



# BOLETÍN

de la Academia Peruana de la Lengua

N° 62 Lima  
Enero-Diciembre  
2017





**BOLETÍN DE LA  
ACADEMIA PERUANA  
DE LA LENGUA  
Nº 62**

**Bol. Acad. peru. leng. Nº 62**

**Enero-Diciembre 2017**

**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.



**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**

Francisco Javier Pérez

Raquel Chang-Rodríguez

Isabelle Tausin-Castellanos

César Ferreira

Thomas Ward

**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)
Eliana Gonzales Cruz	(2017)



## 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

Thomas Ward



**ACADÉMICOS HONORARIOS**

Johan Leuridan Huys  
Javier Pérez de Cuéllar

**DIRECTORA DE EDUCACIÓN**

Gladys Flores Heredia



# BOLETÍN DE LA ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA

Nº 62

Enero-Diciembre 2017

ISSN: 0567-6002

## CONTENIDO

### HOMENAJE A CÉSAR MORO

- Daniel Lefort. *El proyecto existencial de César Moro: hacerse un nuevo hombre* 19
- Jorge Nájar. *César Moro y sus traductores* 41
- Fernando Villegas. *César Moro y la identidad en conflicto. Simbolismo, psicoanálisis, surrealismo y abstracción en el arte peruano* 71
- Víctor Vich. *La ética del amor y la ética del deseo en la poesía de César Moro* 91
- Camilo Rubén Fernández Cozman. *El entrelugar en la literatura latinoamericana: los casos de César Moro y José María Arguedas* 111
- Yanna Hadatty Mora. *Si fuera tolteca: César Moro y las redes intelectuales mexicanas en los años cuarenta* 123

### ARTÍCULOS

- Raquel Chang-Rodríguez. *Escritura y género en los Comentarios reales* 147
- Jaime Labastida. *Semejanzas y diferencias entre el Inca Garcilaso de la Vega y Phelipe Guaman Poma de Ayala* 171
- Ricardo Silva-Santisteban. *La poesía de Abraham Valdelomar* 189
- Servais Thissen. *Nuevas caricaturas y un texto no conocido de Abraham Valdelomar* 189

Gladys Flores Heredia. <i>La tesis de César Vallejo: El Romanticismo en la poesía castellana (1915). Algunas reflexiones</i>	205
Francisco Távara Córdova. <i>Poesía y paisaje en Extravagancias de Marco Antonio Corcuera</i>	221
Javier Morales Mena. <i>Mario Vargas Llosa: aproximación a la recepción de su escritura ensayística (1972-2015)</i>	253
<b>INCORPORACIONES</b>	267
Eliana Gonzales Cruz. <i>Perspectiva de la lingüística peruana: una mirada hacia el pasado para avanzar hacia el futuro</i>	323
<b>OBITUARIOS</b>	323
Miluska Benavides. <i>Fernando Tola Mendoza (1915-2017). In memoriam</i>	347
Daniel Lefort. <i>In memoriam Fernando de Szyszlo en la boca de la sombra, bajo el Arco Iris negro (1925-2017)</i>	347
<b>ACTIVIDADES</b>	355
<b>PUBLICACIONES</b>	363
<b>DATOS DE LOS AUTORES</b>	377
	395

# HOMENAJE A CÉSAR MORO



## **El proyecto existencial de César Moro: hacerse un nuevo hombre**

### **The existential project of Cesar Moro: make yourself a new man**

DANIEL LEFORT  
Universidad de la Sorbona-París IV

#### *Resumen:*

César Moro es un caso único en el campo de las letras y del arte del siglo XX por su trayectoria de vida. Primero por la manera de transformarse en una nueva persona por medio de una serie de renunciaciones conscientes y voluntarias a las características que determinan la condición habitual del ser humano: su nombre, su lugar de nacimiento, su lengua materna. Así, fueron el resultado de una elección propia la adopción de un nuevo nombre, su partida a Europa, su expresión poética en francés. A eso se sumó el descubrimiento del arte y de su homosexualidad para darle un perfil totalmente fuera de lo común. Pero estos rasgos se convirtieron en elementos de construcción de su nuevo ser cuando se encontró en París con el grupo surrealista y conoció los ideales del comunismo. Surrealismo y comunismo le dieron los conceptos que esperaba, el primero sobre la liberación de la persona a través del amor y la poesía, el

segundo sobre la liberación del hombre por la revolución. Ese ideal del nuevo hombre, diseñado por y para él mismo, no estuvo exento de contradicciones o de pulsiones fuera de control que motivaron, por ejemplo, sus retornos a Lima o su regreso temporario al idioma español. Son estos desgarramientos que dan a la figura de Moro y a su obra su sentido profundamente humano y su valor universal.

*Abstract:*

For his lifestyle, Cesar Moro is a unique case in the field of arts and literature in the twentieth century. This is because of the way he transforms himself into a new person by means of a series of conscious and voluntary resignations to the characteristics that determine the usual condition of a human being: his name, his place of birth, his mother tongue. Thus, they were the result of his own choice to adopt a new name, his departure to Europe, his poetic expression in French. Added to all that, he discovered art and his homosexuality giving him a completely out of the ordinary profile. But these traits became construction elements to build his new being when he met in Paris with the Surrealist group and the ideals of Communism. Surrealism and Communism gave him the concepts that he hoped for. The first on the person liberation through love and poetry, the second on the man liberation through revolution. That ideal of the new man, designed by and for himself, was not exempt from contradictions or drives out of control that had led, for example, his returns to Lima or his temporary return to the Spanish language. These rifts

give a deeply human sense and his universal value to the figure of Moro and his work.

*Palabras clave:* César Moro, arte, surrealismo.

*Keywords:* Cesar Moro, art, Surrealism.

Recibido: 24/09/2016

Aceptado: 15/01/2017

### **Introducción: un *hapax* poético y humano**

Al final de uno de sus numerosos artículos sobre César Moro, Emilio Adolfo Westphalen escribe esa frase que, en su tiempo, me llamó poderosamente la atención: «No creo que vuelva a conocer a otra persona como él». Hecha cuando rozaba los ochenta años, esta confianza, subrayando el carácter único de la persona y de la personalidad de su amigo César Moro, era tan perentoria como definitiva. Y, en efecto, parecen incomparables tanto su obra de poeta y de pintor como su actitud frente a la vida, su desprendimiento de todos los hábitos, prejuicios y comportamientos sociales condicionados, su alta exigencia moral, o más bien ética, en todos los aspectos de la actividad artística —la suya y la de los otros—, su dedicación en cuerpo y alma a lo que representa para él la Poesía: la libertad, el amor, la revolución. Como Gaëlle Hourdin lo define en su brillante tesis doctoral sobre la poética de Moro, él es un *hapax* —es decir, una sola voz registrada una sola vez— en el campo poético peruano. Ella caracteriza su obra por su singularidad y su marginalidad a raíz de su elección del

francés como idioma y del surrealismo como estética para su expresión poética, lo que no tiene comparación alguna entre los poetas del Perú. Pero esta singularidad y marginalidad no corresponden solamente a su obra, sino a toda su trayectoria vital. Por eso me parece pertinente extender la noción de *hapax* más allá de su significado en los dominios de la lingüística o de la crítica textual —más allá también del campo semántico del *hapax existencial* definido por el filósofo Vladimir Jankélévitch y desarrollado por Michel Onfray como evento único en una vida— para proponer la idea de *hapax humano* que César Moro ilustra de manera ejemplar tanto con sus renunciaciones como a través de sus convicciones ideológicas, morales y poéticas.

Mi propósito es mostrar —y si es posible demostrar— que César Moro tuvo muy temprano el deseo de convertirse en *otro hombre*, pasando por un proceso fuera de lo común que consistió primero en una serie de renunciaciones —a su nombre, a su país, a su lengua— o mejor dicho en una serie de rechazos clara y conscientemente asumidos para *de-construir* su personalidad socialmente determinada, recibida de manera pasiva a su nacimiento y, segundo, en la construcción voluntaria de un nuevo hombre por la elección libre de su lugar y de su forma de vida, además de sus principios de acción y de reflexión. Así él va a cambiar su estatuto de hijo de la pequeña burguesía limeña por el de *artista* y luego por el de *Poeta*, pero en una forma totalmente individualista, centrada en su ego, que le dotará de un carisma excepcional y, al mismo tiempo, lo apartará del mundo social comúnmente compartido. Este proceso no estuvo exento, como toda empresa humana, de

contradicciones y fracasos que lo afectaron profundamente, sin alterar la dimensión casi heroica de su aventura espiritual y existencial de poeta, que podemos comparar a la de Rimbaud o de Mallarmé.

## I

A pesar de la escasez de los datos que tenemos sobre la infancia y la adolescencia de Moro, son suficientes para darnos la certeza de que él reveló temprano su personalidad rebelde en el ámbito encartonado y almidonado que era el de su familia. Una familia burguesa limeña, es cierto, procedente de raíces hispánicas entre Cataluña y Aragón por el lado materno, y oriunda de las ciudades de Ica —por su padre— y de Tarma —por su madre—, con un abuelo director del Parque Zoológico y un padre médico. Pero se trata de una familia un poco decaída, ya que el padre falleció cuando el futuro César Moro tenía tres años y, siendo toda su vida médico de los pobres, dejó pocos bienes para su mujer, su hermana y sus cuatro hijos de poca edad. La familia cambia por lo menos una vez de casa y siempre para reservar una parte al arrendamiento y tener así algo más de dinero. Entre los recuerdos infantiles más gratos de Moro está el de sus visitas al zoológico de la mano de su abuelo en uno de sus primeros poemas, de paseos en los brazos de su niñera frente a la fuente de Neptuno en el parque del mismo nombre, y de una visita al antiguo Museo Nacional: son los recuerdos de un hijo de familia mediana, bien educada pero no abundante en recursos económicos. Aunque no faltan los recuerdos malos. En su *Journal* (1934-1936), escribe: «*La seule chambre de la*

*maison où j'ai vécu qui a pour moi une signification, qui vit, c'est la toute dernière, celle de laquelle on a fait un débarras. Je hais les autres où se trouve l'image du Sacré-Cœur* / La única pieza donde viví que tiene una significación para mí es la última, aquella que hicieron de buhardilla. Detesto las otras donde se encuentra la imagen del Sagrado Corazón», imagen que reafirma el conformismo burgués de la familia en materia de religión. En un poema, expresa su odio a los domingos, días de misa y de encuentro familiar por excelencia. También expresará, apenas alejado del Perú en septiembre de 1925, la complejidad de sus relaciones familiares con un sentimiento general de sufrimiento tanto por el amor exclusivo de su madre («Qué cruel mi madre de haberme besado tanto y tan dulcemente») como por el odio a sus hermanos («Por qué yo debí soportar a mis hermanos mayores»). No es extraño entonces ver que, entre conformismo familiar y odio, el joven Alfredo Quíspez Asín —su nombre de nacimiento— adoptó tempranamente una actitud de rebeldía y de disconformidad que iba a traducirse en una escolaridad agitada hasta hacerse echar por indisciplina por los padres jesuitas del Colegio Inmaculada —colegio privado tradicional para los hijos de la burguesía limeña— después de tres años de pocos estudios aparte de una materia bien recordada: el idioma francés.

