

¹¹ El libro se divide en seis capítulos que no están numerados ni tienen títulos.

el personaje que al casarse y vivir largas décadas con la mujer que ambos hombres amaron, impidió que su rival oculto pudiera amar plenamente a quien había venerado siempre, desde que la vio por primera vez.

Tres grandes secuencias

Para dar una visión de lo que fue la devoción sentimental ininterrumpida de Florentino por Fermina, proponemos dividirla en tres grandes secuencias de desigual duración: la primera es la más breve y abarca el encuentro inicial de ambos seres, luego del cual el joven de dieciocho años, deslumbrado por la belleza de la hija de Lorenzo Daza, declara su amor a esta en forma epistolar, tienen un acercamiento muy formal y se convierten en enamorados, aunque casi no se ven directamente en este lapso. Incluso se produce un alejamiento físico después de que Fermina es descubierta por las monjas de su colegio escribiendo una carta para su enamorado, la expulsan y el padre de la joven se entrevista con Florentino a fin de exigirle que se aleje de su hija, pero como este no acepta dicho mandato, Lorenzo Daza lleva de viaje a Fermina y con esta decisión, queda prácticamente rota la relación que recién empezaba. Es cierto que el joven, que conocía a los telegrafistas de la ruta que siguió su amada hasta llegar a casa de su prima Hildebranda, en Valledupar, se las ingenió para mantener correspondencia con su distante enamorada¹², pero cuando esta volvió a la ciudad des-

¹² Esta es una de las peripecias que está inspirada en los amores contrariados de los padres del futuro escritor, según lo ha contado el propio Gabo, *Vivir para contarla*, pág. 70.

pués de un tiempo que le permitió madurar, vio, sin que él la viera, a Florentino y se desengañó de plano y dio por terminada la relación que no había sido muy sólida, sobre todo para ella. Con estos hechos concluye la fase inicial de la relación entre Florentino y Fermina y se inicia el largo período del distanciamiento, que dura varias décadas, en las que ella olvida a su primer amor, y este, en cambio, no deja de pensar en Fermina, pese a que vivió muchas experiencias amorosas con diversas mujeres.

Aunque en esta primera etapa, prácticamente no hubo un contacto directo entre ambos, el narrador se encarga de destacar ciertas cualidades del joven caribeño que son una suerte de contrapeso a su condición de hijo natural, de miembro de un hogar incompleto y de modestos recursos económicos; además, Florentino no es especialmente atractivo y su atuendo contribuye a reforzar su perfil de hombre con apariencia de viejo. En contraste con tales defectos, el protagonista destaca por su dedicación a la lectura y a la escritura. Estas dos elevadas actividades del espíritu las realiza en un hotel donde unas prostitutas atendían a sus clientes, entre los que destaca Lotario Thugut, un simpático personaje que convierte a Florentino en su protegido porque evita que lo boten del trabajo, le proporciona una habitación para que pueda leer, escribir y aun fornicar, pero el joven pupilo de Lotario se resiste a que este lo ayude a iniciarse sexualmente porque quiere permanecer fiel a Fermina.

Para ello se concentra a tiempo completo en la lectura, que se convierte en su vicio insaciable. Lee, en

especial, obras literarias en verso y en prosa, aunque muestra preferencia por el verso de tema amoroso y si es rimado mucho mejor; tanto así que la poesía rimada se constituyó en la fuente original de las cartas dirigidas a Fermina. Empero el ambiente en que saciaba su vicio literario era tan provocador que pese a sus remilgos, Florentino se inició en los secretos del amor sin amor. Su maestra fue una señora ya mayor, que era sabia en materia amorosa y se dio la libertad de instruirlo, sin que él se lo pidiera.

Descartada por las razones ya conocidas, la posibilidad de que Florentino recupere a Fermina, el narrador deja de lado al sufrido hijo de Tránsito Ariza y continúa su trabajo de construcción de la historia ocupándose de tejer los hilos que acercaron al ya citado Juvenal Urbino con la joven que acababa de despedir a su tenaz pretendiente. En estas circunstancias, los sucesos que conoceremos son comparables con los que acabamos de presenciar. En otras palabras, nos encontramos ante la misma situación de acercamiento sentimental de dos personajes que tampoco se han conocido antes, pese a vivir en la misma ciudad. Lo diferente en este caso es que uno de ellos, Juvenal, no es un personaje pobre ni hijo no reconocido de algún ciudadano sin pergaminos. Es por el contrario el príncipe azul, el partido ideal para cualquier casadera, pero Fermina no cede tan fácilmente. En este contexto de tensión, el título de la novela, *El amor en los tiempos del cólera*, adquiere un sentido más preciso, porque el citado príncipe azul es un flamante médico titulado en París, de donde acaba de volver y una de sus primeras tareas como vecino

ilustre de su ciudad y profesional de la salud consiste en combatir la feroz enfermedad del cólera morbo, que además ha quitado la vida a su padre, el galeno Marco Aurelio Urbino.

La atmósfera de la enfermedad se extiende al ámbito en el que las vidas de los dos jóvenes se acercan ineluctablemente. Ello ocurre cuando Fermina contrae una supuesta enfermedad y su padre, Lorenzo Daza, no solo convoca a Juvenal para que la cure, también se interesa en que el joven galeno se fije en su heredera. Cabe anotar que su actitud es opuesta a la que adoptó al enterarse del idilio de su hija con Florentino Ariza. En esa ocasión reaccionó airado, encaró al joven enamorado y como este se mantuvo firme en su propósito de seguir con Fermina, Lorenzo cortó el romance llevándose de viaje a su única hija. La explicación a la cambiante reacción del personaje obedece a su propósito de casar a la joven con un buen candidato, a fin de que ascienda socialmente. Y de ese modo él también mejoraría su estatus, considerando que por ser alguien de fuera y cuyos negocios no son muy transparentes, no goza de una buena reputación. Estas son opciones de carácter social y de uso habitual en pueblos y ciudades de nuestros países.

El narrador da cuenta del éxito de la relación de Juvenal y Fermina, suspende su interés por él y retoma el seguimiento del otro protagonista de este singular trío sentimental. La noticia del matrimonio de su amada con el joven médico fue lapidaria para Florentino y lo sumió en una depresión fatal. Para evitarle un mayor dolor, su madre le consiguió un empleo en

Villa de Leyva, una ciudad de ensueño y ubicada a casi tres mil metros de altura¹³. Esta oportuna decisión materna determinó que Florentino realizara su primer periplo importante. Y a propósito de ello es pertinente señalar que el motivo del viaje es recurrente en la novela e involucra a los tres principales protagonistas de la obra. Recordemos que la primera en realizarlo es Fermina junto con su padre y la experiencia resulta enriquecedora para ella porque le permite asumir una madurez de la que dará prueba al volver al punto de partida, romper con Florentino y darle un nuevo rumbo a su destino.

También el viaje por barco que emprende el joven y desengañado personaje es vital y constituye un anuncio del que hará en compañía de Fermina, una vez que esta, ya viuda y reconciliada con su sempiterno pretendiente, decida recorrer el río Magdalena en un ir y venir sin fin, como lo dice el narrador. En cuanto a este primer recorrido, por cierto, por el Magdalena, otro de los espacios de gran trascendencia en la novela, el joven viajero va bien provisto de novelas y de poemarios que espera leer en sus largas horas de recorrido, pero la travesía por el río colombiano más famoso está llena de percances y de aventuras que el pasajero no pensó vivir. En ese aspecto, *El amor en los tiempos del cólera*, constituye una vasta y documentada narración sobre la época en que transcurren los sucesos. El narrador es un gran conocedor de la historia de la región y a lo largo de la novela incluye datos, pormenores, anécdotas, que

¹³ Una valiosa y original novela, *El clon de Borges*, del escritor colombiano Campo Ricardo Burgos López, está ambientada en Villa de Leyva.

ayudan a situar el suceso novelesco en un contexto verosímil y conectado con la evolución que experimenta el espacio colombiano, en unos tiempos caracterizados por grandes inventos y avances en el transporte, el comercio, la arquitectura, los medios de comunicación y otros elementos propios de la era de la modernidad que va cambiando el cariz tradicional de esa parte del universo hispanoamericano.

Ni siquiera la situación política es dejada de lado en el desarrollo de la ficción caribeña. Al apreciar los inicios del viaje de Florentino, los lectores no solo nos enteramos del limitado desarrollo de la navegación fluvial y de la precariedad de los barcos. También se nos recuerda que en esa época, como en *Cien años de soledad*, el país se sigue debatiendo en una prolongada guerra que enfrenta a liberales y conservadores y ello determina que esté prohibida la caza con fusil de algunas especies propias del río. Florentino es testigo de todos estos detalles y sufre las incomodidades, pero sobrelleva su cruz con estoicismo y se dedica a las actividades propias de su temperamento y de su drama personal: leer, pensar en Fermina Daza y escribirle cartas que después rompía.

Mas el viaje en barco, en compañía de hombres y de mujeres de diferentes procedencias también es un ambiente propicio para que ocurran anécdotas de todo tipo. En una de esas noches de luna, en plena navegación y mientras Florentino caminaba distraído, fue jalado por una mano poderosa desde un camarote y, allí dentro y a oscuras, una mujer desnuda lo desvistió a él «y lo despojó sin gloria de la virginidad». Luego

de la fulminante violación «ella yació después un instante sobre él, resollando sin aire, y dejó de existir en la oscuridad. / –Ahora váyase y olvídelo –le dijo–. Esto no sucedió nunca» (García Márquez 2015: 208).

El inesperado suceso causó una conmoción desestabilizadora en Florentino, estableció un antes y un después en su vida íntima, como lo señala el narrador omnisciente, instalado en la mente perturbada, pero feliz de este viajero afortunado. Leamos a través del estilo indirecto libre (Garrido Domínguez 2009: 643) el modo en que el protagonista asimila lo que acaba de vivir:

El asalto había sido tan rápido y triunfal que no podía entenderse como una locura súbita del tedio, sino como el fruto de un plan elaborado con todo su tiempo y hasta en sus pormenores minuciosos. Esta certidumbre halagadora aumentó la ansiedad de Florentino Ariza, que en la cúspide del gozo había sentido una revelación que no podía creer, que inclusive se negaba a admitir, y era que el amor ilusorio de Fermina podía ser sustituido por una pasión terrenal. Fue así como se empeñó en descubrir la identidad de la violadora maestra en cuyo instinto de pantera encontraría quizá el remedio para su desventura. Pero no lo consiguió. Al contrario, cuanto más profundizaba en el escrutinio más lejos se sentía de la verdad. (García Márquez 2015: 208)

Consideramos que en estas meditaciones se encierran algunas de las claves que explican los cambios que experimenta el personaje y que lo ayudan a sobrellevar el vía crucis del amor ilusorio por Fermina, gracias a este sucedáneo poderoso y gratificante de la pasión terrenal y carnal, que él ha vivido aquella noche de

modo fulgurante y determinante. Esta faceta exultante y aún no explorada de su personalidad es la que vamos a apreciar en el desarrollo de la historia, luego de que Florentino llegue a su destino y se regrese en el mismo buque en que había llegado a Villa de Leyva. La decisión de dar una vuelta de tuerca a su pacata existencia se acelera cuando en su ciudad se entera de que mientras él sufre en silencio, Fermina vive su apasionada luna de miel en Europa, en los brazos de Juvenal. En tales circunstancias el joven Ariza, a fin de sobrellevar su pena, resolvió sustituir el amor ilusorio por la pasión carnal y se volvió un consumado seductor que batió todos los récords en cuanto a conquistas amorosas de todo tipo; incluso llegó a sistematizar un método para seducir. Como buen hombre de letras, que también lo era, registró todos estos pormenores en un libro que se llamaba simplemente «Ellas», que iba ampliando al paso del tiempo y a los cincuenta años había acumulado veinticinco cuadernos, con seiscientos veintidós registros de amores continuados, aparte de aventuras fugaces que no anotó.

Por cierto, dado que el narrador muestra un conocimiento detallado de todos y de cada uno de los lances pasionales que protagonizó Florentino, varios de los cuales son sabrosas historias que la novela encierra en sus páginas, cabe suponer que conoció los cuadernos, los leyó y a partir de esos registros elaboró la respectiva versión narrativa para disfrute de los lectores, pues en estas atractivas anécdotas se dan la mano el erotismo, el humor, la picardía y otros ingredientes que García Márquez elige y combina magistralmente

en este libro que él publicó cuando contaba con más de cinco décadas de vida y había acumulado una sabiduría vital envidiable. Tendremos oportunidad de referirnos a algunos de esos breves y deliciosos relatos, sobre todo porque en varios de ellos figuran frases memorables acerca del amor, la experiencia más misteriosa y fascinante que es capaz de vivir un ser humano, porque nos hace conscientes de nuestra doble y contradictoria condición humana: somos mortales inmortales (Coello 2009: 103).

Y como una prueba más de su oficio, el narrador luego de haber mostrado a Florentino en los inicios de su trayectoria de seductor, lo somete a la dura prueba de ver salir de la iglesia a Fermina, del brazo de su esposo. A la vez aprovecha la oportunidad de la escena de felicidad para recurrir, otra vez, a la técnica de la analepsis (el viaje al pasado) y recordar los sucesos previos a la boda más sonada de la ciudad, apadrinada por Rafael Núñez, filósofo, poeta y cuyo nombre adorna el frontis del aeropuerto de Cartagena de Indias¹⁴. Su condición indiscutida de omnisciente le permite asimismo darnos a conocer los entretelones del viaje en barco a París y de las primeras noches de luna de miel. Recrea la morosidad del acercamiento íntimo de la pareja, la curiosidad de Fermina por los detalles de la anatomía masculina. Ofrece detalles de los momentos íntimos, de la frecuencia de los mismos y de la destreza que alcanzaron cuando llegaron a París. En la Ciudad

¹⁴ Rafael Núñez (1825-1894), poeta y político, fue presidente de Colombia en varias oportunidades. Destacó en las letras y en el derecho, es el autor del himno nacional de su país.

Luz disfrutaron de todo y como la solvencia de Juvenal lo permitía recorrieron varios países de Europa y volvieron cargados de novedades. Como un detalle de la importancia de la literatura para los personajes, se menciona que habían visto a Oscar Wilde. Y en el pasado, en su época de estudiante, Juvenal tuvo la suerte de ver a Victor Hugo muy fugazmente.

De retorno del primer viaje de la pareja a la capital francesa, el narrador retoma a Florentino en el momento en que este ve salir del templo a Fermina embarazada y del brazo de su esposo. En vez de desanimarlo, esta visión lo lleva a ratificarse en su propósito de perseverar en su amor a la hija de Lorenzo Daza. Quizá el paso del tiempo y el comprender que no bastan los deseos, determinan que el persistente enamorado decida hacerse de un nombre y de una fortuna que pueda compararse con la que posee su rival, cuya muerte ruega que ocurra antes que la de él, para que pueda cumplir su sueño de amor pendiente.

Entusiasmado con la idea de ser un hombre respetable y de provecho, Florentino busca trabajo en la Compañía Fluvial del Caribe (CFC), y León XII, director de la misma y tío del joven, pues es hermano de su difunto padre, le da una oportunidad. Instalado en el mundo laboral de la navegación fluvial, actividad que asume una gran importancia en la novela, Florentino se ve obligado a desempeñarse como un miembro más de la compañía dirigida por su tío León XII, quien se convirtió en un prócer en su rubro en la época de mayor gloria del transporte ribereño. Florentino en treinta años pasó por todos los cargos y llegó hasta los más

altos. Su tío aprovechó la ocasión para contarle detalles sobre el modo de ser de Pío Quinto Loayza, su hermano y padre de Florentino. Este se enteró de que su progenitor era un concupiscente incorregible, que engañaba a su esposa y llevaba mujeres a su oficina, por lo cual Florentino podría haber sido concebido allí.

Por su propia cuenta, el joven empleado descubrió que su padre también escribía versos de amor. Sus caligrafías se parecían y ambos tenían un alma romántica. Pío Quinto Loayza, el progenitor, había escrito: «Lo único que me duele de morir es que no sea de amor». A su vez, Florentino, que siempre cultivó un estilo lírico, se dedicó de modo profesional a redactar cartas de enamorados y otros tipos de escritos semejantes. Atendía en el Portal de Escribanos¹⁵ y era muy solicitado. Un ejemplo de la diligencia con que realizaba su trabajo es que por circunstancias del azar llegó a escribir las cartas de amor que intercambiaban una pareja de enamorados, sin saber que empleaban a la misma persona. Terminaron casándose. Florentino reunió su producción epistolar de mil cartas en un libro al que llamó *Secretario de los enamorados*. Para prepararlo se basó en todas las situaciones en que él y Fermina se podían encontrar. El voluminoso material quedó inédito, primero porque su madre se negó a darle dinero para la publicación. Y más tarde, cuando él podía financiar la edición, descubrió que las cartas de amor ya habían pasado de moda.

En medio de tantas idas y venidas, la reconquista de Fermina seguía siendo, para Florentino, el objetivo

¹⁵ El Portal de los Escribanos es en el mundo real un lugar muy visitado de la ciudad de Cartagena de Indias, que ha servido de modelo para la construcción del espacio imaginario de la novela.

más importante y duradero de su vida. El resto de su tiempo lo empleaba en su trabajo en la CFC y en realizar sus conquistas de amores callejeros. Su primera experiencia había sido con la viuda de Nazareth, quien dio por terminado su luto con Florentino y convirtió su casa en un nido de amor, en el que recibió al que ella quiso. En realidad, la pasión que compartieron constituyó un aprendizaje para ambos, pues él le enseñó a ella los secretos que vio realizar en el hotel de prostitutas donde vivió. De ese modo la liberó de su timidez y la volvió «puta», como dice el narrador. La convenció de que las personas vienen al mundo «con sus polvos contados, y los que no se usan por cualquier causa, propia o ajena, voluntaria o forzosa, se pierden para siempre» (García Márquez 2015: 220). Finalmente se distanciaron, pero uno y otra emplearon lo aprendido para promover su vida sexual.

Después de este inicio auspicioso en las lides de la pasión terrenal, Florentino llevó adelante una exitosa carrera de consumado seductor. Cada una de las aventuras eróticas está contada con el arte insuperable de un eximio conocedor de las artes amatorias como es García Márquez. En esa relación debemos mencionar el encuentro de Florentino con Ausencia Santander, una mujer separada, de casi cincuenta años, que tenía como amante a Rosendo de la Rosa, un capitán de buque fluvial, quien sin pensarlo dos veces llevó a Florentino a la casa de la amante para compartir un almuerzo. El capitán, un bebedor sin medida, se acabó la damajuana y antes de que se sirviera la comida se fue de bruces y se quedó dormido como un lirón. Florentino y Ausencia no desaprovecharon esta oportunidad de oro y

en un fogonazo de inspiración que los dos le agradecieron a la conjunción de sus astros, se desvistieron ambos en el cuarto de al lado sin ponerse de acuerdo, sin sugerirlo siquiera, sin proponérselo, y siguieron desvistiéndose siempre que podían durante más de siete años, cuando el capitán estaba de viaje. (García Márquez 2015: 254)

Se habían convertido en amantes, con la complicidad involuntaria del capitán, y vivieron una relación erótica muy intensa, que es evocada con la prosa magistral del narrador, que recrea sobre todo los prolegómenos y los momentos más gloriosos del encuentro pasional, marcados, sobre todo por la voracidad de la amante que dejaba exhausto a Florentino y le hacía pensar que no era más que un instrumento de gozo. «Decía: Me tratas como si fuera uno más». Ella soltaba la risa de hembra libre, y decía: «Al contrario: como si fueras uno menos».

Su faceta de escritor de poemas y de competidor en los juegos florales de poesía también le dio la ocasión de seducir a Sara Noriega, una gorda feliz, poeta como Florentino y sabia en el amor. El organizador de este certamen lírico era nada menos que Juvenal Urbino, y Fermina Daza colaboraba abriendo los sobres y anunciando los nombres de los ganadores. Por cierto, ninguno de los dos participantes ganó el premio, pero se unieron en la protesta contra el ganador, un chino, cuyo triunfo despertó sospechas. Concluida la ceremonia y calmados los ánimos, abandonaron el local, iniciaron la conversación y simpatizaron tanto que esa misma noche terminaron en la casa de ella, se hicieron amantes de inmediato y mantuvieron ese vínculo por varios años. Sus sesiones amorosas estaban matizadas por los

poemas que a Sara le gustaba declamar y también por la presencia de ciertas costumbres un tanto extrañas que a ella le placía exhibir. A Florentino le agradaba recordar una de las muchas sentencias que su amante había creado acerca de la naturaleza del amor. He aquí la frase: «Amor del alma de la cintura para arriba y amor del cuerpo de la cintura para abajo». Según puede verse, Sara Noriega, la «gorda feliz» era amiga de elaborar simetrías relacionadas con la singularidad anatómica del ser humano, teniendo como eje la cintura del cuerpo.

Luego de este breve repaso de las historias más apasionadas de Florentino, retornemos a la muerte accidental del esposo de toda la vida de Fermina, pues se abren las posibilidades de reconquistar por fin y para siempre a la esquiva hija de Lorenzo Daza y viuda reciente del médico más ilustre de la ciudad.

Para cumplir con su propósito de toda la vida, Florentino invita a Fermina a hacer un viaje de descanso por el río. A ella le interesaba, pero tenía cierto temor y como él reiteró la invitación, la viuda de Urbino la aceptó como posibilidad. Su anfitrión le dijo que sería huésped de honor y le ofreció todas las comodidades. El proyecto se concretó un poco después y como lo resalta el narrador, un siglo después de iniciada la navegación fluvial por J. B. Elbers, en 1824, Fermina comenzó su viaje un 7 de julio de 1924, en un buque llamado *Nueva Fidelidad*, que tenía de todo, incluso una habitación de lujo, el camarote presidencial, en el que habían viajado tres presidentes. Florentino lo había mandado a construir porque pensó que tarde o

temprano iba a ser refugio feliz para su viaje de bodas con Fermina.

Y en efecto así lo fue, aunque el día de la partida el hijo de la viuda, al momento de la despedida se dio con la sorpresa de que su madre no viajaba sola sino en compañía de su anfitrión. Ante esta realidad no le quedó sino aceptarla y despidió resignado a los viajeros, a la vez que les deseaba un feliz viaje. Es, pues, en el buque, desde la primera noche y luego paulatinamente que Florentino, asumiendo con realismo, y para todos los efectos, su ancianidad y la de su pareja, pudo concretar plenamente su ideal de toda la vida. En esos días y en esas noches, se produjo un acercamiento y una fusión de la que ambos disfrutaron y aprovecharon para estar más unidos, como no lo habían estado en el transcurso de tantas décadas. Se amaron con serenidad, superaron diversos percances (el buque se quedó sin combustible, Fermina perdió la audición del oído izquierdo) y al cabo de once días de navegación el capitán les anunció que estaban llegando al punto final del recorrido.

Después de haber navegado el gran río Magdalena de subida y de haber disfrutado de la felicidad luego de más de cincuenta años de espera por parte de Florentino, el buque *Nueva Fidelidad* los traía de retorno al punto de partida. Preocupado porque volver a la ciudad implicaba dar por terminado el viaje del amor, Florentino abordó con el capitán el problema de los costos de la navegación, este le informó que en la ida se obtenían ganancias, por la carga, y de bajada, pérdidas porque ya no había carga sino muchos pasajeros. Con

esta información, Ariza preguntó si se podía navegar sin carga ni pasajeros y sin tocar ningún puerto. El capitán señaló que era muy difícil por los contratos que tenía que cumplir la CFC. Solo en caso de peste cabía esa hipótesis. Y en ese caso, el buque se declaraba en cuarentena, se izaba la bandera amarilla y se navegaba en emergencia. Había antecedentes de esos casos por la aparición del cólera y otras epidemias.

Con la información recibida, Florentino ordenó viajar de ese modo excepcional. Y esta opción refuerza y justifica el sentido del título de la novela, pues queda claro que Ariza se vale de las condiciones de excepción que trae consigo la aparición del cólera para hacer que el amor imponga sus exigencias y no se someta a las restricciones de la realidad prosaica. Cumplidos los requisitos para que *Nueva Fidelidad* zarpe el río Magdalena sin causa para ser obligado a detenerse, la bandera amarilla comenzó a flamear en el buque y el capitán pudo navegar rumbo a puerto Nare para recoger a Zenaida Neves, su pareja.

Con la presencia de las dos parejas, el viaje siguió en una atmósfera de complicidad y de fiesta. Florentino y Fermina llegaron a un alto grado de compenetración. Parecían cónyuges de toda la vida. Ariza tocó en su violín «La diosa coronada» y ello creó una atmósfera positiva, pese a sus nostalgias. En la víspera de la llegada hicieron una fiesta, tomaron mucho y se amaron de modo tranquilo, lo que iba a constituir un «recuerdo hermoso de aquel viaje lunático». Y para apreciar el modo en que Florentino vivió y valoró esta experiencia, nada mejor que transcribir lo que pensaba, por supuesto

a través de la prosa insuperable de este narrador que cual piloto consumado ha seguido hasta el final el viaje de estos dos navegantes del amor. Leamos:

No se sentían ya como novios recientes, y menos como amantes tardíos. Era como si se hubieran saltado el arduo calvario de la vida conyugal, y hubieran ido sin más vueltas al grano del amor. Transcurrían en silencio como dos viejos esposos escaldados por la vida, más allá de las trampas de la pasión, más allá de las burlas brutales de las ilusiones y los espejismos de los desengaños: más allá del amor. Pues habían vivido juntos lo bastante para darse cuenta de que el amor era el amor en cualquier tiempo y en cualquier parte, pero tanto más tenso cuanto más cerca de la muerte. (García Márquez 2015: 491)

Concluido el recorrido, ingresaron al puerto, dialogaron con la sanidad y luego salieron a la bahía. Florentino ordenó seguir derecho hasta la Dorada. Y cuando el capitán preguntó hasta cuándo iban a prolongar la navegación, Ariza dijo: toda la vida. Había esperado cincuenta y tres años, siete meses y once días con sus noches para pronunciar esa respuesta. Y así concluye esta novela, con el triunfo del amor persistente, encarnado en la figura de Florentino, un héroe discreto, un romántico, al modo de don Quijote (Coello 2009: 103), que alentó a lo largo de su vida el sueño de alcanzar el amor pleno de Fermina y lo consiguió después de más de medio siglo de paciente espera.

Con esta obra, el nobel colombiano ha realizado un gran aporte a la tradición de la novela amorosa del siglo XX, con una historia singular que se prolonga durante más de medio siglo y que cubre sucesos de dos siglos.

Como un detalle curioso, cabe señalar que *El amor en los tiempos del cólera*, ficción que enaltece la opción del amor constante y persistente, guarda algunas semejanzas con la novela *Travesuras de la niña mala* (2006), del nobel peruano Mario Vargas Llosa, en la que también se evoca una historia de amor que dura varias décadas. Ricardo Somocurcio, un joven limeño se enamora de por vida de una joven, Otilia, a quien luego de conocer en Miraflores, persigue por varias ciudades de diferentes países en un lapso que compite con la ficción de García Márquez. Quede para otra ocasión el realizar un análisis comparativo de estas dos grandes novelas de amor. El habernos concentrado en esta ocasión en *El amor en los tiempos del cólera* es una invitación para que nuestros oyentes retornen a ella para vivir o revivir la magia interminable de este gran libro.

Bibliografía

BURGOS LÓPEZ, Campo Ricardo. *El clon de Borges*. Bogotá, Edición del autor, 2010.

CHANOVE, Oswaldo. «El secretario del amor», en *Debate*. Revista Bimestral. Marzo. N° 37. Lima, 1986, pág. 72.

COELLO, Óscar. «Alonso Quijano y Florentino Ariza o el amor como acto de fe», en *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*. Vol. 48. Julio-diciembre. N° 48. Lima, 2009.

CORNEJO POLAR, Antonio. [Reseña], en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XI. 1.º semestre. N° 23. Lima, 1986, pág. 162.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Vivir para contarla*. Bogotá, Editorial Norma, 2002.