No se sabe cómo de niño —y más tarde de adolescente y de joven adulto— Alfredo se sentía en el medio de la sociedad limeña donde las diferencias sociales tenían mucho que ver con el color de la piel y los rasgos faciales. André Coyné evoca al abuelo paterno de Moro, Hipólito Quíspez, como «*mestizo*, comerciante de

categoría en la plaza de Ica». Y en su artículo «A propósito de la pintura en el Perú», Moro escribe: «veo, como cualquiera puede verlo, su explotación [al indio] en mayor o menor grado, al mismo título que los mestizos que *poblamos* la costa». Esa forma inclusiva de evocar a los mestizos es la única en sus escritos, por lo que se sabe, y debemos notar que los rasgos físicos de Moro parecen acercarle más al perfil del pequeño *blanco* de la ciudad. No obstante, esa indicación no deja de llamar la atención de parte de un joven rebelde que desprecia a toda la sociedad.

No se sabe exactamente tampoco cuándo Moro descubrió otra faceta de su personalidad que iba a alejarlo de la conformidad social: su homosexualidad. André Coyné menciona que fue iniciado de joven por un empleado de la casa, lo que pone al revés la experiencia más común de los hijos de la burguesía que iban a iniciarse al sexo en el lecho de las sirvientas. Lo que queda claro es que asumió su orientación sexual al parecer con soltura y que esta fue parte constitutiva del *nuevo hombre* al cual aspiraba.

La forma más llamativa de su alejamiento del molde social se nota en su orientación temprana hacia el arte. Ya tenía en casa el ejemplo de su hermano Carlos —el segundo de la hermandad que tenía tres años más que él— «destinado a ser un gran pintor». El joven Carlos empezó a estudiar pintura con el maestro Teófilo Castillo y siguió cursos en la recién creada Escuela Nacional de Bellas Artes, pero estaba poco conforme con los criterios artísticos del maestro Castillo y de la ENBA, así que su hermano menor, Alfredo, se relacionó más directamente con las tendencias

vanguardistas del simbolismo y del decadentismo. A los dieciséis, empieza a frecuentar las tertulias dominicales de José María Eguren en su casa de Barranco. Allí descubre la obra poética y plástica del único poeta simbolista de América —el que Moro considerará como «el Poeta por excelencia»— y, también, en libros y revistas que Eguren recibía de Europa y toda América, las últimas corrientes literarias y artísticas vigentes, casi desconocidas o —en el peor de los casos— despreciadas en el Perú de aquella época fuera de dos círculos: la revista *Amauta* de Mariátegui y las tertulias de Eguren. Pronto se dedica a sus primeros ensayos, ya que su primer dibujo está fechado en 1921 —tiene dieciocho años—. Además, «en cartas de 1922 dice realizar dibujos y acuarelas» y que también en estos momentos «comenzó a ejercer como ilustrador de libros». Él tiene una consciencia muy clara del carácter críptico y de protesta que conllevan sus obras. Escribe: «Para mí, [mis dibujos] son como interrogaciones, como protestas contra la vida y contra todo [...]. Más contento estoy cuando aparentemente más incoherente es uno de mis dibujos. Un dibujo no es una confesión. Al contrario, yo mismo no sabría explicar un dibujo». Aquí vemos que a su rebeldía adolescente contra la sociedad se agrega la elección de una expresión artística en contra de los criterios académicos vigentes. Moro se ubica directamente del lado de la modernidad, con el mismo gusto que los simbolistas en general y Eguren en particular por la oscuridad del arte. Pero, al mismo tiempo, busca el reconocimiento público, trata de exponer sus obras. Fernando Villegas escribe: «A César Moro, le fue difícil dar a conocer su obra en este medio, pues su juventud

y su modernidad fueron un obstáculo que lo mantuvo alejado de las salas de exposición de la época. En este sentido, fue reiterativo el interés del artista por exhibir sus dibujos». Eso lleva a Moro hasta un punto de ruptura entre su consciencia de ser artista y el escepticismo de su entorno. Escribe a su hermano el 29 de noviembre de 1924: «Cuando tú [Carlos] te fuiste [en 1921 a España] era yo un temperamento artístico. Sólo que ahora soy un artista hecho y derecho, pese a los estúpidos pesimismos de quienes me creen un *chico*».

Esa consciencia plena de sí mismo, adquirida en muy pocos años al fin de su adolescencia, muestra a un hombre lleno de certezas sobre lo que es y lo que quiere ser. Ya tiene dos anhelos: salir del país y cambiar de nombre. Escribe el 4 de marzo de 1922: «No veo las horas de salir de Lima». El primero no es totalmente original: dejar un país aislado de los centros internacionales del arte y de la vida intelectual —que se sitúan en Europa y especialmente en París— es la aspiración de muchos jóvenes escritores y artistas de América Latina de la época. Pero en el caso de Moro, dejar su país es dejar al niño y al adolescente que fue, al pequeño Alfredo Quíspez Asín. Escribe a Carlos el 6 de septiembre de 1923:

La cuestión esa del nombre ha sido siempre para mí una tortura y naturalmente he tratado de sacudírmela. Cuando llegó tu carta hace cuatro o cinco días, ya tenía —después de mucho pensar y no encontrar— ya tenía un nombre: CÉSAR MORO [...] No sé qué te parecerá el nombre: a mí me suena bien, es eufónico. Conste que no es de mi invención, y esto me friega, lo encontré en un libro de Gómez de la Serna. Felizmente no es un personaje importante ni interesante. Lo más que le sucede es

tener un caballo de frisa que gana el derby en Londres. Además, es un burgués. Por supuesto cuando me escribas pondrás en el sobre: Sr. Don César Moro.

Esta carta incita a varias observaciones. Primero, no se trata de la búsqueda sencilla de un seudónimo, un nombre de artista, sino de la necesidad angustiosa de tener una nueva identidad, una identidad elegida libre y personalmente. Por eso se molesta cuando se presenta la revelación, la evidencia del nombre, no por creación *sui generis*, sino por encontrarlo en las páginas del libro de un novelista. Moro usa todos los atenuantes para conservar la originalidad del descubrimiento. Pero lo convence el carácter poético del nombre que «suena bien», corto y sonoro, bien balanceado entre sus cuatro sílabas —dos más dos—. Además, podemos agregar que se trata de un nombre imperial y de un apellido imponente, pensando en el «Moro de Venecia», el *Otelo* de Shakespeare, asociación de personajes de poder terrible, casi mitológicos, que auguran la fama anhelada. Y la mención final, orgullosa, debe tomarse al pie de la letra: César Moro se llamará César para toda su familia y hará todo lo posible para cambiar su estado civil en los registros oficiales del Perú y afuera, incluso quince años después en México, cuando logrará tener un documento oficial declarando su identidad como César Moro Mas, hijo de Jesús Moro (¡sic!) y de María Estela Mas. Westphalen escribe: «Moro fue siempre César Moro conforme constaba en su libreta electoral y demás documentos». Moro impuso a todo su entorno la diferencia entre *llamarse* y *ser* (Yo me llamaba Alfredo pero soy César Moro).

Con el cambio de nombre a principios de septiembre de 1923 y la salida del país a fines de agosto de 1925, culmina el rechazo de la figura del pequeño burgués peruano, condicionado por su nacimiento a vivir en tal lugar —Lima— y de tal forma —en familia—. Liberarse de los lazos y de las determinaciones sociales va a permitir al nuevo hombre, que él definió ya como artista, salir de su piel como la serpiente haciendo su muda, pero falta todavía darle su color y su lustre definitivos. Moro llega a París con varias opciones. Tiene la idea de perfeccionarse en el arte de la danza, también de exponer los cuadros que trajo en su equipaje y, tal vez, de continuar su obra poética incipiente, ya que publicó, algunos meses antes de su salida, tres poemas en la revista *El Norte* de Trujillo. Lo cierto es su vocación artística, el resto queda por definir.

## II

Desprenderse de su idioma natal fue el resultado de su instalación en Francia y luego de su incorporación en los medios intelectuales y artísticos de París. Si bien continúa escribiendo poemas en español hasta mediados de 1928, el poema «Arcachon. 15 septiembre 1928» contiene varias palabras y una frase en francés, y dos poemas de 1927, «Oráculo» y «Scarabée ou Maman», llevan citas en francés de Louis Aragon y Paul Éluard. Los primeros textos conocidos de Moro en francés están fechados en 1930 y muestran un dominio sorprendente del idioma. Es decir que en menos de cinco años alcanzó un manejo de la

lengua francesa que le permitió ubicarse a la altura de los grandes poetas de la vanguardia. A partir de esta época, el francés será su idioma poético por excelencia, incluso en sus cartas a sus amigos como Emilio Adolfo Westphalen.

El encuentro de Moro con el surrealismo tiene valor de revelación. Es probable que ya en Lima Moro haya leído textos de los surrealistas y admirado reproducciones de sus obras plásticas: en 1925, el grupo estaba constituido alrededor de André Breton sobre la base conceptual del *Manifiesto del surrealismo* publicado en 1924. Pero cuando él se acerca al grupo, probablemente en los años 1927-1929, el surrealismo está en su edad de oro, 1927-1929 es la época de la publicación de obras capitales: *Nadja* de Breton, *Traité du style* de Aragon, *Le Grand Jeu* de Benjamin Péret, *Capitale de la douleur* y *L'amour la poésie* de Paul Éluard, *La liberté ou l'amour* de Robert Desnos. Las revistas *La Révolution surréaliste* —hasta 1929— y *Le Surréalisme au service de la révolution* —a partir de 1930— le dan una visión cabal de las producciones y de los debates del grupo acerca de unas ideas claves que Breton trata de constituir con su carisma y mantener en la forma de un conjunto coherente destinado a «transformar el mundo», según Marx, y «cambiar la vida», según Rimbaud. Lo más llamativo es que todos los conceptos que Moro tenía sobre el arte y la vida y que no podía desarrollar en Lima son los mismos que los surrealistas promueven en un ámbito parisino mucho más receptivo a la modernidad. Él podía, por ejemplo, suscribir sin reticencia la *Déclaration du 27 janvier 1925*, firmada por el grupo y que dice (traducido del francés):

«No tenemos nada que ver con la literatura pero somos capaces de usarla como todo el mundo».

«El surrealismo no es un medio de expresión nuevo o más fácil, tampoco una metafísica de la poesía; es un medio de liberación total del espíritu».

«Estamos bien decididos a hacer la Revolución».

«Somos especialistas de la Rebelión».