_____. *El amor en los tiempos del cólera*. Buenos Aires, Sudamericana, 2015.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. «El texto narrativo», en *El lenguaje literario. Vocabulario crítico*. Madrid, Editorial Síntesis, 2009.

GONZÁLEZ MONTES, Antonio. *Estructura del texto novelístico*. Lima, Latinoamericana Editores, 1987.

MARTOS, Marco. «García Márquez: intensidad y sabiduría del amor», en *El zorro de abajo*. N° 4. Lima, 1986, p. 65.

MOREIRO, Juan. *Cómo leer textos literarios*. Madrid, Edaf, 1996.

NAVAJAS, Gonzalo. «*El amor en los tiempos del cólera*: El anticanon de la modernidad en Gabriel García Márquez», en *Revista de Estudios Colombianos*, Universidad de Colorado, 1991.

QUINTANA TEJERA, Luis. «El olor de las almendras amargas. Ensayo de interpretación del universo narrativo de *El amor en los tiempos del cólera*», en *Tres perspectivas de análisis en el marco de la obra de Gabriel García Márquez*. México, D. F., Plaza y Valdés, 2002.

REIS, Carlos y A.M. LOPES. *Diccionario de narratología*. Salamanca, Ediciones del Colegio de España, 2005.

RIBEYRO, Julio Ramón. *La caza sutil*. Lima, Editorial Milla Batres, 1975a.

_____. *Prosas apátridas*. Barcelona, Tusquet Editores, 1975b.

SCHULZ-CRUZ, Bernard. «La vocación de la escritura en *El amor en los tiempos del cólera*», en *INTI, Revista de Literatura Hispánica*, 1990, págs. 21-34.

TAURO DEL PINO, Alberto. *Enciclopedia ilustrada del Perú*. Lima, Peisa, 1987.

RESEÑAS

Carlos Germán Belli. *Canciones del perito en nada. Antología poética*. [Selección e introducción de Inmaculada Lergo]. Lima, Academia Peruana de la Lengua, 2015, 198 pp.

Publicar una antología sobre el poeta peruano más antologado, después de Vallejo, es verdaderamente un desafío. Principalmente por dos razones. Por un lado, las obras que Carlos Germán Belli ha publicado son prácticamente antologías en sí mismas, realizadas por él o por estudiosos. Por otro lado, la alta calidad de la mayoría de sus poemas vuelve también compleja esta tarea de antologarlo, aunque, para algunos, esto sea más bien una ventaja. En otras palabras, este desafío consiste en destilar aún más lo ya destilado, en espigar lo que ya ha sido aquilatado a lo largo de casi sesenta años de dedicación a la poesía. Entonces, estaríamos frente a una tarea de alta cirugía para hallar la antología de las antologías.

Como toda compilación, esta no escapa a la subjetividad y, en cierto modo, a la arbitrariedad a la hora de escoger ciertos poemas y dejar de lado otros. Pero destaquemos antes los puntos a favor de esta nueva compilación sobre el destacado poeta de la Generación del 50. En primer lugar, creemos que es, hasta el momento, la antología más abarcadora de la producción de Belli, pues la selección se basa en un campo de diecisiete poemarios del vate, los cuales

van desde su primer libro *Poemas* (1958) hasta uno de los últimos, *Los dioses domésticos y otras páginas* (2012). Dentro de este amplio arco temporal, encontramos los siguientes libros, objetos de esta antología: *Dentro y fuera* (1960), *Oh hada cibernética* (1962), *El pie sobre el cuello* (1964), *Por el monte abajo* (1966), *Sextina y otros poemas* (1970), *En alabanza del bolo alimenticio* (1979), *Canciones y otros poemas* (1982), *El buen mudar* (1987), *En el restante tiempo terrenal* (1990), *Bajo el sol de la medianoche rojo* (1990), *Acción de gracias* (1992), *¡Salve, Spes!* (2000), *En las hospitalarias estrofas* (2002), *La miscelánea íntima* (2003), *El alternado paso de los hados* (2006) y *Los dioses domésticos y otras páginas* (2012).

Otras de las cualidades que destaca en esta antología es la enjundiosa introducción que nos presenta Inmaculada Lergo, la encargada de esta edición. Sin lugar a dudas, será de un gran beneficio sobre todo para los lectores que se inician en la lectura de este clásico de las letras peruanas. Porque no solo les brindará un breve recorrido por la vida y obra de este vate, sino también una explicación clara, sencilla y concisa del estilo particular, los tópicos recurrentes y la poética de este autor. Estos elementos son claves fundamentales para una mejor comprensión de su obra, de su distinción de los poetas de su generación y para ubicar a Belli en el contexto de la poesía contemporánea. Por último, destacamos el excelente cuidado de esta edición, que comprende el tamaño apreciable de la letra, el papel marfileño y la completa bibliografía de las obras de Belli, aspectos que muchas veces extrañamos en otras antologías.

Por otro lado, señalamos algunos aspectos que pensamos se podrían mejorar en otras ediciones. En principio, la compiladora no ha explicado los criterios de la selección. A pesar de que estos criterios se puedan inferir leyendo la introducción y la misma antología, creemos que era necesario explicitar, por ejemplo, qué tipo de ediciones está considerando y cuáles está dejando de lado y por qué. Asimismo, no se menciona que solo se está tomando en cuenta los poemas en verso. Desde luego, la gran mayoría de los mejores poemas de Belli están en verso y, por supuesto, es legítimo enfocarse en ellos, pero no olvidemos que parte de la evolución de su poética fue experimentar con el poema en prosa, como bien se menciona en la propia introducción. De ahí que esta decisión no explicitada deje de lado textos o poemas en prosa incluidos en volúmenes, como *Canciones y otros poemas* (1982) o de *El buen mudar* (1987), los cuales creemos son importantes para entender la variedad y amplitud del registro del poeta. Otro aspecto es que esta compilación es tan abarcadora que algunas veces se queda corta en la selección de poemas representativos de algunos poemarios. Por ejemplo, con relación a los poemarios arriba señalados, solo escoge tres poemas de cada uno. Esta cantidad resulta insuficiente cuando extrañamos, del primero, poemas significativos, como «La canción coja»; del segundo, «Cual un ángel de la guarda» y los textos en prosa que son lo particular de este libro. Con respecto a otros poemarios, se percibe las ausencias significativas de «Algún día el amor», «A mi hermano Alfonso», «¡Bah! vitaminas A», «Canción en alabanza del bolo alimenticio y en reprimenda del

alma», «El ansia de saber todo», «La canción inculta» o el poema que da título a esta antología, «Canción del perito en nada», entre otros. Un caso aparte merece la selección fragmentada del poema de largo aliento *¡Salve, Spes!* (2000), compuesto de diez cantos de diez estrofas cada uno (y diez versos cada estrofa), lo cual nos da mil versos. En este intento de amplitud se ha incluido fragmentos de algunos cantos del poema. Sin lugar a dudas, es cuestionable que se deba cortar un poema de esta naturaleza e incluir trozos de este en una antología, pues se rompe la unidad y efecto del poema. Por último, creemos que faltó dialogar con otras antologías críticas, como las de Jorge Cornejo Polar (1988), John Garganigo (1988) o la de Paul W. Borgeson (1992), si no de manera profunda, al menos para desmarcarse o distinguirse de sus antecesoras.

Como la crítica especializada apunta, Carlos Germán Belli ha construido un universo poético único y original. En su obra palpita el pasado, pero también el presente de la poesía. Es un clásico moderno de estos tiempos. Leerlo es un placer, porque no solo podemos encontrar ese diálogo fecundo y conflictivo entre la tradición y la vanguardia, sino también porque sus versos conmueven con ese dramatismo intenso de sus temas y formas: la alienación, la humillación, el fracaso, la angustia existencial, etc. Pero también otros temas, sobre todo en sus últimas obras, de la esperanza por la vida, a pesar de todo; la posible liberación del yugo, y ese goce supremo de las formas en la belleza poética. Como reza la frase latina, *Post tenebras spero lucem*. Saludamos esta nueva entrega de la Academia

Peruana de la Lengua y la valiosa introducción y compilación de Inmaculada Lergo. Sin lugar a dudas, a pesar de los aspectos perfectibles, es la antología crítica más ambiciosa, hasta el momento, sobre la obra de nuestro poeta universal. (Óscar Gallegos Santiago)

Gladys Flores Heredia (ed.). *La invención de la novela contemporánea: tributo a Mario Vargas Llosa*. Lima, Academia Peruana de la Lengua, Editorial Cátedra Vallejo, Universidad Ricardo Palma, 2016, 592 pp.

La producción literaria de Mario Vargas Llosa (1936) acaparó, desde su inicio y, hasta la actualidad, la atención de la crítica especializada. La historia de esta interacción, pacífica y conflictiva, comienza con la publicación de la novela *La ciudad y los perros* (1962), se acrecienta y define con la aparición de *La casa verde* (1966), *Conversación en La Catedral* (1969) y *La guerra del fin del mundo* (1981), y para cuando se le concede el Premio Nobel de Literatura (2010), podríamos afirmar que ya existía una sólida tradición crítica sobre su obra. *Vargasllosismo* y *antivargasllosismo* podrían ser los nombres (no denostativos) que definen dos tipos de práctica crítica cuya característica principal es la de producir textos académicos (breves y extensos) dentro de cuya estructura expositiva se analizan los mecanismos de sentido que organizan la significación de los textos del nobel. El *vargasllosismo* pondría énfasis en el carácter renovador de la narrativa, destacaría también su precisión técnica para elaborar complejas arquitecturas narrativas y remarcaría su genialidad para crear universos narrativos poderosamente convincentes. El *antivargasllosismo*, por el contrario, criticaría algunos textos narrativos (*La tía Julia y el escribidor*, 1977, y *Los cuadernos*

de don Rigoberto, 1997) donde su autor estaría «trivializando» la literatura; cuestionaría, asimismo, la opción ideológica y el hecho de que en su producción ensayística (*La civilización del espectáculo*, 2012) se defiendan algunas tesis neoconservadoras, antiteóricas y etnocéntricas. Ambas orientaciones críticas no solo recurrirían al análisis, la interpretación y el comentario de textos (con herramientas teóricas actuales y haciendo uso de un variado abanico de recursos metodológicos), sino también a la pormenorizada reconstrucción biográfica para relacionar los pasajes de la vida del autor con personajes y escenas de la novelística. La crítica vargasllosista tendría una ejemplar muestra en el fundacional y clásico texto de José Miguel Oviedo: *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad* (1970); y la crítica antivargasllosista se podría hallar, actualizada y sintetizada en su aliento y líneas directrices, en el libro de Mabel Moraña: *Arguedas/Vargas Llosa. Dilemas y ensamblajes* (2013).

Cada cierto tiempo, el voltaje de ambas orientaciones críticas se acrecienta. La publicación del libro *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* (1996) y, hace algunos años, *La civilización del espectáculo* (2012), puso en escena, una vez más, la tensión y conflictividad entre el *vargasllosismo* y el *antivargasllosismo*. De uno u otro modo, ambas posturas producen un tipo de crítica cuyo voltaje puede producir chispas y, a veces, cortocircuito (recordemos aquel texto donde Ángel Rama y Vargas Llosa polemizaron sobre la poética del novelista y las ideas de la crítica: *García Márquez y la problemática de la novela*, 1973). La reciente publicación *La invención de la novela*

contemporánea: tributo a Mario Vargas Llosa (2016) retoma la dialéctica que moviliza estos dos modos de crítica. Los treinta y seis artículos que componen este libro de homenaje se organizan siguiendo la cronología de las publicaciones del novelista. No explicaremos las líneas argumentales de cada uno de estos artículos, lo que realizaremos será comentar solo algunos de ellos.

El «Discurso de apertura» y las dos primeras conferencias que enmarcan el libro, trazan un acertado panorama reflexivo sobre la producción literaria e intelectual del nobel de Literatura. En su alocución, Ricardo Silva-Santisteban destaca el proceso de transformaciones formales que ha experimentado la colosal arquitectura de las novelas de Vargas Llosa. También, comenta las virtudes técnicas con las que logró plasmar, a través de la psicología de los personajes y la descripción de los ambientes, aquellos problemas éticos y sociales que atraviesan las distintas sociedades en Latinoamérica y el mundo. Para el autor, Vargas Llosa ha buscado «agotar todos los géneros literarios» (11) y –agregaríamos– esta motivación ha producido más de un logro, recordemos, por ejemplo, en el género autobiográfico, *El pez en el agua* (1993). A esta intención omnicomprendiva con muestras de geniales aciertos, José Miguel Oviedo, la denomina, en su conferencia, «sistema narrativo»; esta sería el resultado, por un lado, de la «pasión y el rigor» (29) con los que su autor asumió, desde temprano, el trabajo literario; lo cual le permitió lograr edificar una vastísima obra –que a pesar del paso del tiempo– no produce la «sensación de que vaya a detenerse muy pronto» (28); y, por otro lado, «sistema narrativo»

describiría también a la estructura binaria que organiza numerosas historias de la totalidad de las novelas que, ciertamente, se desplazaron de la acción frenética y delirante de sus personajes, hacia el campo de la reflexión y la problematización de los distintos niveles de la vida humana (31-32). Esta identificación de las dramáticas alegorías humanas que encarnan los personajes es crucial, pues en su conferencia, Alonso Cueto propone que la novelística vargasllosiana explora la configuración y el desenvolvimiento del poder, es decir, una narrativa que indaga, reflexiona, problematiza y enfrenta el poder; según el autor de *El tigre blanco* (1985), en el universo vargasllosiano, el poder se ejerce por un líder, un sistema social o la realidad; y donde exista y se visibilicen los mecanismos de dominación y control, inmediatamente aparece el llamado para la rebeldía social o privada: «gran parte de su obra es un homenaje al heroísmo del rebelde como un confrontador, pero también un elogio al soñador, como un evasor y un creador» (35). La novela sería una especie de educación para la rebeldía (léase: alegato narrativo para la transgresión y el ejercicio pleno de la libertad) y para desbaratar cualquier personificación del poder: «si Vargas Llosa ve la realidad como una permanente lucha, su corazón para siempre estará del lado de los rebeldes, de los transgresores» (55).