En realidad, Moro descubre lo que deseaba tanto en Lima: la libertad del comportamiento, la liberación del deseo, la consagración del amor y la poesía. Es decir que con el surrealismo Moro se siente como un pez en el agua. Comparte sus ideales, sus metas y sus protestas. Cuando escriba sobre el movimiento surrealista, siempre será con imágenes violentas y desgarradoras: «El surrealismo es el cordón que une la bomba de dinamita con el fuego para hacer volar la montaña. La cita de las tormentas portadoras del rayo y de la lluvia de fuego» (nota introductora de mayo de 1938 a las traducciones de poemas surrealistas franceses por Moro en la revista *Poesía*, México).

Lo mismo con la poesía surrealista: «Aquí todo existe de otro modo, la poesía [...] es la guarida de las bestias feroces, el advenimiento de la era antropófaga, la selección de los peores instintos de asesinato, de violación, de incesto» (*Los anteojos de azufre*, 1934).

Pero además del poder destructor del mundo antiguo que Moro alaba en sus textos más provocativos, lo que encuentra en el grupo son los paradigmas de su propio ser. Si bien hace reverencia a Picabia y Picasso y se codea con Aragon y Péret, sus dos figuras tutelares son André Breton y Paul Éluard. A cada uno de ellos entrega el manuscrito de sus primeros poemarios en

francés en 1932, poemarios que desaparecieron luego. A los dos dedica el poemario inédito que publicará André Coyné bajo el título *Ces poèmes...*:

Estos poemas y su sombra  
consecuente y su luz  
consecuente están dedicados  
a André Breton  
a Paul Éluard  
con la infinita admiración de

César Moro

Cada uno de ellos recibe el homenaje de un poema extenso. En el barco que lo trae de vuelta al Perú en 1933, escribe una vez más como epígrafe del poema «Où le sang manifeste le désir»: «De tout temps à André Breton et Paul Éluard» (Desde siempre a André Breton y Paul Éluard). Con André Breton y su personalidad solar encontró la exigencia superior de la libertad y la devoción intransigente a la poesía. Con Éluard, quien a su misma edad eligió su nombre de poeta en contra del estado civil (Eugène Grindel), comparte una fraternidad en la simbiosis entre amor y poesía (*L'amour la poésie*, 1929), y el sentimiento desgarrador del dolor en el amor (*Capitale de la douleur*, 1926) así como la aspiración a *La vie immédiate* (1932).

Moro se acerca al grupo surrealista en pleno auge del debate sobre la forma cómo articular la revolución surrealista y la revolución comunista. Lo cierto es que Moro va a asumir las posiciones de Breton por lo menos hasta fines de los años treinta, atravesando conflictos internos y exclusiones, sin vacilar en su fidelidad. En 1933, dimite de la Asociación de Escritores y Artistas

Revolucionarios (SASDLR) cuando echan a Breton. No hay duda de que su compromiso político es importante. Cuando regresa a Perú una de sus actividades será participar muy activamente en la redacción del *Boletín de la CADRE*, una asociación de apoyo a los republicanos españoles en plena guerra civil en España mientras el gobierno militar de Sánchez Cerro apoya al general Franco. No lo hizo sin riesgos, ya que fue por persecución política que debió exiliarse en México en 1938. Allá, acompaña a Breton en su visita a Trotski en Cuernavaca. Por supuesto, se pone en contra del estalinismo y especialmente del pacto germano-soviético —«esta saña castradora en que el fascio y el martillo llegan a fraternizar»— y por consecuencia rompe con Éluard, que se volvió estalinista como Aragon. En arte, su posición política se traduce por el rechazo al realismo socialista —«el arte para imbéciles»—. Aún si su compromiso político se refleja muy poco en su poesía —solo un poema fechado «Pâques, 27 mars 1932» está consagrado a la alabanza del pueblo y del proletariado: «Tout est pour vous ô peuple» / «Todo está para vosotros oh pueblo»— es una constante que confirma su adhesión total al surrealismo de Breton y a la *position politique du surréalisme*. Recordemos la visión del nuevo hombre comunista que imagina León Trotski en 1924:

El hombre será mucho más fuerte, mucho más perspicaz, mucho más fino. Su cuerpo será más armonioso, sus movimientos más rítmicos, su voz más musical. El promedio humano se alzará al nivel de Aristóteles, de Goethe, de Marx. Y arriba de esta cresta de montañas, se alzarán nuevas cumbres.

A pesar de su *lirismo* hiperbólico, esta visión encaja perfectamente con el anhelo revolucionario que *moviliza* a los surrealistas y a Moro entre ellos.

Así que, llegando a la «década prodigiosa» de los años treinta, entre los últimos tres años de su estadía en París, los cinco años de su regreso a Perú y los primeros años de su exilio a México, César Moro logra construir su personalidad. Parece desnudarse por completo, sacando de sus espaldas los viejos hábitos del nombre, de la sociedad limeña, del país y de la lengua para entrar en su nuevo ser como artista surrealista, dedicado a la pintura y la poesía, seguro de sus convicciones filosóficas y políticas, adquiridas gracias a dos sistemas de pensamiento libertadores: el surrealismo como liberación del individuo y el comunismo como liberación del hombre.

### III

El concepto que Moro tiene ahora del hombre nuevo conlleva unas características radicalmente opuestas al patrón sociocultural que había heredado, «el triste patrimonio de la mayoría gris y espesa de los intelectuales del Perú y de los que sin profesar de intelectuales tienen una opinión». Él pone énfasis en el rechazo al trabajo, valor burgués por excelencia. Si bien lo expresa en su poema «Abajo el trabajo», lo practicará en forma permanente, sobreviviendo gracias a pequeños empleos precarios, no sin cierta desenvoltura (en México, regala libros a los estudiantes cuando está de librero o hace pasar gente sin dinero al cine donde recibe al público. Julio Ortega cuenta

que «César Moro trabajó en la boletería del palacio de Bellas Artes de México. Dicen que Moro reducía el precio de las entradas a los obreros»). Paralelamente, hace una gran valoración de la locura, especialmente gracias a sus actividades en el museo del hospital psiquiátrico Larco Herrera de Lima en los años treinta y cincuenta. Hay testimonio de que, ya antes de 1925, «César Moro junto con Enrique Casterot y Jorge Seoane frecuentaban el manicomio de Lima, conocido como el asilo Víctor Larco Herrera, donde el doctor Valdizán les habló extensamente sobre la vida, sobre los individuos vistos a través del psicoanálisis (carta de Moro)». «Valdizán se había hecho amigo del grupo *Los Locos*, cuyos integrantes invitaba a tomar el té en el Asilo de la Magdalena. De ahí surgieron los recitales para algunos internos donde [...] participaron Casterot y César Moro, y durante estos eventos muchos de ellos tomaban apuntes». Escribe Moro en 1934: «la sola poesía entre nosotros está en la producción borrascosa y esporádica: textos, objetos, cuadros de los alienados, en el Hospital Larco Herrera» («Los anteojos de azufre») y en 1938-1939:

No renunciaré jamás [...] a  
la pérdida de las facultades y la adquisición de la  
demencia [...]  
El grandioso crepúsculo boreal del pensamiento  
esquizofrénico  
La sublime interpretación delirante de la realidad  
No renunciaré jamás al lujo primordial de tus caídas  
vertiginosas oh locura de diamante

(«A vista perdida»)

Al final de su estadía en México, Moro traduce al español uno de los textos más extraños y conmovedores sobre la experiencia de la locura. Se trata de *En bas (Abajo)*, de Leonora Carrington, que describe su caída en la locura como una bajada en el infierno. De este texto, Moro dice significativamente que es el relato de su paso por «el mundo terrible, y cuán lleno de atracción, de la locura». No parece que Moro se haya deslizado por este camino, aún si repite «Je suis fou / Estoy loco» en varios poemas, especialmente en este verso excéntrico: «Je suis fou comme un bouton de manchette / Estoy loco como un gemelo». Pero sí se entrega a una locura terrible, la del amor y particularmente a la de su aventura pasional con Antonio en México. Antonio, destinatario del poemario *La tortuga ecuestre* y de *Las cartas*, y sujeto de *Lettre d'amour* y de los poemas que componen todos juntos lo que André Coyné ha llamado «El ciclo de Antonio».

Siendo el amor pasional el tema general de este congreso, no voy a extenderme sobre el asunto sino para subrayar la relación orgánica que Moro trama entre amor y locura como pilares de sus razones de ser: la liberación individual y la liberación del hombre a través de la imaginación y del sueño. Por eso, sintetiza en una fórmula única esas equivalencias: «En el sueño y por el sueño deben resolverse los problemas capitales del hombre: el amor, la locura, es decir, la poesía, la revolución».

Así tenemos al nuevo hombre soñado por Moro: un poeta que se expresa tanto por la palabra escrita como por el arte plástico, que incorpora en su modo de ser la potencia de la imaginación y del sueño, sea

individualmente —reconociendo por ejemplo el valor de las producciones de los alienados— o colectivamente —a través de la acción revolucionaria—. Supone una alta consciencia de sí mismo y un rigor moral e intelectual que no permiten aflojar ni hacer compromisos con la realidad y la sociedad. Escribe: «*Au fond, je suis un mystique sans discipline religieuse* / En el fondo, soy un místico sin disciplina religiosa».

#### IV

Pero conseguir definirse y afirmarse en una forma tan singular no resulta una tarea fácil. Si bien Moro comparte su postura existencial con un pequeño grupo en cada lugar —con Breton, Éluard y los miembros más cercanos a ellos en París, Emilio Adolfo Westphalen en Lima, Xavier Villaurrutia y Agustín Lazo en México—, le lleva más que todo a una soledad casi permanente. Guillermo Sucre lo subraya: «fue un solitario, irrecuperable», y Moro mismo dedica un poema suelto, muy lírico, probablemente de los años 1932-1933, a su propia soledad: «*Malédiction puissantes, descendez sur moi* / Potentes maldiciones, bajad hacia mí». Y lo lleva sobre todo a un enfrentamiento rabioso y constante con el mundo: «*il faudrait tout détruire jusqu'aux cendres, jusqu'à l'ombre, pour ne plus recommencer, pour faire disparaître cette honte que signifie exister ne fût-ce qu'un instant* / Habría que destruir todo hasta las cenizas, hasta la sombra, para no empezar de nuevo, para hacer desaparecer esta vergüenza que significa existir, aún un instante» («*À l'occasion du nouvel an*», el poema de la negación absoluta). Por eso lo persigue

una tentación reiterada de suicidio, que lo emparenta con Breton. En 1930, tiene «la convicción profunda de que nada vale lo que vale el suicidio como término, como fin a proponerse» y en 1936: «*Car qui ne sait que je ne vis que dans l'espoir du suicide / Quien no sabe que vivo solamente en la esperanza del suicidio*». Tentación jamás cumplida. Más allá de todas las renunciaciones llevadas al extremo y superadas con éxito, más allá de la soledad donde «*Le combat spirituel est aussi brutal que la bataille d'hommes*» («El combate espiritual es tan brutal como la batalla de hombres»), como dice Rimbaud, el último paso es la muerte. Cuando da la espalda a la muerte, Moro entra en las contradicciones y debilidades que son propias de la condición humana. Así, rechazar a su familia y su país no impide que, en dos oportunidades, motivado por los llamados insistentes de su madre, vuelva al Perú. Adoptar el francés como idioma poético no impide que, cuando vive su pasión amorosa con Antonio en México, regrese al español para escribir los poemas de *La tortuga ecuestre* y dirigir por la palabra la fuerza torrencial de su amor a su destinatario. Además, la crítica feroz que hace de su país y de su sociedad no impide que escriba unas páginas entre las más hermosas sobre el Perú, su historia prestigiosa y la belleza de sus paisajes. Bastará citar —en lo que se refiere a la historia— un texto —«Biografía peruana»— muy inspirado por el libro de Prescott sobre la civilización de los incas, pero lleno de un sentimiento muy auténtico, totalmente imbuido de poesía: «Pienso con fervor en el gran amor de los antiguos peruanos por las piedras», «Viajo de noche hacia el muro de seda». Y para los paisajes, esta visión

inspirada, caída de su pluma en los últimos tiempos de su vida (15 de agosto de 1955): *«Ce n'est pas en vain que je suis né, tandis que des milliers de Péruviens sont encore à naître, au pays consacré au soleil et si près de la vallée de Pachacamac, sur la côte fertile en cultures hautement magiques sous l'envol majestueux du pélican tutélaire / No en vano nací, cuando miles de peruanos quedan por nacer, en el país consagrado al sol y tan cerca del valle de Pachacamac, en la costa fértil en culturas altamente mágicas, bajo el vuelo majestuoso del divino pelícano tutelar».*

En el ocaso de su vida, a los cincuenta años, se insinúa en él la última contradicción, la afirmación de un amor a la vida que aniquila los impulsos de la muerte que le asaltaban antaño. Concluye un poema corto del 20 de agosto de 1953, «Le sang qui me dénomme» («La sangre que me nombra»), con estos versos: *«Et je vis et je chante / Et tout est ivre et la / Vie retrouve son sens / Et je suis libre» / «Y vivo y canto / Y todo está ebrio y la / Vida retoma su sentido / Y soy libre».*

Es decir que elegir la vida es un acto de voluntad, una forma dionisiaca de unir la locura (el canto, la ebriedad) y el ejercicio de la libertad. Es un eco a las nuevas convicciones que expresó a Westphalen cuando tenía la intención de regresar al Perú desde México: «Ahora, después de tantos años de haber pensado en el suicidio, sé que amo la vida por la vida misma por el olor a la vida».

## Conclusión

Podríamos concluir, después de esta breve y apresurada retrospectiva siguiendo el *sentido* de la vida de Moro, que su proyecto de vida quedó truncado, que fue uno más de los artistas y escritores peruanos fracasados que Mario Vargas Llosa ha analizado de manera clarísima. Él señala a Moro en su ensayo sobre Sebastián Salazar Bondy como «el caso extremo del peruano exiliado». Y es verdad que si medimos la estatura del poeta con la cantidad de publicaciones y exposiciones de sus obras en vida, llegamos a tres poemarios editados, dos en México y uno en Lima en forma confidencial, y cuatro exposiciones colectivas (Bruselas, París, Lima y México) de limitado alcance. Es decir que, a la hora de su muerte en 1956, noventa por ciento de sus poemas quedaban inéditos y la casi totalidad de sus pinturas invisible. Pero el mismo Vargas Llosa escribe: «¿Quién sabe si algún día la literatura del Perú resucitará al otro Moro, el verdadero y magnífico poeta que llevó a su tumba?» Cincuenta años después de la pregunta de Vargas Llosa, milagrosamente, como llega la luz de las estrellas lejanas, vemos que la fama de Moro y su reconocimiento crecen en el Perú y en América Latina —y nacen en Europa— gracias, primero a los esfuerzos poco comunes de André Coyné y a la dedicación de investigadores como Julio Ortega, Américo Ferrari y Ricardo Silva-Santisteban y, ahora, gracias al interés desplegado por los estudiosos y la nueva generación.

Resucitar a Moro ya no es una utopía, pero queda todavía mucho camino por hacer.

## **César Moro y sus traductores**

### **Cesar Moro and his translators**

JORGE NÁJAR

Université Paris-V-René-Descartes

#### *Resumen:*

Al tiempo que se esboza algunos de los perfiles de la personalidad del poeta, se propone un acercamiento a los hitos más relevantes de esta poesía desde sus primeros momentos hasta los textos finales. En medio de todo eso se destaca el papel desempeñado por los diferentes traductores que se acercaron a la obra de César Moro. Se analiza también las características de las dos grandes ediciones de su poesía completa realizadas, una por la Unesco y la otra por la Academia Peruana de la Lengua.

#### *Abstract:*

While outlining some of the personality of the poet profiles, an approach to the most important milestones of this poetry from the first moments until the final texts is suggested. In the midst of all this, the role played by different translators who undertake the work of Cesar Moro is crucial. The characteristics of the two major editions of his complete poetry made one by Unesco and the other by the Academia Peruana

de la Lengua (Peruvian Academy of the language- as reference in English) is also discussed.

*Palabras clave:* César Moro, modernidad, poesía, traducción, Limarís.

*Keywords:* Cesar Moro, modernity, poetry, translation, Limaris.

Recibido: 28/11/2016

Aceptado: 15/01/2017

Resulta asombroso constatar cómo a partir de tres ediciones prácticamente clandestinas, con el correr del tiempo la obra entera de César Moro ha llegado a convertirse en uno de los mayores aportes a la modernidad dentro de nuestra tradición: un mundo de intensa pasión donde los lectores encontrarán que el erotismo no es solo experiencia de la plenitud, sino también de la carencia de lo amado.

Por eso mismo conviene reflexionar sobre los elementos que intervinieron para que esta obra haya llegado al estado actual de reconocimiento.

Comencemos por recordar algunos de los perfiles de la personalidad del autor. Se ha dicho de él que era «explorador, místico, irónico, violento, sin voluntad para vivir una vida de cánones o preceptivas...» (Estela y Padilla 2003: 5). No se trata de pinceladas para retratar a un ser cualquiera. Un místico es una persona dedicada a la vida espiritual y a la contemplación de Dios, o a escribir sobre esto. Y en el caso de Moro, desde la visión de Carlos Estela, se trata de un místico que es

al mismo tiempo un ser violento. Se ha agregado que era «visionario, *cosmopolita, visceralmente peruano...* y que a poco que se lo lea suele desatar el aura de un escritor maldito y secreto» (Estela y Padilla 2003: 101). Subrayo los calificativos cosmopolita y peruano visceral para sumarlos a los rasgos del místico violento y así tendremos como resultado un Frankenstein de las orillas del océano Pacífico. Ampliando en los detalles, se ha dicho que era un «personaje enigmático [...] hombre paradójicamente discreto y apasionado hasta el punto de una saciedad verosímil, renegó de su patria y de su lengua materna» (Estela y Padilla 2003: 114). E inmediatamente, al comentar una fotografía de Moro caminando por la calle de San Juan de Letrán (Ciudad de México, 1942), el mismo Gabriel Bernal Granados lo pinta en toda su dimensión:

Lleva saco color sepia y camisa negra de cuello redondo. Espejuelos igualmente negros y frente amplia. El vaivén de sus brazos enfatiza el vértigo ilusorio de la céntrica avenida. César Moro conoció y trató a algunos miembros del grupo *Contemporáneos*, en especial se habla de su empatía con Xavier Villaurrutia, poeta nocturno del amor homosexual, la muerte y el sueño; sin embargo, algo vuela en la apariencia de Moro que lo distancia de sus compañeros de ruta. ¿Qué había en él que lo hacía distinto incluso de los líderes de la vanguardia latinoamericana educados en Europa, como Vallejo o Huidobro, o como el predecesor y maestro de todos ellos, el nicaragüense Rubén Darío? Esa diferencia que marcaba su carácter y apetitos se encuentra en algo que podría calificarse de cierto desdén poético. La cumbre de sus ambiciones no se encontraba en el reino de la literatura o de las artes, sino en el más excelso y difícil de la vida... (Estela y Padilla 2003: 116).

He ahí al personaje en relación con los demás y consigo mismo. He ahí al artista ubicado por encima de los engranajes de la promoción social y el autobombo.

Pero una vez llegado a estas alturas, conviene ir más allá de las posturas y tratar de llegar al meollo de las cosas. Para tal fin planteo un recorrido entre *Obra poética completa* de la colección Archivos y *Obra poética completa* de la Academia Peruana de la Lengua, diferentes una y otra por sus contenidos y sus opciones. La de Archivos opta por la edición crítica y la entrega de los textos de Moro en las lenguas en las que fueron escritos. La de la Academia Peruana acomete la edición bilingüe de los textos escritos originalmente en francés.

El editor de la *Obra poética completa* (2016), en versión de la Academia Peruana, ha dado cuenta del largo camino recorrido por la poesía de César Moro para llegar a su estado actual de conocimiento. Y gracias a esa misma edición resulta ahora imposible hablar de esta obra sin tener en cuenta los aportes de sus traductores. Es imposible, asimismo, hablar de ella sin detenernos previamente en los trabajos traductores del mismo Moro. ¿Por qué? Porque el traductor es el autor invisible de la historia de la literatura. Los traductores son actores de la literatura en la medida en que son importadores de literaturas. Y César Moro ha sido uno de ellos.

Así como las traducciones del Inca Garcilaso son también parte de su obra, igual se puede sostener de las traducciones de Vallejo y, por supuesto, de las traducciones realizadas por César Moro.

La obra traductora en el caso de Moro fue una de las maneras de oponerse al ostracismo.

La obra traductora en el caso del Inca Garcilaso fue una manera de facilitar la circulación de la sangre creadora.

Y en esa lucha contra el ostracismo y a favor de la regeneración intelectual no hay que olvidar que a lo largo de la historia han existido verdaderos mártires de la traducción.

He aquí uno que se me viene a la memoria: Étienne Dôlet, poeta, filólogo y humanista del siglo XVI (1509-1546), perseguido por la Inquisición y llevado a la hoguera en la plaza parisina de Maubert cuando solo contaba con treinta y siete años, por haber traducido el diálogo atribuido a Platón en el que se niega la inmortalidad del alma.

Así queda claro que traducir no es solo el hecho de pasar de una lengua a otra, sino también una manera de actuar sobre la cultura de una nación o región, aportando nuevas savias a nuestras rutinas, rompiendo fronteras en un mundo cada vez más interrelacionado y libre.