El artículo de Cueto sintetiza acertadamente la orientación temática de las novelas de Vargas Llosa, por lo mismo, resulta inevitable encontrar en otros artículos que se distribuyen, luego, algunas variaciones sobre un mismo tema. Américo Mudarra reflexiona a

propósito de *Los jefes* (1959) para destacar que la fuerza estructurante y dinamizadora de la narrativa está en el poder y en sus mutaciones diversas; según ello, la violencia se traduce en profundos deseos de revancha y humillación: «la violencia adquiere un rango primordial» (62). La maduración y rearticulación de esta fuerza estructurante del universo narrativo es advertida también por Diego Cebreros y Eduardo Huaytán. La lectura comparativa que realizan los conduce a calibrar la asociación entre *La ciudad y los perros* (1962) y *El corazón de las tinieblas* (Cebreros) y la misma clásica novela vargasllosiana con *Los ríos profundos* (Huaytán). Evidentemente, cada uno define su propósito argumentativo. Para Cebreros la novela de Vargas Llosa y la de London coinciden, pues sus protagonistas advierten la podredumbre del orden social, pero la forma que tienen de encararla es distinta entre una y otra (79). Para Huaytán, la novela de Vargas Llosa y la de Arguedas modelan la representación de una lógica educativa militar y eclesiástica cuyo basamento de poder gravita en el uso de la violencia para disciplinar y moldear la identidad masculina de los adolescentes: «el fin es el modelado de un tipo de hombre sin aristas afectivas y de espíritu inquebrantable» (106). Dentro de esta lógica de leer a Vargas Llosa y otros autores, Ricardo Sumalavia, autor de *Enciclopedia plástica* (2016), compara *Los cachorros* (1967) y *El lugar sin límites* de José Donoso. Sostiene que ambas novelas cortas «abordaron temas sobre el poder y la sexualidad de acuerdo a planteamientos de la época» (173). La mirada crítica de la peruanista Marie-Madeleine Gladieu propone leer *Los*

cachorros como una novela donde su joven autor está plasmando una serie de personajes, ambientes, estilos y técnicas de escritura que, con el paso del tiempo, irán apareciendo en el gran friso humano que su obra tiene para todos los lectores (142). Finalmente, para César Ferreira, esta novela corta explora narrativamente los protocolos de conducta que tienen los adolescentes de camino a la adultez. Se trataría de rituales de paso extremadamente violentos en el contexto de emergencia de lo popular, la movilización de valores clásicos y la alegorización de la historia: «en muchas sociedades, como la peruana, las heridas de esa castración todavía permanecen abiertas» (159).

Cada uno de estos comentarios sobre las obras de Vargas Llosa va haciendo visible el componente crítico que estas tienen: sus alegorías recusan la historia, y la trama de sus relatos cuestiona el modelo de poder. Los paisajes de la costa, sierra y selva se hacen presentes como escenarios de crítica, cuestionamiento, pero también de evocación; en *La casa verde* (1966), según Marco Martos, encontramos (ficcionalizado) a uno de los inolvidables personajes piuranos:

Chápiro Seminario, que en la vida real era Alfredo Seminario Morales, hombre de campo y de buenos reales, cazarro, dicharachero, vestido siempre de pantalón y camisa blancos, con un sombrero alón y que solía sentarse en las verdes bancas de la plaza de Armas...». (127)

Cuando se publica *Conversación en La Catedral* (1969) y *La guerra del fin del mundo* (1981), dos de las novelas (junto con *La casa verde*) más celebradas del nobel,

pronto son catalogadas como «novela total». Según Pedro Novoa, este tipo de novela se propuso como un modelo narrativo que sirvió para que la literatura pueda reflexionar sobre los grandes y pequeños dramas del género humano, desmembrarlos, calibrar sus riesgos, sus problemas y el modo cómo conducir su resolución a través de la rebeldía y el inconformismo: «ahí lo más cercano a la universalidad» (197). Acaso por ello los personajes estarían organizando sus acciones transgresoras (Barreto) como resistencia a la disciplina o como sabotaje del control de cualquier forma de poder (Castro García), inclusive los personajes femeninos (Barraza) que son modelados de manera diversa: mujer religiosa, bélica, erótica, sexual y amatoria (239).

Si en las novelas antes mencionadas encontrábamos momentos de la historia política peruana (Odría), o la épica brasileña de Canudos, otros pasajes más recientes de la historia nacional e internacional se ficcionalizan en *Historia de Mayta* (1984), *Lituma en los Andes* (1993), *La fiesta del Chivo* (2000) y *Travesuras de la niña mala* (2006). Para Paolo de Lima, la primera y la última de estas novelas estarían modelando imágenes que buscarían la descalificación histórica de los discursos armados de izquierda al vincularlos con un escenario apocalíptico (255); Raúl Jurado no está muy lejos de esta idea, pues, la novela que tiene como protagonista a Alejandro Mayta, es «un jalón de orejas a la fragmentación de la izquierda peruana que aún no ha podido canalizar su utopía por falta de honestidad y temple organizacional» (261). La historia del cabo Lituma es,

para Emma Aguilar, un ejemplo para comprender cómo se despliega la estética de lo grotesco; según explica, en la novela, se pueden percibir escenas de animalización, burla, risa e ironía que estarían expresando el absurdo absoluto (288) como sentido de la narrativa. El mundo del dictador dominicano Rafael Leónidas Trujillo, su «ficcionalización a partir de un hecho histórico» (304), expresa, según Eduardo Huárag, que en la novela «existe un nivel de conciencia democrática, una conciencia política, una conciencia de ciudadanía y dignidad humana» (295); estas tres conciencias cívicas buscarían resituar los grandes valores sociales (Raffo) para terminar con los «gestos vacíos» (314). La historia de amor de Ricardo Somocurcio, explica González Montes, se hizo en un formato lineal, sin grandes mudas temporales, pero sí cuidando que se incluyan ciudades importantes de los tres continentes (323). Esta caracterización preliminar de la narrativa vargasllosiana se enriquecerá, luego, cuando se proponga la periodización de su narrativa (Arámbulo). Según el autor de *Un lugar como este* (2014), el primer período formativo estaría signado por la exploración y la búsqueda de originalidad; la segunda etapa se caracterizaría por una mayor riqueza y dominio de recursos narrativos, y una tercera etapa, definida por el encuentro con la cultura de masas, es donde se diluye la relativización de los puntos de vista y se privilegia el trabajo secuencial de la historia:

en esta tercera etapa las novelas exhiben rezagos de recursos de la etapa anterior que hacen de este período posmoderno, uno sui generis, ya que el autor intenta

acceder al mercado amplio de lectores sin rendir del todo sus preocupaciones estilísticas, estéticas ni sus obsesiones de larga data, como su apego a la novela total. (342)

Los tres artículos que abordan la producción teatral de Vargas Llosa mencionan de manera general (uno más que otro) las piezas: *La huida del inca* (1952), *Kathie y el hipopótamo* (1983), *La señorita de Tacna* (1981), *La Chunga* (1986), *El loco de los balcones* (1993), *Ojos bonitos, cuadros feos* (1996) y *Al pie del Támesis* (2008). María-Elvira Luna precisa que el teatro del nobel comparte mucho con su producción narrativa, no solo respecto a la técnica y los juegos temporales, sino en cuanto al tema que expresan: historias de «seres desdichados y marginales (389) que «recurren a la nostalgia para soportar un presente que los agobia y desborda» (382). Para Rita Rodríguez la obra *Kathie y el hipopótamo* estaría expresando la teoría de la ficción que el novelista ha venido explicando en sus diversos ensayos, por tanto, leerla significaría comprender la poética del nobel. El artículo de Lisandro Gómez precisa que *El loco de los balcones* pone en escena «la preocupación por la configuración de Lima en la década de los años noventa» (418).

El último bloque del libro está conformado por los artículos que abordan la producción ensayística de Mario Vargas Llosa: *Contra viento y marea* (1983), *La verdad de las mentiras* (1990), *El viaje a la ficción* (2008) y *La civilización del espectáculo* (2012). En el análisis de «La literatura es fuego» (1967) sostenemos que resulta necesario reescribir algunas de las afirmaciones que se realizaron sobre la ensayística vargasllosiana, sobre todo reescribir aquellas afirmaciones que restringen su

campo de acción solo a cuestiones de poética de autor. Toro Montalvo realiza una descripción panorámica de los ensayos de *La verdad de las mentiras* (1990); Jorge Valenzuela explica la fuerte ligazón que existe entre la ficción y la libertad y «el lugar que estas ocupan en las sociedades abiertas y cerradas» (471); asimismo, la perspectiva educativa es desarrollada por Miguel Ángel Carhuaricra, quien sostiene que para el nobel la ciudadanía y la democracia fueron posibles gracias a la ficción, y a una propuesta humanista (518); por su parte Gladys Flores Heredia también destaca la importancia que el nobel le otorga al hecho de la formación del lector a través de las lecturas literarias, llama a esta persistencia «pedagogía de la lectura», y es la que coloca en un privilegiado escenario el hecho de leer y vivir la lectura: esta libera e incita a transformar la realidad. A propósito de *La civilización del espectáculo* (2012), Rauf Neme destaca que es un ensayo que puede tener muchos puntos de discusión, pero que no hay duda de que en él su autor afirma su amor por las humanidades. Fernández Cozman tiene otra idea, por ello, cuestiona el concepto de cultura que tiene el nobel. Señala que es demasiado etnocentrista; y para Velázquez lo positivo estaría en que se ataca «a la omnipotente y omnipresente sociedad del espectáculo [lo cual] constituye un acto ético valioso» (560).

La invención de la novela contemporánea: tributo a Mario Vargas Llosa es un libro de homenaje que puede servir para diagnosticar el campo de las reflexiones sobre la producción intelectual del nobel de Literatura. Puede servir para definir si es que después de los

clásicos lectores *vargasllosistas* (Oviedo, Castro-Klaren, Kristal) y *antivargasllosistas* (Rama, González Echevarría, Moraña), se piensa y se escribe algo nuevo sobre su obra, o si es que, de pronto, el conocimiento sobre el mismo se quedó atrapado en las formas perceptibles del pasado. De cualquier modo, y al margen de algunos artículos con escasa imaginación crítica, escribir sobre Mario Vargas Llosa será siempre una invitación a pensar en la literatura y sus aporías, así como en el Perú, sus abrazos rotos y contrasuelazos. (Javier Morales Mena)

OBITUARIO

AMÉRICO FERRARI
(1929-2016)

El 1° de marzo nos dejó Américo Ferrari, uno de los más distinguidos miembros de la Academia Peruana de la Lengua y admirado amigo. Ya no gozaremos ni de sus conocimientos ni de su amable figura. Su conversación apasionada parecía siempre la de un entusiasmado y despeinado muchacho, y así he de recordarlo siempre ahora que ha tocado su fin.

La primera noticia que tuve de Américo fue su espléndida introducción a la *Obra poética completa* de César Vallejo editada por la viuda del poeta en 1968. Como consecuencia de esta edición, a la que al poco tiempo se sumó *El universo poético de César Vallejo* (1972), es decir, el mejor y más profundo estudio que existe sobre la poesía del poeta trujillano, a Américo se le conoce, principalmente, como un crítico vallejianista. La incuria en el ámbito de nuestra lengua ha reducido injustamente la riqueza y complejidad de la obra literaria de Américo Ferrari.

Al poco tiempo de la publicación de estos libros, lo conocí personalmente en Lima, donde venía con cierta regularidad, gracias al poeta Manuel Moreno Jimeno. Nos vimos siempre durante estos cortos viajes intermitentes y su amistad la cuento entre las pocas verdaderas que he gozado en mi vida. Uno puede verse todos los días con la misma persona y esta puede ser solo un sencillo conocido. Con Américo la amistad no era difícil por su sencillez y don de gentes y porque, además de otros amigos comunes, nos unía el interés por la Poesía y la lectura de ciertos autores.

Es necesario, ahora que nos ha dejado, hacer un recuento sucinto para presentar al verdadero Américo Ferrari cuya obra excede, por cierto, únicamente a la de un crítico vallejiano. A un lector avisado, la lectura de cualquier estudio, artículo o mera nota de Américo Ferrari, se le revela que quien trataba o se acercaba a la Poesía como él lo hacía, no era un simple crítico literario sino un poeta comprometido no solo con su propia obra de creación poética, sino también con la difusión de la poesía que frecuentaba a través de los estudios que escribió sobre distintos autores.

Américo Ferrari nació en Lima en 1929 donde estudió Filosofía en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. En principio, su salida del Perú tuvo que ver con un componente político gracias al consabido dictador de turno que jamás ha faltado en el Perú. Así, continuó sus estudios de Filosofía en la Universidad de la Sorbona, en París, donde obtuvo su licenciatura en 1955. Siguió también estudios de Literatura en la misma universidad, donde obtuvo la licenciatura de Letras en 1962 y el doctorado en 1970. Obtuvo el doctorado en Filosofía y Letras en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos el año siguiente. Luego, durante diez años, fue profesor de Literatura en la Universidad de la Sorbona para luego desempeñarse como profesor en la Escuela de Traducción e Interpretación en la Universidad de Ginebra, entre 1976 y 1995, año en que se jubiló. Enumerados, en forma escueta, los principales datos de su transcurso vital y del peregrinaje académico que sustenta su labor desarrollada, debe hablarse sobre

la obra de Américo en el campo de la literatura: en primer lugar, el de la Poesía.

El ejercicio de la Poesía es cada vez más azaroso para el poeta que la escoge como ideal supremo durante su vida. Por motivos de supervivencia, el poeta se ve precisado a realizar labores que se encuentran muchas veces lejanas de su vocación verdadera. En estos tiempos de penuria y turbulencia, el poeta se ve cada vez más constreñido en su accionar. Así, muchas veces se dedica a la enseñanza como lo hizo Américo. La docencia es una profesión agradable pero por momentos puede ser horrible. Jamás olvidaré sus quejas de tener que dictar clases sobre el insoportable Miguel Ángel Asturias cuando le otorgaron el Premio Nobel de Literatura. Pero la historia nos enseña que la labor de los poetas se desarrolla como un manantial oculto en las sociedades que solo advierten su importancia con el paso de los años: la poesía puede no ser esencial para algunos individuos pero es esencial como expresión genuina de la cultura de los pueblos. Ignoro si es simple leyenda, simple invención o simple anécdota, pero se cuenta que el poeta norteamericano Ezra Pound afirmó alguna vez que con el paso del tiempo sus lectores se preguntarían quiénes eran ese Mussolini y ese Stalin citados por él en sus poemas. Creo que no se trataba de simple orgullo de poeta. ¿Quién conoce a los políticos que cita Dante en su *Commedia*? La Poesía, pues, es un manantial que corre oculto en nuestras sociedades, pero que gracias a la energía espiritual que los poetas depositan en ella tiene posibilidades de trascender y de perdurar.