En el volumen 6 de la colección de poesía El Manantial Oculto se dio a conocer la obra traductora de César Moro (1997). Y dentro de ese cuerpo nos encontramos no solo con sus opciones estéticas, sino también con la incandescente materia de su existencia: el surrealismo.

Ahí están todos los que él amó y tradujo. En esas páginas, en esa aventura, es posible entrever la resolución de algunos problemas importantes planteados por la traducción: la traducción es la puerta de ingreso de las aportaciones de otras lenguas. En el caso de Moro, la traducción no es solo un ejercicio práctico de pasar una lengua a otra; es también obra creadora. He ahí también

uno de los aportes de César Moro a nuestra modernidad. Por eso no es exagerado sostener que todas las historias literarias, no solo en el Perú, son falsas porque hasta ahora todas ellas han excluido el aporte de los traductores.

En cuanto se llega a la columna vertebral de la obra de César Moro, a su propia poesía, no dejarán de asombrar las opiniones divergentes frente a sus opciones lingüísticas, el español o el francés. Por un lado, en la primera introducción de la *Obra poética completa*-Archivos, se ha sostenido que luego de su llegada a París el francés se iba a constituir en «su lengua poética por excelencia» (Moro 2015: XXX). En efecto, durante su vida el mismo César Moro preparó y materializó sus ediciones en dicha lengua. La primera *Le château de grisou* de 1943 (200 ejemplares) y la segunda, *Lettre d'amour* de 1944 (50 ejemplares), ambas publicadas en México; y la tercera, *Trafalgar Square* de 1953 (120 ejemplares), editada esta vez en Lima. Se trata de ediciones mínimas, como si deliberadamente no buscara lectores entre los que le rodeaban. Así y todo, estas tres publicaciones no eran más que la punta del iceberg.

Por otro lado, admitiendo que en efecto la lengua de adopción prima en cuanto al volumen de su obra, es imposible no reconocer la insuperable intensidad de la materia verbal en que ha quedado plasmada su minoritaria obra en castellano.

En otra de las introducciones a la misma *Obra poética completa*-Archivos, Julio Ortega sostiene que la obra de Moro «excede las clasificaciones y nomenclaturas, incluso dentro del mismo surrealismo, y

especialmente en su *uso libérrimo de la lengua francesa*» (Moro 2015: XLIV, el subrayado es mío: uso libérrimo). En esa misma línea, André Coyné, el autor de la tercera introducción de dicha edición, confiesa: «Desde que nos conocimos, a fines de 1948, cada vez que escribía unos versos, los copiaba para mostrármelos, no para que los discutiera estéticamente, sino para que le *enmendara, si fuese necesario, su francés...*» (Moro 2015: XLVII, subrayo nuevamente: *enmendar si fuera necesario su francés*).

De las entregas que acabo de citar, *Lettre d'amour* fue la primera en ser traducida al español. La traducción de Emilio Adolfo Westphalen, amigo personal de Moro, apareció en Lima en el mes de julio de 1948, en el número 5 de la revista *Las Moradas*. La traducción de Westphalen tuvo éxito inmediato y desde entonces se ha reproducido en diferentes recopilaciones de la obra poética de Moro. Dicha traducción sigue de cerca el original francés y en buena medida constituye un texto fiel a las opciones de Moro, respetando casi siempre el sentido, tono y valores connotativos de las imágenes. Así y todo, las elecciones que disienten del original son las que más datos aportan sobre la actitud creativa o recreativa del traductor.

Una de las más visibles se halla en el verso 15 en el original: «*ce chagrin immense que me rend plus fou qu'un lustre de toute beauté balancé dans la mer*». Traducido como: «ese pesar inmenso que me vuelve más loco que una araña encendida agitada sobre el mar».

Así observamos que el sustantivo *lustre* en francés es de sentido unívoco, designa única y exclusivamente al tipo de lámpara suspendida. Su equivalente

lingüístico castellano, *araña*, «se emplea tanto para designar al animal... como a la lámpara» (Del Río 2014: 401). Para resolver esta situación Westphalen opta por obviar la expresión *de toute beauté*, e introducir en su lugar un adjetivo, «encendida», que desambigua el equívoco puesto que «encender» un animal supondría un salto semántico distinto al del texto original.

Hay otros elementos de análisis comparativo entre el poema en francés y el poema en castellano que permiten poner en evidencia la actitud creativa o recreativa del traductor que ha dado como resultado uno de los poemas más apreciados de Moro.

A partir de ese hito se puede sostener que el develamiento de las grandezas de esta poesía había comenzado por obra de su amigo Emilio Adolfo Westphalen. Faltaba, sin embargo, recorrer un larguísimo camino que la edición peruana de su obra completa pone al descubierto.

Más complicado se vuelve el análisis en el caso de *Amour à mort*, el conjunto de poemas traducido por Américo Ferrari. De entre los 18 que componen su versión me voy a detener en el titulado «Élève âgé de l'air». Uno tendría la tentación de traducir directamente por «Discípulo con edad del aire» o por «Alumno envejecido por el aire», pero el traductor ha optado por «Criado en soledad del aire» y así deja su marca creadora no solo en el título, también a lo largo del poema.

Esa voluntad recreadora le ha permitido a Ferrari reflexionar sobre los riesgos de traducir la poesía escrita en francés por César Moro. Aludo aquí a su notable aporte sobre traducción y bilingüismo en César

Moro<sup>1</sup>. A lo largo de ese ensayo Ferrari discute el ideal de competencia igual en dos lenguas habladas, leídas y escritas con el mismo grado de perfección, al tiempo que nos recuerda que Moro empezó a escribir poesía en Lima y en su lengua materna, el castellano. Añade que desde 1924 a 1949 se conocen de él, en castellano, unos 60 poemas, entre ellos las composiciones de *La tortuga ecuestre*; y aproximadamente otros tantos textos en prosa sobre diversos temas, algunos de ellos con una fuerte carga poética. Así y todo, el mismo Ferrari nos hace recordar que André Coyné, albacea y editor de su obra, había atestiguado la distancia creada en el poeta peruano entre el francés de los francohablantes y el uso del francés del que hacía gala Moro a medida que el tiempo lo iba alejando de París.

De ese francés «personal» emergen las complejidades con las que se han encontrado sus traductores, superadas muchas de ellas gracias a la actitud creativa o recreativa de los mismos en aras de la legibilidad, la base misma del traducir.

«¿Y qué hacer si el texto de origen no es inteligible porque su legibilidad es mínima?», se pregunta.

A manera de respuesta, Américo Ferrari ha propuesto que «más que traducir lo que se tendrá que hacer es transliterar las palabras “liberadas” del original en palabras castellanas que más o menos conserven el mismo significado».

Ante el afán lúdico que con los años fue integrándose en la escritura de César Moro, el traductor tiene

---

<sup>1</sup> Américo Ferrari. *Traducción y bilingüismo: el caso de César Moro*. <http://www.auroraboreal.net/actualidad/la-columna-de-americco-ferrari/1206-traduccion-y-bilingueismo-el-caso-de-cesar-moro>

que deponer su misión de mensajero del sentido para convertirse en «un imitador de los sinsentidos del sonido». Y eso, como lo hemos visto en el caso de su poema «Élève âgé de l'air», es precisamente lo que se encuentra en las traducciones insuperables realizadas por Ferrari.

Aunque fue publicado solo en 1987, *Ces poèmes* (*Estos poemas*) reúne poemas escritos en París y Lima entre 1930-1936. En realidad es la primera colección de textos poéticos en los que Moro pone en evidencia haber asumido el surrealismo como su verdadera patria. En ellos reluce una escritura poética más o menos automática, así como la opción por el amor desbocado y «la importancia de los sueños»<sup>2</sup>. El poeta Armando Rojas asumió la traducción de este segmento.

A propósito de la operación traductora, el mismo Armando Rojas dejó señalado que «Más allá de los temas y las referencias personales en esta poesía hay un principio formal, un punto donde confluyen uno y otro idioma: ese principio es la decisión de ruptura [...]»<sup>3</sup>. En un francés tenso, de imágenes orquestadas por la violencia cuando no por la amargura, el poeta dibuja un impresionante laberinto de imágenes y sonidos donde el referente se ramifica «no tanto para significar sino para ver y para oír»<sup>4</sup>. Eso le ha llevado a sostener que la acelerada movilidad de las visiones, el agolparse

---

<sup>2</sup> Américo Ferrari. *César Moro y su obra poética*. <http://arcagulharevistadecultura.blogspot.com.es/2016/01/americo-ferrari-cesar-moro-y-su-obra.html>.

<sup>3</sup> Armando Rojas. *Un civilizado entre primitivos*. <http://sol-negro.blogspot.fr/2017/04/armando-rojas-cesar-moro-un-civilizado.html>.

<sup>4</sup> Américo Ferrari. *Lord Moro en las moradas del amor*. [http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/SITIO%20MORO/CONTENIDOS/articulos/03\\_FERRARI.pdf](http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/SITIO%20MORO/CONTENIDOS/articulos/03_FERRARI.pdf).

tumultuoso de imágenes que acuden de todos los horizontes, impide que el poema sea fijado en temas o tópicos. Pero estos poemas al parecer «suelos» están íntimamente eslabonados por lo que Ferrari ha calificado de «agonía erótica». El trabajo de develamiento de ese mundo ha llevado a Armando Rojas a sostener que la poesía en este caso «nos produce el efecto de un ciclón». *Estos poemas* es, asimismo, la entrega de Moro donde las alusiones a Francia, a París más exactamente, son directamente perceptibles.

Entre todo lo que se conocía de la obra de César Moro hasta fines del siglo pasado, Ricardo Silva-Santisteban emprendió la responsabilidad de volver a traducir los segmentos más intensos y a partir de eso cuajar su antología de la poesía de César Moro, *Prestigio del amor*. El volumen apareció en el 2002 en la colección Obras Esenciales de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Ricardo Silva-Santisteban no solo es el autor de una poderosa obra poética; es también el mayor importador y exportador de literatura con que cuenta en la actualidad el universo literario peruano. Para ejemplo ahí tenemos su traducción de la obra poética de Mallarmé, su antología de la poesía inglesa, sus trabajos sobre Nerval, junto a muchos otros. Pues bien, a ese bagaje ha sumado su pasión traductora por la obra de César Moro.

A propósito de sus aportes, baste con señalar que retomó la traducción realizada por Westphalen de *Lettre d'amour* y aportó nuevas luces hasta convertirlo en un poema aun más nítido allí donde persistían algunas sombras.

De entre otros aciertos de la traducción aquí transcribo solo uno, ejemplo de una de las marcas de la

poesía de Moro junto a la intensidad de sus elegías y a su sentido del humor. He aquí el original francés donde Moro juega con las sonoridades del apellido del poeta mayor de la lengua francesa:

BAUDELAIRE

Beau de l'air de la nuit  
Beau de la glace de la lune  
Beau de l'eau de l'air  
Été et hiver beau  
Bel oiseau de l'air

He aquí la versión de Silva-Santisteban donde no se deja escapar ninguna de las sutilezas originales:

BAUDELAIRE

Bello del aire de la noche  
Bello del espejo de la luna  
Bello del agua del aire  
Estío e invierno bello  
Bello pájaro del aire

En *Prestigio del amor* el traductor ha reunido, junto a una minuciosa cronología de la vida y obra de César Moro, una generosa antología de la obra plástica y literaria, y en este aspecto ofrece completos los cuatro libros principales de Moro y una selección de sus mejores poemas dispersos o de los libros menos significativos. Incluye textos narrativos, teatro y una selección de sus artículos y ensayos. Ese conjunto venía acompañado de un estudio preliminar del alucinante universo de Moro y en el que, además, no dudó en zanjar el dilema entre las virtudes

del recurso a la lengua materna y los riesgos de su aventura en la lengua de adopción.

A mí me cupo la responsabilidad de enfrentarme con lo que había permanecido sin traducir, ya sea porque aún no se conocían todos los poemas escritos en francés o bien porque los textos se habían resistido al empeño de sus otros traductores. Era parte de un *dossier* compuesto de varios elementos y que me llegó por encargo de su editor principal. El primer grupo lo constituía *Amour à mort* traducido por la solvencia de Américo Ferrari, trabajo al que ya me he referido. El segundo lleva el título de *Poèmes (1948-1952)*, una cincuentaena de poemas de diferente naturaleza, forma y dimensión; el contraste de niveles y efervescencia del lenguaje entre ellos es evidente. El tercer grupo lo constituye *Trafalgar Square*. La parte final se componía de los nueve poemas aquí identificados como *Derniers Poèmes (1953-1955)*, traducidos por Ricardo Silva-Santisteban. Evidentemente en unos y otros hay algunas piezas y secuencias que son verdaderos diamantes. Me refiero en particular a *Dios estaba a la puerta*, aparecido de manera fragmentaria en *Amour à mort* (Moro 1990), recuperado y establecido en su actual forma por Silva-Santisteban, un verdadero acierto. Más adelante volveremos sobre el particular.

Tras la lectura y relectura de todo el conjunto se fueron imponiendo en mí las imágenes de una danza pagana luciendo sus luces y sombras en las playas, en las calles, en los domicilios y hasta en las alcobas. Esas imágenes, muchas de ellas llenas de suntuosidad, y ese aroma de espacio interdicho, recorren de punta a punta la obra de César Moro.

A propósito de la experiencia francesa de César Moro se ha sostenido:

Moro se había embarcado a París con la intención de convertirse en bailarín profesional, para lo cual parece haber tenido especial talento —de hecho en París vivirá practicando, entre muchos otros oficios, el de maestro de baile—. Allí, a través de su prima, Alina de Silva, quien según Luis Cardoza y Aragón cantaba tangos en *boites* grandes o pequeños y, por lo mismo, conocía un buen número de gente del medio artístico, Moro entró en relación con los surrealistas. La fecha de ese contacto es 1928 (Vargas 2003: 106).

El mismo Rafael Vargas afirmó con razón que fue «el único latinoamericano de la hora —en aquel momento se encuentran en París, además del propio Cardoza, y entre muchos otros, César Vallejo, Vicente Huidobro, Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias— que se suma al movimiento, en cuyas reuniones participó, a veces escandalizando a los mismos surrealistas con alguna *boutade*» (Vargas 2003: 106). Por su parte, Cardoza y Aragón fue uno de los primeros en observar que Moro abrazó el surrealismo «No como una influencia sino como una patria» (Vargas 2003: 106). Y patria en su caso carecía de las connotaciones tradicionales ligadas a la geografía, la historia y la política; esa patria para el poeta sería más bien el espacio cultural, la atmósfera social y los reflejos psicológicos con los que el poeta se sentía íntimamente ligado. Así pues, tras ese encuentro con la «patria» surrealista, la obra poética de Moro abandonará las connotaciones de la tradición «peruana» para entrar de lleno a conjugar

con los lindes de su nueva patria. No por eso se piense que su obra se encasilla; bien visto en cada una de las entregas que él mismo publicó, el lector está ante un escribir de renovación permanente.

El primero, *Le château de grisou*, es un conjunto de poemas breves gracias a los que emerge un mundo que transparenta «toda la oscuridad y las tinieblas del ser» según el decir de su traductor<sup>5</sup>. Y para prueba el ejemplo de «El dominio encantado»:

*Ni un dedo se alza sin que fluya la amargura  
Lágrima a lágrima en un mundo de olvido  
Sin que el ojo noche por noche cierre sus puertas al amor  
Sin que una falsa embriaguez descorazonadora abra su  
herida  
Sin que un hilo se rompa por siempre jamás... (Moro  
2002: 129).*

No hay que ser zahorí para entrever que ese fluir de «la amargura» es el curso del tiempo por donde el hablante fluye en medio de presagios.

En *Lettre d'amour* estamos en un reencuentro con las suntuosidades del cuerpo a cuerpo, el amor vivido, confesado, proclamado en sus aspectos más sombríos y hasta fatales. A este propósito, su primer traductor, E. A. Westphalen, señala que le permite al lector «observar a la pasión incommovible, aterradora, manantial arborescente, corriendo por su escenario de tiernas tinieblas, bajo el estallido de los astros, erigiendo su castillo inaprensible y doloroso, no elevado piedra sobre piedra, sino gota a gota de preciosa sangre» (2003: 15).

---

<sup>5</sup> Américo Ferrari. (<http://arcagulharevistadecultura.blogspot.fr/2016/01/americo-ferrari-cesar-moro-y-su-obra.html>).

Sin embargo, y para mis gustos, la apuesta formal más compleja entre todas sus entregas en francés ha sido *Trafalgar Square*, un conjunto de tres poemas con diversas estancias. Se siente en ellos el anhelo de plasmar un universo que transita entre la ambigüedad y la polisemia, la sospecha de estar en un escenario de personajes locuaces y sordos. A ello se suma la deliberada voluntad de confluencia no solo en el mismo poema, sino incluso en los mismos versos, de varias voces que ven y enuncian imágenes fulgurantes, pero que no dialogan entre ellas puesto que no cuajan en diálogo.

En el tercer segmento de *La criada oriental* oímos y vemos esto:

Nosotros visitar el pabellón compuesto  
Carro bicicleta ciclón palacio  
Siempre se ven peatones  
Esperan en la esquina del ojo  
Una rueda el barrio un sánduche un tranvía

Hay la intención evidente de plasmar situaciones, estampas cotidianas, hay la voluntad de dejarnos oír el bullicio urbano. Ese verbo en infinitivo del primer verso no es casual; es una contundente burla al mal dominio de la lengua de adopción entre tantos inmigrantes de un rincón y otro del planeta «reunidos» en ese *square* londinense. Hay una voluntad irónica, sin ninguna duda. Y todo eso en efecto se oye y se ve, pero como si el anhelo de trascendencia se estancara en imágenes marcadas por un profundo desasosiego junto al afán de burla. Tal vez por eso se ha dicho de esta poesía que «la verdad central [...] destroza y rompe sus

vínculos existenciales para concentrarse en una búsqueda lúdrica del verbo» (Silva-Santisteban 2002: 23). Aun así es posible entrever un ojo, un oído, un sentimiento atento al palpar del lugar y el tiempo desde el que habla esa voz.

De la masa de los poemas publicados así como de los inéditos, tanto en francés como en castellano, han emergido diamantes y pedernales.

Ya nos hemos referido a *La tortuga ecuestre*: un diamante cuya recepción y encomio fue inmediato. No ha ocurrido lo mismo con su obra francesa, con la excepción de *Lettre d'amour*. Ni con la obra que el mismo Moro publicó en vida ni con la que su albacea fue dando a conocer a lo largo de los años: *Amour à mort* (París, 1957 y 1990), *Derniers poèmes/Últimos poemas* (Lima, 1976), *Ces poèmes.../Estos poemas...* (Madrid, 1987).

El anhelo de la publicación de *Amour à mort* era el despertar entre los lectores del francés, el interés por un poeta de una tradición extranjera, pero que desde los primeros días de su estancia en París había escogido pertenecer al universo de la lengua francesa; un interés, claro está, que fuera más allá de los linderos de los hispanistas especializados en estudios poéticos que sí han permanecido atentos al extraño caso de la poesía «francesa» escrita por Moro. En ese sentido precisamente, una visita en la red al sitio consagrado a André Breton y la búsqueda entre la impresionante información que proporciona sobre la personalidad, vida, obra y repercusión internacional del poeta francés, y su relación con Moro, nos pone ante un documento revelador. Al referirse al poema autografiado y titulado *Poème Hommage à André Breton* con

fecha de 1932, se añade que ha sido escrito por un tal César Moro, un surrealista menor («un certain... ce surréaliste mineur»)<sup>6</sup>.

¿Cómo explicar esta situación? Intentando una explicación se ha argüido, por una parte, que dicha obra fue escrita en una lengua «llena de extraños juegos de palabras propiamente intraducibles a otra lengua, por lo menos conservando su carga poética»<sup>7</sup>. Se ha sugerido asimismo que sus potenciales lectores de lengua francesa, en el caso de que lo leyeran, no entenderían sus juegos fonéticos que, en el fondo, son una fusión de español y de francés. En ese proceso se podría conjeturar incluso que el poeta hubiese optado por esa vía extraña «porque él era un poeta extrañado y en cierto modo extranjero de nacimiento, si se puede decir».

Aun así, queda en claro que toda la poesía de Moro está marcada por la obsesión del amor. En sus piezas más logradas estamos ante un amor vivido y confesado en lucha permanente de la dicha y la luz confrontadas con las ideas más sombrías y fatales para terminar todo imbricado de manera inseparable. En *Amour à mort/ Amor a muerte* su poesía está impregnada de un vivo

---

<sup>6</sup> <http://www.andrebretton.fr> Poème autographe titré: *Poème Hommage à André Breton -Paris*. D'un certain César Moro, cet «Hommage à André Breton» daté de juin 1932. Si l'histoire n'a pas retenu le nom de ce surréaliste mineur, au moins la dédicace atteste-t-elle que par delà les ruptures (crise de 1929-1930 aboutissant au pamphlet *Un cadavre, affaire Aragon* plus récemment), le mouvement et la personne de Breton continuent de susciter les adhésions. Ce début des années 1930 voit en effet une nouvelle phase dans l'histoire du mouvement, qui continue à traverser des crises mais connaît une manière de consécration: reconnaissance internationale, adhésions spontanées. Le mouvement, sans qu'il soit pour cela nécessaire de l'imposer comme dans les années 1920, fait désormais référence.

<sup>7</sup> Américo Ferrari. <https://www.scribd.com/document/284232168Cesar-Moro-Port-Americo-Ferrari>.

sentimiento de soledad y por la búsqueda de otros cuerpos en escenarios extraños.