Los políticos quedan segados y olvidados en poco tiempo. El poeta puede constituir quizá una figura invisible o incómoda, por sus innegables características de libertad y de rebeldía a toda prueba, para muchos de sus contemporáneos, pero siempre constituye el legado más apreciado de las generaciones por venir. Son, pues, verdaderamente, como afirmaba Shelley «los legisladores no reconocidos del mundo». La política es solo lo urgente; la poesía, lo verdaderamente importante.

Américo Ferrari, antes que todo, fue un poeta que pertenece a esa exuberante generación poética peruana conocida como la del 50. Sin embargo, solo empezó a publicar sus poemas en libros tardíamente en 1972, en España, por medio de dos *plaquettes* de reducidísimo tiraje: *El silencio de las palabras* y *Espejo de la ausencia y la presencia*. Antes solo había publicado parcamente poemas en publicaciones periódicas del Perú y del extranjero. Fue, pues, siempre un poeta discreto que únicamente daba a conocer lo que estimaba realmente acabado. En el Perú, me tocó a mí el honor de ser el editor de sus dos libros siguientes *Las metamorfosis de la evidencia* (1974) y *Tierra desterrada* (1980). Su libro posterior, *Figura para abolirse*, apareció en Lisboa en 1985 y *La fiesta de los locos* en Barcelona en 1992. Luego, toda la poesía de Américo se recogió en Barcelona en el volumen titulado *Para esto hay que desnudar a la doncella. Obra poética (1949-1997)* (1998) en la prestigiosa colección El Bardo. Su libro poético postrero se publicó aquí en Lima con el título de *Casa de nadies* (2000) bajo el sello de Gonzalo Pastor Editor.

El título escogido para recopilar su obra poética es un tanto subversivo: *Para eso hay que desnudar a la doncella*. Se trata de un tema inserto en la tradición moderna de nuestra lengua. Es evidente la alusión al famoso poema de Juan Ramón Jiménez «Vino, primero, pura, / vestida de inocencia». El poema de Juan Ramón Jiménez no hace sino indicar su preferencia por la poesía sencilla, carente de adornos que solo echan a perder lo natural de la expresión poética así como los adornos afectan la hermosura de una mujer. Américo tomó esta idea de la poesía escueta, esencial, carente de afeites para caracterizarla como fundamento de su propia poética. Efectivamente, sus poemas, como que carecieran por completo de retórica, lo cual es una paradoja en el arte de la poesía cargado espontáneamente de usos y elementos retóricos para poder sustentarse y muchas veces existir. Y es que la poesía de Américo, a veces tan difícil de penetrar y falto de halago verbal, nos presenta el mundo tenso y a menudo alucinante de un contemplador y un oyente de las más secretas palpitaciones del planeta. La visión de Américo Ferrari se da por lo general en su poesía de dos formas: mediante su acercamiento a lo absoluto o vertida en un tono irónico. Es decir, de lo universal e impalpable a lo concreto. Por eso creo que el acto de la lectura de un poema de Américo Ferrari rebasa muchas veces la experiencia racional. Así como nunca acabamos de comprender por qué una explosión nos estremece o por qué la oscuridad sumada a los ruidos nocturnos, en algún momento, pueden causarnos pavor, en la lectura de la poesía de Américo

Ferrari puede haber momentos en que nuestros cabellos se ericen o se produzca en nosotros la sensación de abismo. La obra poética de Américo está aún por descubrirse en el Perú.

Otra de las facetas literarias de Américo Ferrari es la del traductor de poesía. La traducción es considerada, por lo general, como una tarea menor dentro de los trabajos literarios, pero la traducción poética se diferencia tanto de la simple traducción, como se diferencia la escritura de un poema de, digamos, un artículo o una narración, y esto hay que recalcarlo porque muchas personas no lo saben y, hay veces, lo ignoran hasta los mismos poetas. Cuando la traducción roza con la poesía, constituye un arte. Pues bien, como traductor fiel e inspirado, Américo se vertió en traducciones exquisitas de dos poetas capitales de la lengua alemana: Novalis y Georg Trakl. Del primero tradujo los *Himnos a la noche* y los *Cánticos espirituales*; de Georg Trakl, el estremecedor libro *Sebastián en sueños*. También ha traducido el difícil poemario *Amor a muerte* del gran poeta peruano César Moro. Consideramos esta labor de traducción una extensión de su propia obra poética, ya que sabemos, al momento de su lectura, que sus traducciones solo pueden haber sido realizadas por un poeta verdadero.

Como crítico literario, Américo publicó cuatro libros de estudios literarios: *El universo poético de César Vallejo* (Caracas, 1972; y Lima, 1997), *Los sonidos del silencio. Poetas peruanos del siglo XX* (Lima, 1990), *El bosque y sus caminos. Estudios sobre poesía y poética hispanoamericanas* (Valencia, 1993) y la *summa* de estos tres últimos con numerosas adiciones y algunas

supresiones en *La soledad sonora: Voces poéticas del Perú e Hispanoamérica* (Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003).

Como crítico literario Américo Ferrari poseía dos características fundamentales e imprescindibles en quienes se dedican a esta labor: penetración y profundidad. Además, Américo se caracterizaba por su claridad expositiva, una metodología ejemplar y una seguridad que le permitía el acceso a puntos que difícilmente advertiríamos si no contáramos con sus análisis. Se trata, pues, de libros de crítica literaria en los que Américo asumía un papel que ojalá siguieran otros críticos. Me explico: gran parte de los críticos literarios hoy en día asumen un rol pontificador, utilizan terminologías abstrusas y escriben con un desencanto estilístico que los hace ilegibles o de penosa lectura. Además, parecen más interesados en la teoría que en la obra literaria a la cual se aproximan. Como la crítica literaria depende de otros textos creativos, lo que, por lo general, busca un lector es un libro que lo ayude a comprender mejor al autor que ya leyó o que quiere leer. El posible lector no quiere leer a un crítico que se luzca con una teoría pomposa, sino a otro escritor que lo ayude en su lectura, que esclarezca lo que para él es incomprendible o poco comprensible. Pero, entiéndase que no quiero decir que en un crítico solo debe destacarse la comprensión del tema, del poema o del relato escogido sino que esta es solo una de sus tareas: explicar. Una buena explicación nos lleva al objetivo de lo que finalmente cuenta en una lectura: la comunicación de la experiencia primordial, esencial y universal

que transmite toda gran obra literaria. Por eso la lectura de un estudio literario escrito con las galas literarias de un escritor verdadero puede poseer muchas veces mayor fascinación que un cuento o una novela.

La virtud de los libros de Américo Ferrari se extrema en dos polos: una poesía difícil que revela insospechados mundos expresivos y una gran penetración crítica en sus estudios literarios. Como persona, Américo nunca ponía sus libros bajo los ojos de sus amigos, solo los obsequiaba con una discreción admirable, como quien casi no nos daba nada. En esta triste despedida solo quiero recordar tres de sus conmovedores endecasílabos:

por eso despedámonos hermano
y finjamos en signos la partida
ya no nos queda sino voz dolida

RICARDO SILVA-SANTISTEBAN

ACTIVIDADES
Enero-Diciembre 2016

ACTIVIDADES 2016

- Del 10 al 12 de febrero se realizó el **Coloquio Testimonio y Poesía: Poesía Peruana Joven**. Esta actividad, que se realizó en el Instituto Porras Barrenechea, contó con la participación de July Solís, César Panduro, Mateo Díaz, Erika Aquino, Luz Ascárate, Víctor Ruiz Velasco, Laura Rosales, Alejandro Mautino y Paul Forsyth.

Testimonio y Poesía:
Poesía Peruana
Joven 



MÍERCOLES 10: July Solís • César Panduro • Mateo Díaz
JUEVES 11: Erika Aquino • Luz Ascárate • Víctor Ruiz Velasco
VIERNES 12: Laura Rosales • Alejandro Mautino • Paul Forsyth

Del 10 al 12 de febrero de 2016
7:00 p. m.

LUGAR
Instituto Raúl Porras Barrenechea
Cobles N.º 398, Miraflores

INFORMES
www.academiaperuanadelalengua.org.pe
academiaperuanadelalengua.apl@gmail.com
Teléfono: 428-2884



ACADÉMIA PERUANA DE LA LENGUA

- Del 24 al 26 de febrero se realizó el **Congreso Internacional «La invención de la novela contemporánea: tributo a Mario Vargas Llosa»**. Esta actividad se llevó a cabo en el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú y contó con las destacadas participaciones de José Miguel Oviedo, Ricardo Silva-Santisteban, Marie-Madeleine Gladieu, César Ferreira, Ricardo Sumalavia, Eduardo Huaytán Martínez, Diego Cebreros Tamayo, Luis Tolentino, Miguel Ángel Barreto Quiche, Pedro Novoa, Segundo Castro García, Marco Martos Carrera, Américo Mudarra Montoya, Rodrigo Barraza Urbano, Raúl Jurado Párraga, Emma Aguilar Ponce, Paolo de Lima, Eduardo Huárag Álvarez, Guillermo Raffo Ramos, Camilo Fernández Cozman, Antonio González Montes, Carlos Arámbulo López, Kent Oré de la Cruz, Javier Morales Mena, Jorge Valenzuela Garcés, César Toro Montalvo, María-Elvira Luna-Escudero-Alie, Rita Sheila Rodríguez, Lisandro Gómez, Gladys Flores Heredia, Miguel Ángel Carhuaricra Anco, Iván Rodríguez Chávez, Rauf Neme Sánchez, Marcel Velázquez Castro y Alonso Cueto.

CONGRESO INTERNACIONAL LA INVENCION DE LA NOVELA CONTEMPORÁNEA:

TRIBUTO A **Mario**
VARGAS
LLOSA



LIMA
24 AL 26
FEBRERO 2016

LUGAR:
CENTRO CULTURAL DE LA
PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ
AV. CAMINO REAL 1075,
SAN ISIDRO



Academia Peruana
de la Lengua



Pontificia Universidad Católica del Perú
Instituto Riva-Aguero



INSTITUTO
RIVA-AGÜERO



Universidad
Ricardo Palma

INFORMES E INSCRIPCIONES
www.academiaperuanadelalengua.org.pe
academiaperuanadelalengua.apl@gmail.com
Teléfono: 428-2884

- El 6 de abril se realizó el **Homenaje a Miguel de Cervantes en los 400 años de su desaparición. Celebración por el Día del Idioma.** La conferencia «La ficción y la realidad: una aproximación al *Quijote*» estuvo a cargo del doctor Jorge Valenzuela Garcés. Esta actividad se organizó en coordinación con la Casa Cultural de España y se desarrolló en sus instalaciones.

HOMENAJE A

MIGUEL DE CERVANTES

EN LOS 400 AÑOS DE SU DESAPARICIÓN
CELEBRACIÓN POR EL DÍA DEL IDIOMA

LA FICCIÓN Y LA LIBERTAD: UNA APROXIMACIÓN AL *QUIJOTE*
CONFERENCIA A CARGO DEL DR. JORGE VALENZUELA GARCÉS



6 ABRIL 2016

7:00 P.M.

LUGAR:
CENTRO CULTURAL DE ESPAÑA
JR. NATALIO SÁNCHEZ 181-185
(ALT. 6 CDRA. DE AV. ARENALES)
SANTA BEATRIZ, LIMA






INFORMES

www.academiaperuanadelengua.org.pe
academiaperuanadelengua.apl@gmail.com
 Telefono: 428-2884

- En el mes de abril, por cuatro lunes consecutivos y en coordinación con el Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA), se realizó el ciclo de conferencias denominado **El Mes de las Letras**, con la participación de Ricardo Silva-Santisteban, Carlos García Bedoya, Eduardo Hopkins y Marco Martos.

INSTITUTO CULTURAL PERUANO NORTEAMERICANO
ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA


MES DE LAS LETRAS

ABRIL, 2016

<p style="font-size: 2em; color: yellow;">4</p> <p style="text-align: center;">WILLIAM SHAKESPEARE</p> <p style="font-size: 0.8em;">Expositor: Dr. Ricardo Silva-Santisteban</p>	<p style="font-size: 2em; color: yellow;">11</p> <p style="text-align: center;">INCA GARCILASO</p> <p style="font-size: 0.8em;">Expositor: Dr. Carlos García Bedoya</p>
<p style="font-size: 2em; color: yellow;">18</p> <p style="text-align: center;">MIGUEL DE CERVANTES</p> <p style="font-size: 0.8em;">Expositor: Dr. Eduardo Hopkins</p>	<p style="font-size: 2em; color: yellow;">25</p> <p style="text-align: center;">RUBÉN DARÍO</p> <p style="font-size: 0.8em;">Expositor: Dr. Marco Martos</p>

Sede Miraflores | *Conference Hall (décimo piso)* | 6:30 p.m.

Ingreso libre (se entregarán constancias)



ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA



MÁS INFORMACIÓN

www.library.icpna.edu.pe
bibliotecaevento@icpna.edu.pe
 Teléfono: 706-7000 anexo: 99131-99139

www.academiaperuanadelalengua.org.pe
academiaperuanadelalengua.sp4@gmail.com
 Teléfono: 428-2884

- Del 27 al 29 de abril tuvo lugar el **Congreso Internacional «Un escritor entre dos mundos: 400 años del Inca Garcilaso de la Vega»**, actividad auspiciada por la Pontificia Universidad Católica del Perú y el Instituto Riva-Agüero. Contó con la participación de Raquel Chang-Rodríguez, Jaime Labastida, Ezequiel Valenzuela Noguera, Ricardo Fidel Huamán Zúñiga, Andrea V. López Salas, Alberto Prada Galvis, María de Fátima Salvatierra, Miguel Ángel Carhuaricra Anco, Óscar Coello, Ricardo Sumalavia, Luis Alberto Arista Montoya, Raúl Jurado Párraga, Diego Cebreneros Tamayo, David Cruz López, Bernardo Ahlborn Alvarado, Leo Monroy, Carlos Torres Astocóndor, Nécker Salazar Mejía, César Toro Montalvo, Kent Oré de la Cruz y Paul Firbas. Se realizó en las instalaciones del Instituto Riva-Agüero.




- Del 9 al 13 de mayo, dentro de la celebración de la Semana de la Lingüística, se realizó el **Homenaje a William Shakespeare**, actividad que tuvo lugar en las instalaciones del Instituto Raúl Porras Barrenechea y contó con la participación de Ricardo Silva-Santisteban, Agustín Prado Alvarado, Carlos García-Bedoya, Ricardo Bedoya, Moisés Sánchez Franco, Jorge Chiarella, Julio Isla Jiménez, Christian Cáceres, Erick Weis, Serguey Reyes y Jorge Valenzuela.

SEMANA DE LA LINGÜÍSTICA



HOMENAJE A WILLIAM SHAKESPEARE

9 AL 13 DE MAYO 2016
7:00 P.M.



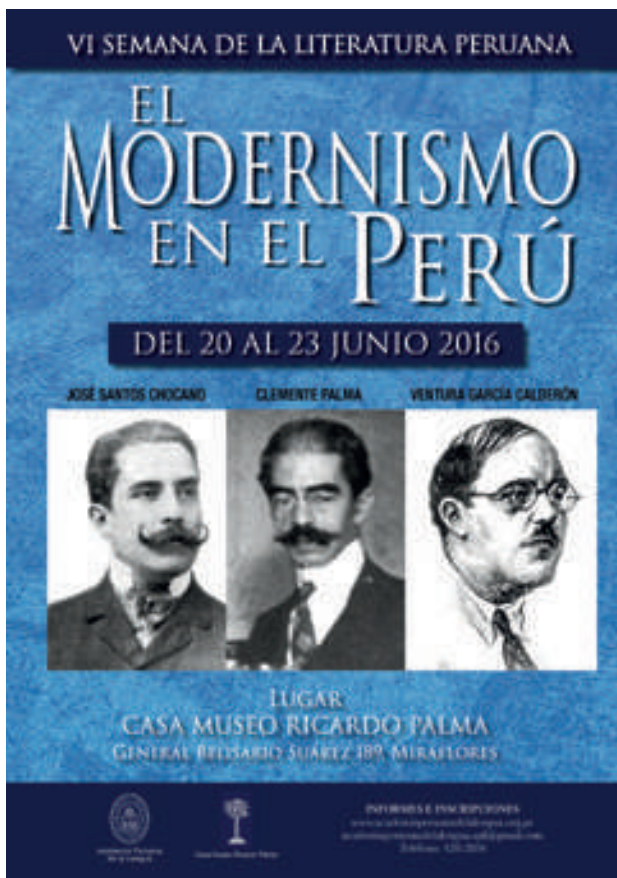
LUGAR:
INSTITUTO RAÚL PORRAS BARRENECHEA
CALLE COLINA N° 398, MIRAFLORES

INFORMES E INSCRIPCIONES
www.academiaperuanadelalengua.org.pe
academiaperuanadelalengua.apl@gmail.com
 Teléfono: 428-2884

Academia Peruana de la Lengua
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

- Del 20 al 23 junio se celebró la **VI Semana de la Literatura Peruana: El modernismo en el Perú**, evento realizado en la Casa Museo Ricardo Palma. Contó con la participación de Alberto Varillas Montenegro, Pilar Derteano Galdos, Williams Ventura, Pedro José de Moreno, Marcel Velázquez Castro, Ricardo Sumalavia, Luis Fernando Jara, Eduardo Lino Salvador y Elton Honores.



- Del 21 al 23 setiembre se realizó el **Congreso Internacional «Amor hasta la muerte: La poesía pasional de César Moro»**, actividad realizada en el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú que contó con la participación de Ricardo Silva-Santisteban, Daniel Lefort, Rosa Ostos Mariño, Rodrigo Barraza Urbano, Jorge Augusto Trujillo Jurado, Patricia Cecilia López Vásquez, José Carlos Cabrejo, Nehemías Vega Mendieta, Jim Anchante Arias, Cristian Yosimar Ramos Ramos, Francesca Ximena Gonzales Muñoz, José Gustavo Mori Estela, Jhonny Jhoset Pacheco Quispe, Pamela Wendy Adco Sandoval, Iris Camones Olivera, Marco Antonio Lovón Cueva, Angela Lorena Ventura Aquino, Segundo Castro García, Raúl Germán Jurado Párraga, Kent Oré de la Cruz, Williams Nicks Ventura Vásquez, Yolanda Westphalen, Víctor Vich, Nicolás Tejada Ontón, Paolo de Lima, Giancarla Di Laura, Jorge Valenzuela, Camilo Fernández Cozman, Lena R. Retamoso Urbano, Yanna Hadatty Mora, Carlota Morales, Vicente Ramírez, Victoria Rodríguez, Nuria Andrea Cano Erazo, Fernando Villegas y Jorge Nájjar.

CONGRESO INTERNACIONAL
**AMOR HASTA
LA MUERTE:**
LA POESÍA PASIONAL
DE CÉSAR MORO



LIMA,
21 AL 23
SEPTIEMBRE
2016

LUGAR:
CENTRO CULTURAL
DE LA PONTIFICIA
UNIVERSIDAD CATÓLICA
DEL PERÚ
AV. CAMINO REAL 1075
SAN ISIDRO



Academia Peruana
de la Lengua

INFORMES E INSCRIPCIONES

www.academia-peruana-de-la-lengua.org.pe
academiasperuana@academiasperuana.org.pe
Teléfono: 011-2014

- Del 30 de septiembre al 1º de octubre se realizó el **II Festival de Poesía: Poetas en la arena**, actividad realizada en la Biblioteca Abraham Valdelomar de Huacachina, Ica.



II FESTIVAL DE POESÍA

Poetas en la arena

ICA
del 30 de septiembre al 1 de octubre

Lugar: Biblioteca Abraham Valdelomar
Balneario de Huacachina
Hora: 6 p.m.

RECITALES, PRESENTACIONES DE LIBROS,
CONCURSO DE PINTURA, TALLERES Y MÁS

CONCIERTOS:
viernes 30/09: Purumpá y La Sarita
sábado 1/10: Pez de Marín y Daniel F


INGRESO LIBRE

- El 7 de octubre se realizó el **Homenaje a Ricardo Palma**, actividad que tuvo lugar en la Casa Museo Ricardo Palma y en el que se presentó su libro *El Demonio de los Andes*.

**HOMENAJE A
RICARDO PALMA**



**7 DE OCTUBRE 2016
7:00 P.M.**

Presentación de su libro *El Demonio de los Andes*,
a cargo el doctor Alberto Varillas Montenegro



Lugar: CASA MUSEO RICARDO PALMA
CALLE GENERAL BELISARIO SUAREZ 899, MIRAFLORES

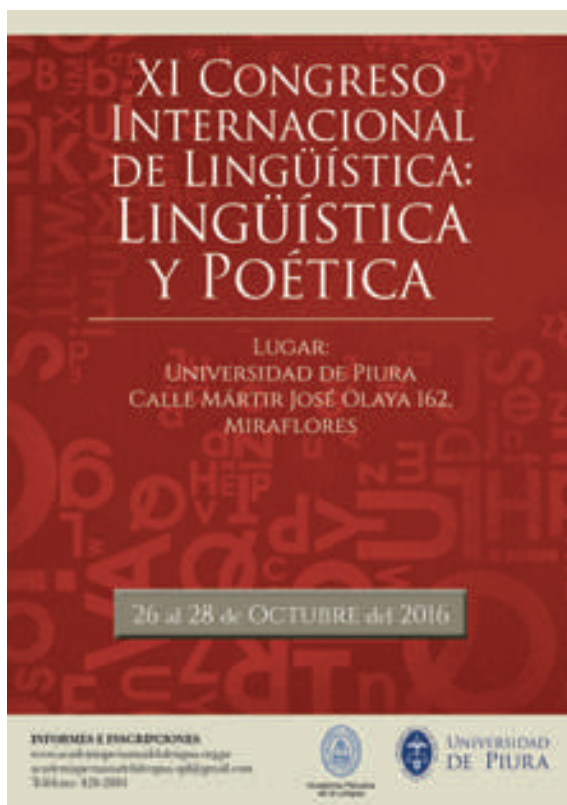
ENTRADA E INSCRIPCIÓN
 Se requiere inscripción previa en el sitio web www.casa-museo-ricardo-palma.gub.pe
 o en el teléfono 011-42610000. Ingresos: 10.000 S/.


- El 13 de octubre se realizó el **Homenaje a William Shakespeare**, contó con la participación de Eliana Gonzales y Paulo Piaggi y tuvo lugar en el Centro Cultural de la Universidad de Piura.

The poster features a dark blue background with a lighter blue curtain-like border. At the top, the title "HOMENAJE A WILLIAM SHAKESPEARE" is written in large, white, serif capital letters. Below the title, the date "13 DE OCTUBRE 2016" and time "7:00 P.M." are centered. Two names and their respective plays are listed: "ELIANA GONZALES" with "El mundo de Tomás" and "una muestra sobre Magia", and "PAULO PIAGGI" with "La postcomedia en" and "Sueño de una noche de verano". A central portrait of William Shakespeare is framed by a thin gold border. Below the portrait, the location "LUGAR: UNIVERSIDAD DE PIURA: CENTRO CULTURAL" and "CALLE MARTIR JOSÉ OLAYA 162, MIRAFLORES" is printed. At the bottom, there is a section for "IFORMES E INSCRIPCIONES" with a website, email, and phone number. On the right side of the bottom section, there are two logos: the official seal of the Universidad de Piura and the logo of the Facultad de Piura, which includes the text "Facultad Piura" and "19 de agosto".

- Del 26 al 28 de octubre se realizó el **XI Congreso Internacional de Lingüística y Poética** en la Universidad de Piura. Participaron Enrique Banús, Ricardo Silva-Santisteban, Adolfo Elizaincín, Marco Lovón, Paulo Piaggi Arellano, Shirley J. Cortez González, Frank J. Domínguez Chenguayen, Andrea Morales, M. Carola Tueros S., Igor Protsenko, Eliana Gonzales C., Carlos Alberto Faucet Pareja, Raquel V. Vásquez Tejada, Crisanto Pérez Esain, Nancy Salas A., Emma Aguilar Ponce, Miguel Rodríguez Mondoñedo, Renato A. Guizado Yampi, Marco A. Malca Belén, Teobaldo Llosa Rojas, entre otros.



- El 9 de noviembre se realizó el recital de poesía **Tres poetas peruanos**. Participaron Jorge Nájar, Victoria Guerrero y Renato Sandoval.



ACADEMIA PERUANA
DE LA LENGUA

La Academia Peruana de la Lengua
tiene el agrado de invitar a usted al Recital de poesía

TRES POETAS PERUANOS




con la participación de

JORGE NÁJAR
VICTORIA GUERRERO
RENATO SANDOVAL

Miércoles 9 de noviembre
7:00 p.m.

Instituto Raúl Porras Barrenechea
Calle Colina 398, Miraflores

Ingreso Libre



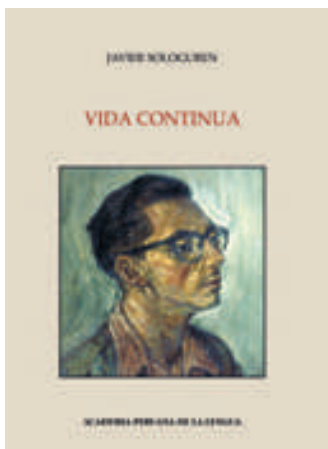
- El 23 y el 24 de noviembre, en el auditorio de Humanidades del campus de la Pontificia Universidad Católica del Perú, se realizó el **Simposio Sesquicentenario del Dos de Mayo (1866-2016)**, actividad organizada por la Academia Peruana de la Lengua, la Academia Nacional de la Historia, la Pontificia Universidad Católica del Perú y el Instituto Riva-Agüero. Participaron el Mg. Antonio Chang, el Mg. John Rodríguez Asti, la Dra. Margarita Guerra Martinière, el Dr. José de la Puente Brunke (con la colaboración de la Mg. Leticia Quiñones Tinoco), el Dr. José Gálvez Montero, el Dr. Francisco Quiroz, el Mg. Francisco Yábar Acuña, la Dra. Rosa Garibaldi, el Dr. Oswaldo Holguín Callo y el Dr. Armando Nieto Vélez S. J.



PUBLICACIONES
Enero-Diciembre 2016

CLÁSICOS DE LA ACADEMIA

JAVIER SOLOGUREN. *VIDA CONTINUA*



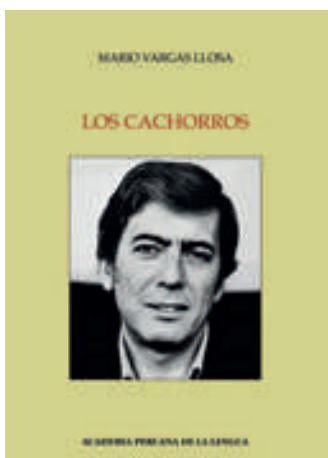
VIDA CONTINUA

Javier Sologuren

Edición y prólogo de
Ricardo Silva-Santisteban

444 pp.

MARIO VARGAS LLOSA. *LOS CACHORROS*



LOS CACHORROS

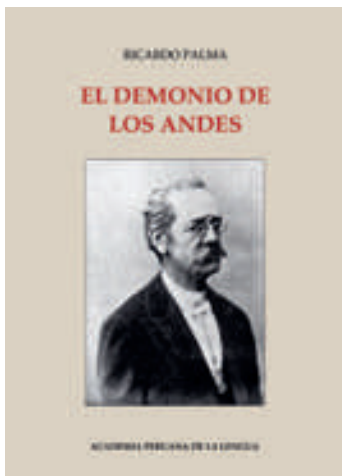
Mario Vargas Llosa

Estudio preliminar de
José Miguel Oviedo

Xilografías de Carmen
Herrera Nolorve

104 pp.