Aparecen en estos poemas unas presencias señaladas, los Dioscuros, que fueron en la mitología hijos gemelos de Zeus y de Leda y que en los parajes míticos de la costa del Perú, en las playas de Lima que frecuentaba el poeta parecen haber encarnado en esos dioses oscuros que probablemente habitaban los cuerpos de jóvenes bañistas de la playa de Agua Dulce y otras de esa costa. El erotismo se funde en estos poemas con una especie de adoración o espacios de culto que brillan como lugares sagrados<sup>8</sup>.

Moro solo vivió ocho años en Francia. Desde que se retiró de París en 1933 rumbo a Londres, para embarcarse con destino a Lima a fines de ese año, no volvió a poner los pies en la sociedad cuya lengua había adoptado. Tal vez por eso mismo en esa lengua suya cunden los «claros deslizamientos de tonalidades y de formas que extrañan el verbo español», como ha sostenido Armando Rojas a propósito de *Estos poemas*<sup>9</sup>. Escarceos en realidad muchas veces anodinos en la medida en que el código de su «francés» puede ser fácilmente restituible por el traductor al castellano. Más complicado podría ser, supongo, para el traductor al inglés o al alemán enfrentarse con las experiencias lúdicas que cunden en esta poesía.

Por ejemplo esta entre tantas otras de *Trafalgar Square*: «Vous êtes dans le 3 / Un 20 grandissant sans

---

<sup>8</sup> Américo Ferrari. [http://www.revistazunai.com/ensaios/americo\\_ferrari\\_cesar\\_moro.htm](http://www.revistazunai.com/ensaios/americo_ferrari_cesar_moro.htm).

<sup>9</sup> Armando Rojas. <http://sol-negro.blogspot.fr/2017/04/armando-rojas-cesar-moro-un-civilizado.html>.

16». ¿Cómo ha de salir el traductor de esta situación? ¿Limitarse a la transcripción de una palabra tras otra y aterrizar en el insulso: «Está usted en el 3 / Un 20 aumentando sin 16» o asumir los riesgos de descifrar la pirueta fonética: «Se halla usted en la estrechez / Hay un viento que crece sin cesar» o, mejor, «Se halla usted en peligro / Hay un vino que crece sin cesar»?

De ese tipo de juegos fonéticos tan presentes en *Trafalgar Square* también está poblado el segmento aquí identificado como *Poemas (1948-1952)*, un conjunto marcado por una fuerte voluntad irónica, por la exacerbación de los aspectos lúdicos y la intención de plasmar situaciones y estampas cotidianas: el poema concebido prácticamente como un diario de batallas afectivas. Y en más de uno de ellos nos encontramos con la recuperación de verdades vinculadas a la realidad existencial.

Como lo señalé al inicio, me refiero singularmente a la serie designada como *Dieu était à la porte / Dios estaba a la puerta*, escrito entre abril de 1952 y mayo de 1953. Se compone de once versículos poblados de imágenes fulgurantes, «diurnas» dice la voz lírica, pero todo el conjunto parece emerger de una oscuridad luminosa. «Somos escogidos por el deseo. Nace por doquier el deseo que no nos volverá a encontrar». Así afirma la voz antes de enunciar, cerrando el poema, «Dios estaba a la puerta».

¿Quién es Dios en la poesía de Moro?

Si en el ciclo de *La tortuga ecuestre* Antonio era Dios, en esta serie Dios es cualquier ser humano que vigila para no envejecer, como se puede leer en el inicio de la primera parte: «El peatón oscuro irradiaba asumiendo la única luz de noche. La sombra amada

de sus piernas estaba inmersa en el oleaje y sus pies pisaban el corazón inocente del prodigio». Esta primera parte está fechada en la noche del tránsito de abril a mayo de 1952. La segunda parte fue escrita o corregida en tres fechas. El primer acercamiento es del 19 de mayo de 1953, el segundo ocurre siete días más tarde —26 de mayo— y el tercero es del 30 del mismo mes. En la segunda se explicita que Dios no solo es cualquier hombre de la playa; más precisamente es un veraneante ocupado en acondicionar las cabinas playeras:

Dios estaba a la puerta. En su cabina playera de verano. Nadaba transportando tiendas. En la luz sofocante cabía el gris claro de innumerables pupilas. Dios barría delante de su puerta y rastrillaba los pasillos entre las carpas. ¿Había dormido Dios con su mujer e inauguraba nupcias eternas? Al día siguiente su mujer fue expulsada y él vino a instalarse en el lecho divino del hada Mogador.

La lucidez conducida hasta las simas de la mordacidad.

«Traducir a Moro es una aventura apasionante pero a menudo decepcionante y a veces imposible», ha sostenido Américo Ferrari. Es apasionante cuando el lector privilegiado se confronta con diamantes. El peligro está en los pedernales que al ser sometidos al proceso de recreación en otra lengua terminen reventando entre las manos del traductor con sus afilados ángulos.

No lo negaré. A lo largo del acercamiento a los poemas que quedaban sin traducir, en no pocas oportunidades el traductor se encontró con situaciones en las que pareciera que el poeta estuviese sumido en la

pura experiencia lúdica y que, por lo mismo, se hallaba ajeno a la legibilidad de sus poemas. No negaré tampoco que en esta zarabanda lúbrica y lúdica a la vez, emerge, de pronto, la crueldad de una lucidez para observar su propia vida y renovar el compromiso de cada instante en el amor más oscuro, sin fe, sin aliento, y al mismo tiempo más luminoso precisamente por su cinismo. Emerge también la comprobación de que su historia personal es historia sagrada en los términos más banales, habitada por la idea de ese dios que barre las playas, rebosante de su amor.

Estamos lejos de los escenarios parisinos del profesor de tangos en las *boîtes* para rendir homenaje a sus amigos surrealistas. Estamos lejos de las preocupaciones lingüísticas y humorísticas del *square* de los inmigrados en el centro de Londres. Estamos lejos de la zarabanda tormentosa con el dios Antonio. Estamos, como lectores, ante escenarios en los que es posible visualizarlo, junto a su dios, con cualquier dios, con la batuta en alto, dirigiendo la danza pagana en la oscuridad de Lima.

Sin embargo, ese Dios en el conjunto *Últimos poemas* (1953-1955) se difumina dentro del hombre que se autocontempla: «Llego a mí mismo / No hay ya cielo ni dios / Y lo que imaginaba diverso / No es sino la unidad del ojo del muerto / Porque siempre he existido». Así resuena la voz del hablante en el primero de los poemas que componen el conjunto. En su recorrido, el lector se encontrará con el regreso de César Moro a dos imágenes de *Trafalgar Square*, aquellas observadas pocos días antes de embarcarse de regreso desde Europa a su tierra natal. Nadie sabe hasta ahora qué pudo haber

ocurrido en esos días de espera de la nave que lo regresaría a Lima para que las imágenes de Londres hayan perdurado prácticamente hasta sus últimos días. En los *Últimos poemas* hay incluso uno que lleva el mismo título de su célebre poemario; pero en este componente no estamos frente a las imágenes que nos ponían ante la singularidad de un mundo polifónico. En cambio sí habita en él la revelación de su naturaleza más profunda: «Soy aquel que no muere aquel que existe desde siempre / Sencillo pero difícil de sujetar»: el Dios que él mismo ha descubierto en sí. El otro poema titulado *El sombrero sobre Trafalgar Square*, fechado el 13 de abril de 1955, sí parece extraído del libro publicado por el mismo autor un año antes, como si se tratara de la recuperación de una estampa descolgada del conjunto. Más adelante, el poema con el que cierra su sublime gesto ante la poesía, es una prosa. ¡Pero qué prosa tan cargada de verdad poética! «La imagen que se aleja en el espacio pero impresa para siempre me hace trastabillar y rarifica el aire». Faltan tan solo unas cuantas sentencias lapidarias para cerrar el poema: «Una vida no explica nada. Todo está tan lejos, viene de tan lejos y se va tan lejos. La apariencia que se aleja me mata».

«¡Paciencia, demarcación e infierno!».

César Moro no volvería a escribir nada semejante después del 15 de agosto de 1955, o no se ha encontrado entre sus papeles ninguna huella en ese sentido. Consciente de su propio derrotero, el poeta Moro dejaba bien demarcado su propio espacio dentro de la poesía.

En *Razón y pasión en Moro*, Mirko Lauer dejó señalado: Moro «era un radical que precisaba un lenguaje que no fuera rescatable por el sistema, y de hecho el

surrealista no lo parecía en esos años; era un joven iracundo que valoraba su furia y entendía que ella era su mejor arma de defensa». Y luego agrega una interrogante central dentro de ese universo: «¿qué es lo más francés en esos poemas además del idioma mismo?» Y él mismo señala: «Quizá el dato más evidente sea el gusto por el juego de palabras humorístico, eufónico y aliterativo que los surrealistas en general tienen, pero que en Moro llega a niveles casi cabrerainfantinos [...]» (1990: 142). Se puede discutir el adjetivo final de esta afirmación, pero la verdad eso tiene poco relieve. Hay algo mucho más importante en las reflexiones de Lauer. En efecto, aparte de las alusiones a los poetas surrealistas, de la poesía publicada por Moro no se desprenden mayores imágenes de Francia o de París, como sí las hay sobre Londres. El lector atento sin embargo se dará pronto cuenta de que en la poesía de Moro, tal vez a pesar suyo, habla de la vida en relación con el Perú.

Habla de la necesidad de luchar contra el peso de las generaciones muertas que oprime el cerebro de los vivos, del imperativo de enfrentarse a nuestras pequeñeces de país pequeño [...] Pienso que a pesar de la amistad con el idioma francés y de los amigos mexicanos, en ninguna parte fuera del Perú pudo, puede, César Moro ser César Moro, es decir no ser César Alfredo Quíspes Así...

Allí reside la clave de la aventura de Moro: salirse del canon aún a riesgo de permanecer sumido en el olvido durante décadas.

Como acercándonos al final conviene recordar ahora el análisis de Helena Usandizaga a propósito de uno de los aspectos poco estudiados dentro de la obra

de César Moro. Ella nos advierte que se tiende a leer esta obra polifacética «como si se tratara del drama autobiográfico generado por la violencia enunciativa que define el estilo [...] Esto es cierto sólo en parte: en los diferentes textos el sujeto textual realiza operaciones diferentes y por ello no es lógico transitar sin cuestionamiento de un tipo de texto a otro» (2003: 118-127). La voz profética que campea en sus textos, la voz enunciativa de la desposesión amorosa, y su respectivo componente sacrificial, sostiene Usandizaga, «se explica también en términos de la estrategia desplegada por la pasión extrema». En su argumentación señala, por ejemplo, que en las cartas de amor falta un elemento decisivo de su tono poético, la violencia como manera de relacionarse con el mundo. Y eso le lleva a sostener que «en el tono se reelaboran las actitudes críticas y analíticas de los ensayos para trascender los límites de la autobiografía».