RICARDO PALMA. *EL DEMONIO DE LOS ANDES*



EL DEMONIO DE LOS ANDES

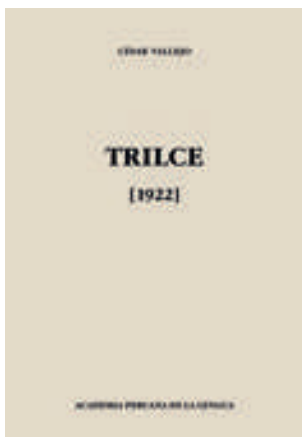
Ricardo Palma

Estudio preliminar de
Alberto Varillas Montenegro

156 pp.

CLÁSICOS PERUANOS
EDICIONES FACSIMILARES

CÉSAR VALLEJO. *TRILCE*



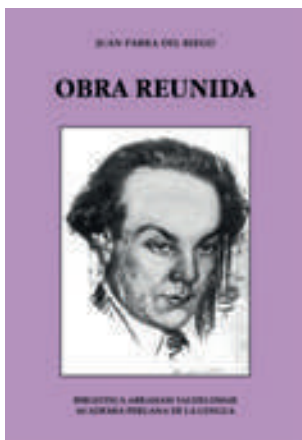
TRILCE

César Vallejo

156 pp.

ESCRITO EN EL AGUA

JUAN PARRA DEL RIEGO. *OBRA REUNIDA*



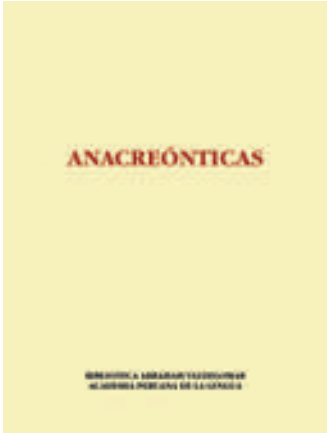
OBRA REUNIDA

Juan Parra del Riego

Edición y estudio preliminar
de Valentino Gianuzzi
688 pp.

LA FUENTE ESCONDIDA
EN COLABORACIÓN CON LA BIBLIOTECA
ABRAHAM VALDELOMAR

ANACREÓNTICAS



ANACREÓNTICAS

Edición y traducción de José del
Castillo y Ayensa

Estudio preliminar de Elina Miranda
Cancela

Ilustraciones de Stephen Gooden

208 pp.

WILLIAM SHAKESPEARE. *ANTONIO Y CLEOPATRA*



ANTONIO Y CLEOPATRA

William Shakespeare

Traducción y adaptación escénica
de Idea Valariño

Edición y prólogo de Julio Isla
Jiménez

228 pp.

RAINER MARÍA RILKE. *ELEGÍAS DE DUINO. SONETOS A ORFEO*



ELEGÍAS DE DUINO
SONETOS A ORFEO

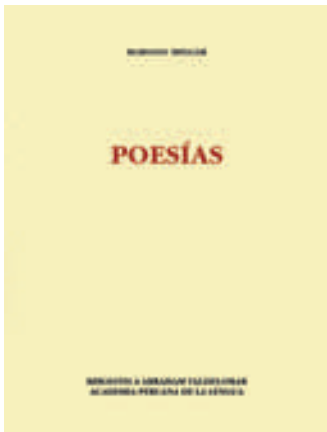
Rainer María Rilke

Prólogo de J. F. Angelloz

Traducción de José Vicente Álvarez

156 pp.

MARIANO MELGAR. *POESÍAS*



POESÍAS

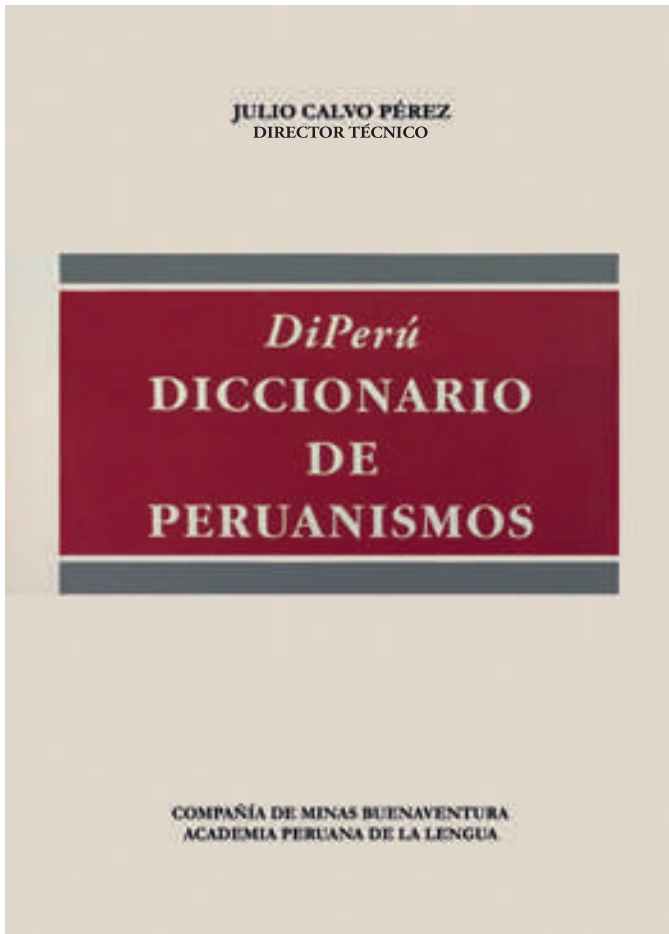
Mariano Melgar

Edición y presentación de
Daniel Romero Suárez

172 pp.

COLECCIÓN DICCIONARIOS
EN COLABORACIÓN CON LA COMPAÑÍA MINERA
BUENAVENTURA

JULIO CALVO PÉREZ. DIRECTOR TÉCNICO. *DiPerú*.
DICCIONARIO DE PERUANISMOS, 1148 pp.



EDICIONES ESPECIALES

EN COLABORACIÓN CON LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

ENRIC-C. RICART. *ILUSTRACIONES PARA EL INGENIOSO HIDALGO DON QUIJOTE DE LA MANCHA*. PRESENTACIÓN DE DARÍO VILLANUEVA Y RICARDO SILVA-SANTISTEBAN, 128 pp.

ENRIC-C. RICART

**ILUSTRACIONES PARA
EL INGENIOSO HIDALGO
DON QUIJOTE DE
LA MANCHA**



REAL ACADEMIA ESPAÑOLA
ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA

EN COLABORACIÓN CON LA UNIVERSIDAD
RICARDO PALMA Y LA EDITORIAL CÁTEDRA VALLEJO

GLADYS FLORES HEREDIA. *ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL «LA INVENCIÓN DE LA NOVELA CONTEMPORÁNEA: TRIBUTO A MARIO VARGAS LLOSA»*



LA INVENCIÓN DE LA NOVELA CONTEMPORÁNEA: TRIBUTO A MARIO VARGAS LLOSA

Actas del Congreso Internacional «La invención de la novela contemporánea: tributo a Mario Vargas Llosa»

Edición de Gladys Flores Heredia

592 pp.

EN COLABORACIÓN CON EL JURADO NACIONAL DE ELECCIONES
FRANCISCO VEGAS SEMINARIO. *EL HONORABLE PONCIANO*



EL HONORABLE PONCIANO

Francisco Vega Seminario

Prólogo de Francisco A. Távara Córdova

335 pp.

CLÁSICOS PERUANOS
EN COLABORACIÓN CON SUR LIBRERÍA ANTICUARIA

CÉSAR MORO. *OBRA POÉTICA COMPLETA I*



OBRA POÉTICA
COMPLETA I

César Moro

Traducción de Armando Rojas
completada por Rosa Ostos Mariño
y Paul Biju-Duval

Edición de Ricardo Silva-Santisteban

520 pp.

CÉSAR MORO. *OBRA POÉTICA COMPLETA II*



OBRA POÉTICA
COMPLETA II

César Moro

Edición, traducción y cronología de
Ricardo Silva-Santisteban

416 pp.

CÉSAR MORO. *OBRA POÉTICA COMPLETA III*



OBRA POÉTICA
COMPLETA III

César Moro

Traducción de Américo Ferrari,
Jorge Nájjar y Ricardo Silva-Santisteban

Edición de Ricardo Silva-Santisteban

312 pp.

CÉSAR MORO. *LA POESÍA SURREALISTA Y OTRAS
TRADUCCIONES*



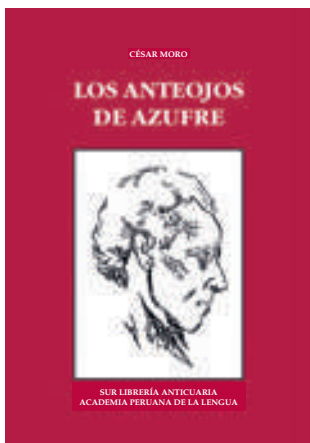
LA POESÍA SURREALISTA
Y OTRAS TRADUCCIONES

César Moro

Edición de Ricardo Silva-Santisteban

268 pp.

CÉSAR MORO. *LOS ANTEOJOS DE AZUFRE*



LOS ANTEOJOS DE AZUFRE

César Moro

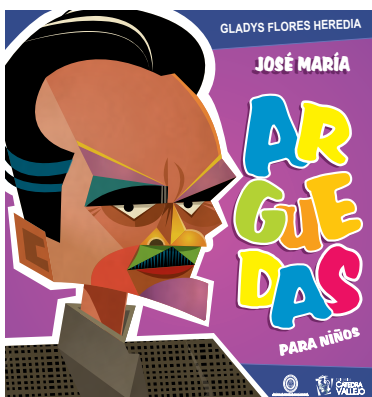
Edición de Ricardo Silva-Santisteban

352 pp.

AUTORES PARA NIÑOS

Con la Editorial Cátedra Vallejo, la Academia Peruana de la Lengua ha comenzado a editar y a recomendar una colección de libros para niños de los principales escritores peruanos y americanos.

GLADYS FLORES HEREDIA. *JOSÉ MARÍA ARGUEDAS PARA NIÑOS*



JOSÉ MARÍA ARGUEDAS
PARA NIÑOS

Gladys Flores Heredia

160 pp.

GLADYS FLORES HEREDIA. *RICARDO PALMA PARA NIÑOS*



RICARDO PALMA PARA
NIÑOS

Gladys Flores Heredia

116 pp.

GLADYS FLORES HEREDIA. *INCA GARCILASO DE LA VEGA PARA NIÑOS*



INCA GARCILASO DE LA VEGA

Gladys Flores Heredia

152 pp.

GLADYS FLORES HEREDIA. *WILLIAM SHAKESPEARE PARA NIÑOS*



WILLIAM SHAKESPEARE
PARA NIÑOS

Gladys Flores Heredia

152 pp.

RICARDO SILVA-SANTISTEBAN. *JOSÉ MARÍA EGUREN*
PARA NIÑOS



JOSÉ MARÍA EGUREN
PARA NIÑOS

Ricardo Silva-Santisteban

116 pp.

FILMACIONES

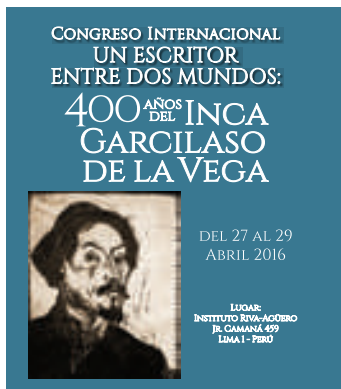
La Academia Peruana de la Lengua filma los momentos más importantes de las actividades que realiza. Una vez culminada la edición, se suben a la página web y al Facebook de la Academia para que puedan ser descargadas por los interesados en estas actividades culturales.



DVD
TESTIMONIO Y POESÍA:
POESÍA PERUANA
JOVEN



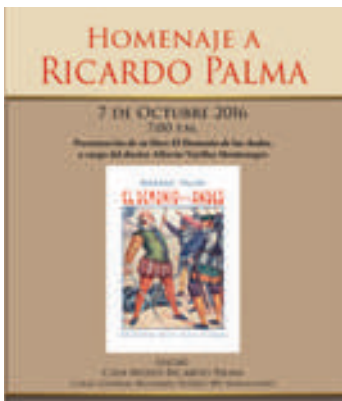
DVD
CONGRESO
INTERNACIONAL
LA INVENCIÓN
DE LA NOVELA
CONTEMPORÁNEA:
TRIBUTU A
MARIO VARGAS LLOSA



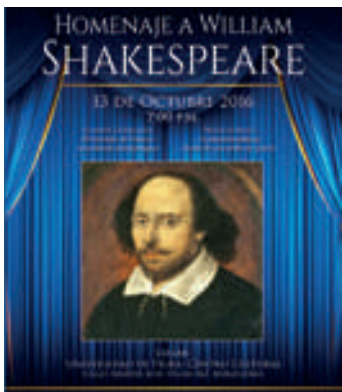
DVD
CONGRESO
INTERNACIONAL
UN ESCRITOR
ENTRE DOS MUNDOS:
400 AÑOS DEL INCA
GARCILASO DE LA VEGA



DVD
CONGRESO
INTERNACIONAL
AMOR HASTA LA MUERTE:
LA POESÍA PASIONAL DE
CÉSAR MORO



DVD
HOMENAJE A
RICARDO PALMA



DVD
HOMENAJE A
WILLIAM SHAKESPEARE



DVD
XI CONGRESO
INTERNACIONAL
DE LINGÜÍSTICA:
LINGÜÍSTICA Y POÉTICA



DVD
TRES POETAS
PERUANOS

DATOS DE LOS AUTORES

Jim Anchante Arias

Es escritor, crítico literario y profesor universitario. Ha publicado el poemario *Resquicios* (2006) y los ensayos *Poesía, ser y quimera* (2012) y *Las figuras del cazador* (2013), así como poesía y narrativa en revistas como *Ínsula Barataria* o *Lucerna*, y numerosos artículos de investigación en Perú y dos artículos en Puerto Rico.

adriabel44@hotmail.com

Pilar Derteano Galdos

Estudiante del décimo ciclo de Literatura Hispánica en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Sus campos de interés son la literatura japonesa, la lírica peruana contemporánea y el relato breve.

pilar.derteano@pucp.pe

Óscar Gallegos Santiago

Crítico literario, docente y traductor. Egresado de la carrera de Ciencias de la Comunicación de la Universidad San Martín de Porres. Bachiller en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha participado en diversos certámenes nacionales e internaciones sobre literatura peruana e hispanoamericana. Ha publicado artículos y reseñas en revistas especializadas.

oscar_gallegos86@yahoo.es

Antonio Raúl González Montes

Doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Profesor principal a tiempo completo y excoordinador

del Departamento de Literatura de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (desde el 2004 hasta el 2013). Ha publicado los siguientes libros: *César Vallejo* (1969); *Estructura del texto novelístico* (1987); *Semiótica* (1989); *Periocuentos peruanos* (1997); *Escalas hacia la modernización narrativa* (2002); *Introducción a la interpretación de textos literarios* (2003); *Ribeyro. El arte de narrar y el placer de leer* (2010); *Vallejo, la prosa del universo* (2014); *Introducción a la narrativa de Vallejo* (2014) y *Ribeyro: el mundo de la literatura* (2014). Ha sido jurado de los premios Copé, en cuento (1994), novela (2008) y ensayo (2014). En noviembre de 2014 fue elegido como Miembro de Número de la Academia Peruana de la Lengua. Ha obtenido en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, el Premio Especial al Mérito Científico 2014, en el área de Humanidades.

agonzalm@correo.ulima.edu.pe

Renato Guizado Yampi

Licenciado en Lingüística y Literatura por la Pontificia Universidad Católica del Perú (2014), donde también se desempeña como docente de Poesía y Argumentación. Asimismo, dicta el curso de Lengua en la Universidad de Piura. Ha participado en coloquios y congresos organizados por distintas instituciones académicas y ha escrito artículos donde analiza poemas de autores como José María Eguren, Francisco de Quevedo, Luis de Góngora y Argote, Fray Luis de León, entre otros.

rguizadoy@pucp.edu.pe

José Miguel Herbozo

Es candidato a doctor en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Colorado Boulder. Sus líneas de investigación son el estudio de la imaginación melodramática en textos ficcionales y no ficcionales sobre violencia política, y el estudio de la tradición de escritura conceptual definida como «poesía del conocimiento» en América Latina, siglo XX. Ha publicado tres libros de poesía: *Catedral* (2005), *Los ríos en invierno* (2007, Premio PUCP de Poesía) y *El fin de todas las cosas* (2014). Dirige la editorial Celacanto.

Jose.Herbozo@colorado.edu

Oswaldo Holguín Callo

Es doctor en Historia y profesor principal del Departamento de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha publicado los libros *Tiempos de infancia y bohemia. Ricardo Palma (1833-1860)*; *Páginas sobre Ricardo Palma*; *Poder, corrupción y tortura en el Perú de Felipe II*; *El largo camino de la Nación Peruana (siglo XIX)* y *Cafés y fondas en Lima ilustrada y romántica*, y artículos en revistas del Perú y España. Ha editado *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma (Quito) y *Los cronistas del Perú (1528-1650)* de Raúl Porras Barrenechea, y coeditado *La correspondencia inédita de Lola Rodríguez de Tió a Ricardo Palma* (Puerto Rico). Es miembro de número de las Academias Nacional de la Historia y Peruana de la Lengua, del Instituto Riva-Agüero, del Instituto de Estudios Histórico-Marítimos del Perú y del Instituto Ricardo Palma, y correspondiente de las Reales Academias Española y de la Historia.

oswaldoholguin@gmail.com

Luis Eduardo Lino Salvador

Licenciado en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Asimismo, es magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana por dicha casa de estudios. Es docente de la Escuela de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, de la Universidad Antonio Ruiz de Montoya y de la Universidad San Ignacio de Loyola. Ha publicado el libro *El ritmo y la modernización de la lírica peruana. Los casos de González Prada, Eguren y Valdelomar* (2013).
linosalvador@yahoo.es

Ena Mercedes Matienzo León

Doctora en Lengua y Literatura Románicas por la Universidad de Potsdam, Alemania, con la disertación titulada *Ficcionalizar el referente. Violencia, saber, ficción y utopía en El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno de Felipe Guamán Poma de Ayala*. Su área de estudio se centra en la Estética de la recepción literaria, Teoría de la violencia desde el enfoque comunicativo y Ficcionalidad en los textos coloniales. En la actualidad realiza el estudio del epistolario de Clorinda Matto de Turner.
enamatenzo@hotmail.com

Javier Morales Mena

Es docente del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Diplomado en Literatura Comparada y Crítica Cultural por la Universidad de Valencia (España). Ha concluido sus estudios de maestría en Literatura Peruana y

Latinoamericana en la UNMSM. Ha publicado: *Juan Ojeda. Poesía metafísica* (2013); y compilado: *La trama teórica. Escritos de teoría literaria y literatura comparada* (2010) y *Teoría de la literatura: restos* (2012).

yakanasz@hotmail.com

Íbico Rojas

Master of Arts, en Lingüística, por la State University of New York. Ha ganado el Primer Premio Nacional de Ensayo «José Gálvez Barrenechea» y el Primer Premio de Ensayo, en el Área de Artes y Humanidades, del Concurso de Producción Intelectual de Docentes Universitarios. Es autor de *Estudio de lingüística general* (1995), *Teoría de la comunicación: una introducción crítica* (2000), *Teoría de la información e Introducción al estudio de la comunicación* (2001), *Origen y expansión del quechua* (2014) y *Saussure: signo y principios lingüísticos* (2014). Tiene en preparación los libros: *Lenguas como de fuego: estudios sociolingüísticos*; *Lingüista, curso universitario*; *Blas Valera, el primer lingüista peruano*; *Universidad peruana: reforma e innovación*. Se inició en la docencia de educación superior en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Luego, se desempeñó como profesor de Lingüística, Semiótica y Teoría de la comunicación en la Universidad de Lima, en la Pontificia Universidad Católica del Perú y en la Universidad Nacional Federico Villarreal. Desempeñó el cargo de rector de la Universidad Científica del Perú. Actualmente, es docente en las escuelas de posgrado de la UNMSM y de la Universidad Nacional de Trujillo.

ibico.rojas@gmail.com

Daniel A. Romero Suárez

Actualmente estudia el primer año del doctorado en Literatura Hispánica en Vanderbilt University (Nashville, TN). Se desempeñó como docente de cursos de literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú (2013-2016) y de redacción en la Universidad Tecnológica del Perú (2015-2016). Su principal interés reside en la poesía hispanoamericana de la primera mitad del siglo XX. En la revista de literatura *Lucerna* ha publicado diversos artículos sobre poesía peruana y universal. Además, colaboró con tres ensayos en la *Antología comentada* de José María Eguren (ed. Ricardo Silva-Santisteban. Lima, Academia Peruana de la Lengua y Biblioteca Abraham Valdelomar, 2012). Asimismo, cuidó y prologó las ediciones de *Poesías de Mariano Melgar* (2016) y *Rudens o El cable del navío, de Plauto* (2014), ambas publicadas por la Biblioteca Abraham Valdelomar.

daniel.a.romero.suarez@vanderbilt.edu

Ricardo Silva-Santisteban

Doctor en Literatura. Se desempeña actualmente como profesor principal en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Es presidente de la Academia Peruana de la Lengua y Caballero de la Orden de las Artes y las Letras de la República Francesa. Su obra poética comprende *Terra incógnita* (1975), *Sílabas de palabra humana* (1978), *Las acumulaciones del deseo* (1980), *La eternidad que nunca acaba* (1985), *Río de primavera, cascada de otoño* (1988), *Terra incógnita [Poemas 1965-1988]* (1989), *Junto a la puerta de fuego* (1992), *Fuego de tu fuego* (1994), *En el laberinto* (1996), *Terra incógnita [Poemas 1965-2000]*

(2001), *Feu de ton feu/Fuego de tu fuego* (2006), *Cuatro poemas secretos* (2012). Acaba de publicarse una nueva edición de su obra poética *Terra incógnita [1965-2015]* (2016). Sus estudios literarios se encuentran compilados en dos volúmenes con el título *Escrito en el agua* (2004). Entre su producción ensayística destacan: *Cinco asedios al cuento peruano* (2008), *Breve historia de la traducción en el Perú* (2013), *César Vallejo y su creación literaria* (2016), *El universo poético de José María Eguren* (2016) y *De los ideales de la traducción a la traducción ideal* (2016).

rsilva@pucp.edu.pe

Jorge Valenzuela Garcés

Doctor en Literatura Hispanoamericana por la Universidad Complutense de Madrid. Es uno de los más destacados integrantes de la generación de narradores peruanos de los ochenta. Ha publicado cinco libros de cuentos *Horas contadas* (1988), *La soledad de los magos* (1994), *La sombra interior* (2006), *Juegos secretos* (2011) e *Infiernos mínimos* (2014). Sus relatos figuran en las más exigentes antologías nacionales de cuento y han sido recogidos en selecciones en el extranjero. Como crítico literario ha publicado *Principios comprometidos. Mario Vargas Llosa entre la literatura y la política* (2013) y un manual de *Literatura hispanoamericana* (2009, 2011) en dos volúmenes. Actualmente, se desempeña como jefe del Departamento de Literatura de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en donde dirige el taller de narración y edita la revista *Letras*.
jorgevalenzuela4@hotmail.com

Rafael Vallejo Bulnes

Cursó estudios en la Pontificia Universidad Católica del Perú, donde obtuvo el grado de bachiller con mención en Lingüística y Literatura. Ha publicado artículos y ensayos académicos en revistas especializadas, así como traducciones de poetas diversos. Actualmente se encuentra cursando el primer año de estudios en la Academia Diplomática del Perú «Javier Pérez de Cuellar».

r.vallejob@pucp.edu.pe

GUÍA BÁSICA DE ESTILO Y NOTAS PARA LOS COLABORADORES

1. El *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, como revista de investigaciones, está abierta a las colaboraciones de todos los académicos de nuestra corporación, así como a los trabajos de intelectuales nacionales y extranjeros en las áreas de lingüística, filología, literatura, filosofía e historia. Es una publicación de periodicidad anual y sus artículos son arbitrados por el Comité Científico como evaluador externo y por el Comité Editor. El Comité Editor se reserva el derecho de publicación de los artículos alcanzados a la redacción.
2. Los Artículos deberán tener una extensión mínima de 15 páginas y máxima de 25. Cada página deberá contener un máximo de 1700 caracteres incluyendo las notas a pie de página. Deberá estar compuesto en tipo Times New Roman de 12 pts., con interlínea a espacio y medio. Se deberá entregar en CD, con su respectiva impresión. No se admitirán textos sin digitar.
3. Los Artículos deberán tener un título concreto y conciso. Se deberá adjuntar un resumen, palabras clave (mínimo 3, máximo 5) y una breve nota bibliográfica del autor que incluya su correo electrónico. El título, el resumen y las palabras clave deberán estar también en inglés.

4. Las Notas y Comentarios críticos deberán tener una extensión máxima de diez páginas (1700 caracteres cada una) en las que estén incluidas las notas a pie y la bibliografía, con el puntaje señalado en el punto 2.
5. Para las Reseñas, la extensión máxima será de cuatro páginas (1700 caracteres cada una) y deberán tener los datos completos del material reseñado (autor, título, ciudad, casa editorial, año, número de páginas).
6. Las Citas textuales deberán destacarse con un tabulado mayor al del párrafo, con tipo más chico (11 pts.) y a espacio simple. Se indicará entre paréntesis el autor(es) seguido del año de edición (sin signo de puntuación) y después el número de página correspondiente antecedido de dos puntos. Ejemplo: (Boehner 1958: 229).
7. Las citas de menos de 5 líneas irán dentro del párrafo y entre comillas, en letra normal y no en cursiva.
8. Las palabras de otras lenguas utilizadas en el texto deberán estar solo en cursivas, sin comillas, ni negritas, ni subrayadas. Las voces y expresiones latinas usadas en castellano, y que figuren así en el Diccionario de la RAE, se acentuarán y no se destacarán con marca alguna.

9. Para el caso de las Notas a pie de página que incluyan datos bibliográficos, se deberá citar el autor empezando por el nombre y apellido, seguido del título del libro destacado mediante cursivas. Ejemplo: José María Eguren. *Poesías completas*, págs. 30-37. Se entiende que en la bibliografía empieza por el apellido, el título de la obra, y se incluirá la data editorial completa.
10. Los títulos de ensayos, artículos, cuentos, poemas, capítulos, etc., recogidos en otra publicación (periódicos, revistas, libros), van entre comillas dobles. Solo llevan mayúscula inicial la primera palabra y los nombres propios.
11. En el caso de citarse lugares electrónicos o páginas web, se deberá indicar la dirección electrónica completa, seguida de la fecha de la consulta.
12. La Bibliografía –en tipo igual a las citas (11 ptos.)– deberá presentarse según el siguiente modelo:
 - a) Para el caso de artículos
VELÁSQUEZ, Lorena. «El concepto, como signo natural: Una polémica acerca de Ockman», en *Antología Filosófica*. Revista de Filosofía. Investigación y Difusión. Año VII. Julio-diciembre. N° 2. México D. F., 1993.
 - b) Para el caso de libros
MORRIS, Charles. *Signos, lenguaje y conducta*. Buenos Aires, Losada, 1962.
_____. *La significación y lo significativo*. Madrid, Alberto Corazón, 1974.

- c) Para el caso de documentos
ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN (AGN),
Cristóbal de Arous, 1611 (122), fol. 925.
- d) Para el caso de direcciones electrónicas
ÁLVAREZ ARAYA, Óscar. «Gobierno y bien
común». <http://www.oscaralvarez.com.cr/gobierno-biencomún//shtml> (revisión 5 de mayo,
2009).

BOLETÍN DE LA ACADEMIA
PERUANA DE LA LENGUA
N° 61

Se terminó de imprimir el 04 de agosto del
2017 en los talleres de Tarea Asociación
Gráfica Educativa, ubicados en Pasaje
María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú.

Tiraje: 500 ejemplares