El mismo Moro ha sostenido en *Los anteojos de azufre* que la poesía es «la guarida de las bestias feroces, el advenimiento de la era antropófaga, la selección de los peores instintos, de los instintos de asesinato, de violación, de incesto...» El tono de Moro en los ensayos cambia. En su reflexión ensayística «Moro define la combustión con la que arden sus textos y... propone la transgresión que la propicia». En un intento de esclarecer su enraizamiento, su voluntad de permanecer entre nosotros aun considerándose ajeno, Moro se refugió intelectual, estética e ideológicamente en la imagen fulgurante y bella del antiguo Perú para oponerla «a la sordidez y vulgaridad de la vida moderna; en ella se refugia como poeta, y esa imagen, según él,

pertenece a los poetas». Concluye Usandizaga sugiriendo que hallar refugio en el mundo de las antiguas civilizaciones era para César Moro no un acurrucarse en la referencia arqueológica, sino «una percepción estética extrema que implica una manera de arder en la belleza y lo sagrado...»

Así, César Moro, un brujo escapado de las cavernas del infierno, adquiere mayor transparencia.

Pero esta visión que ahora se desprende de la obra de Moro no siempre ha sido así. No ha sido así porque durante decenios permaneció oculta en la soberbia del autor. Oculta en el tejido de las dos lenguas. Oculta en los baúles de su albacea. Oculta en los nudos de la burocracia literaria internacional. De todos esos lugares ha ido saliendo poco a poco gracias a la devoción de sus amigos, a los intérpretes de su música, a los estudiosos de sus secretos.

En Francia, en la colección Archivos, terminó cuajando en un grueso volumen en cuyas páginas está la evidencia misma: las tres cuartas partes de la obra escrita por el poeta residen en las entrañas de su lengua de adopción.

En Lima, en la edición de la Academia Peruana de la Lengua, ha dado a luz la hazaña de cinco volúmenes, es decir, la imagen completa de César Moro en las dos lenguas en las que navegó su existencia. Así reluce mejor su aureola solar navegando en la noche del universo, regando a su paso las luces de la renovación permanente y el anhelo de vivir más allá de la poesía, dentro y fuera de ella.

Ahora sí, señaladas las atingencias precedentes, antes de bajar el telón, me atrevo a sostener que vista

desde cualquier ángulo, la obra entera de César Moro emerge como un gigantesco flujo volcánico. Viene desde el fondo de la noche, desde las entrañas del planeta y expande sus aullidos y sus pepitas de oro, sus gritos poblados de diamantes y piedras extrañas, sus silencios, sus lágrimas y carcajadas como si fuera un canto diabólico. Un canto de ángeles furiosos. Un canto fúnebre en francés y en castellano, pero entonado con la misma tinta: la pasión. Se trata de un canto de inmolación en las hogueras del placer. Se trata de un himno solar a las turbulencias del amor.

## Bibliografía

DEL RÍO SURRIBAS, Juan Manuel. «El andamio que cruje». Estudio de las traducciones literarias de Emilio Adolfo Westphalen», en *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Vol. 43. 2014, págs. 395-418.

ESTELA, Carlos y José Ignacio PADILLA (eds.). *Amour à Moro: homenaje a César Moro*. Lima, Signo Lotófago, 2003.

FERRARI, Américo. «César Moro y su obra poética», en *La soledad sonora: voces poéticas del Perú e Hispanoamérica*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2003, págs. 229-238.

\_\_\_\_\_. *Traducción y bilingüismo: el caso de César Moro*. <http://www.auroraboreal.net/actualidad/la-columna-de-americoferrari/1206-traduccion-y-bilingueismo-el-caso-de-cesar-moro> (revisión 27 de noviembre, 2016).

\_\_\_\_\_. *César Moro y su obra poética*. <http://arcagulharevistadecultura.blogspot.com.es/2016/01/americoferrari-cesar-moro-y-su-obra.html> (revisión 27 de noviembre, 2016).

\_\_\_\_\_. *Lord Moro en las moradas del amor*. [http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/SITIO%20MORO/CONTENIDOS/articulos/03\\_FERRARI.pdf](http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/SITIO%20MORO/CONTENIDOS/articulos/03_FERRARI.pdf) (revisión 27 de noviembre, 2016).

LAUER, Mirko. «Razón y pasión en Moro», en *Hueso Húmero*. N° 27. Lima, 1990, pág. 142.

MORO, César. *Amour à mort et autres poèmes*. París, Orphée/La Différence, 1990.

\_\_\_\_\_. *La poesía surrealista*. Colección El Manantial Oculto. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1997.

\_\_\_\_\_. *Prestigio del amor*. Obras esenciales. Selección, traducción y prólogo de Ricardo Silva-Santisteban. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.

\_\_\_\_\_. *Obra poética completa*. Edición crítica. Coordinadores: André Coyné, Daniel Lefort, Julio Ortega. Primera edición. Colección Archivos. Poitiers, CRLA, 2015.

\_\_\_\_\_. *Obra poética completa*. 5 tomos. Edición de Ricardo Silva-Santisteban. Lima, Academia Peruana de la Lengua/Sur Librería Anticuaria, 2016.

SUCRE, Guillermo. *La máscara, la transparencia*. Caracas, Monte Ávila, 1975.

USANDIZAGA, Helena. «Saber y violencia en los ensayos de César Moro», en ESTELA, Carlos y José Ignacio PADILLA (eds.). *Amour à Moro: homenaje a César Moro*. Lima, Signo Lotófago, 2003, págs. 118-127.

VARGAS, Rafael. «Notas acerca de la relación entre César Moro y André Breton», en ESTELA, Carlos y José Ignacio PADILLA (eds.). *Amour à Moro: homenaje a César Moro*. Lima, Signo Lotófago, 2003, págs. 106-110.

WESTPHALEN, Emilio Adolfo. «Le chateau de grisou», en ESTELA, Carlos y José Ignacio PADILLA (eds.). *Amour à Moro: homenaje a César Moro*. Lima, Signo Lotófago, 2003, págs. 13-15.



**César Moro y la identidad en conflicto.  
Simbolismo, psicoanálisis, surrealismo  
y abstracción en el arte peruano**

**Cesar Moro and an identity in conflict.  
Symbolism, psychoanalysis, surrealism  
and abstraction of the Peruvian art**

FERNANDO VILLEGAS

Pontificia Universidad Católica del Perú

*Resumen:*

Se busca estudiar los referentes artísticos de César Moro y la importancia de su obra en el desarrollo del arte peruano. Sabemos que Moro conoció la propuesta simbolista legada por José María Eguren, además de familiarizarse con el psicoanálisis en Lima antes de su viaje a París, donde se encontrará con el grupo surrealista. Será en la década de los veinte que manifestará una propuesta vinculada a la abstracción y la geometría cubista. Otro punto importante de este artículo es explorar la identidad de Moro a través de su arte y su propia representación: retratos y fotografías. En ambos evidencia correspondencia tanto en cómo asume ser representado y en cómo realiza sus obras. Nacido con el nombre de Alfredo Quíspez Asín cambiaría su nombre

por el de César Moro. La adopción de un nombre conlleva la opción de reconocerse artista, forja así una nueva identidad cuya mirada creativa es múltiple. Nos centraremos en cómo quiso ser representado a través del retrato y la fotografía. De este modo se busca entender cómo manifiesta una unidad indiscutible tanto en el proceso creativo del artista como en el texto escrito y la imagen.

*Abstract:*

This paper aims to study the artistic references of Cesar Moro and the importance of his work in the development of Peruvian art. We know that Moro met the Symbolism proposal bequeathed by Jose Maria Eguren, in addition to be familiarized with the psychoanalysis in Lima before his trip to Paris, where he would meet the surrealist group. It would be in the twenties when he displayed a proposal linked to the abstraction and Cubist geometry. Another important point of this article is to explore the identity of Moro through his art and his own representation: portraits and photographs. In both, there is a connection of how he assumes to be represented as in how he performed his works. He was born with the name of Alfredo Quispez Asin and he changed to Cesar Moro. The adoption of a new name implies the option to recognize himself as an artist forging a new identity whose creative vision is multiple. We will focus on how he wanted to be represented through portraits and photography. In this way, it is attempted to understand how he manifested an indisputable unit both in the creative process of the artist and in a written text and image.

*Palabras clave:* César Moro, arte peruano, simbolismo, psicoanálisis, surrealismo y abstracción.

*Keywords:* Cesar Moro, Peruvian art, symbolism, psychoanalysis, surrealism and abstraction.

Recibido: 14/09/2016

Aceptado: 15/01/2017

Desde muy joven Alfredo Quíspez Asíñ revela la necesidad de ser retratado, como lo muestran las obras que le hacen sus amigos y su hermano Carlos. Es consciente de que será artista y de que su retrato, rasgo de su propia personalidad creativa, debe ser perennizado. Esto lo documenta una carta enviada a su hermano que se encuentra estudiando en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, fechada el 27 de enero de 1922, en la que hace referencia a un retrato. Aunque desconocemos quién es el autor, Moro describe: «En cuanto pueda te mandaré una fotografía del retrato del que te hablé [...] Oye, reclam(o) el retrato que me ofreciste hacer en Lima» (Moro a CQA, 27 de enero de 1922). Posteriormente mencionaría que fue el artista Emilio Goyburu quien le estaba haciendo un retrato y reclama a su hermano el retrato pendiente: «Goyburu me concluyó el retrato, pronto te mandaré una foto de él. ¿Tú no podrías hacerme uno de memoria? Me lo debes» (Moro a CQA, marzo de 1922). Se decide a enviarle una foto, pero no encuentra quién le pueda prestar una cámara<sup>1</sup>. Además sabemos que Jorge Seoane también le realizó un retrato,

---

<sup>1</sup> Carta de César Moro a CQA del 12 de agosto de 1922 y sería reiterado en otra al mismo destinatario el 29 noviembre de 1922.

que aparece publicado en *Varietades*<sup>2</sup>. Moro comprometió a artistas vinculados a los lenguajes modernistas del arte peruano, su propio hermano Carlos Quíspez Asín (CQA), Emilio Goyburu y Jorge Seoane<sup>3</sup>.

El retrato pintado por su hermano se hizo realidad, por medio de una carta Moro comenta que «estaría encantado de ver el retrato que le ha hecho CQA, no ha podido mandarle su retrato fotográfico falta de cámara Seoane le ha ofrecido la suya» (Moro a CQA, 12 de agosto de 1922). En otra carta se confirma que un apunte de su hermano fue mostrado al doctor Hermilio Valdizán, al parecer el retrato de Moro (Moro a CQA, 28 de agosto de 1922).

En este período la corriente que influencia su obra es el simbolismo. Moro frecuentaba la casa del poeta José María Eguren, artista simbolista que fue la primera influencia del joven Alfredo Quíspez Asín en el desarrollo de un arte de vanguardia (Tarazona 2005: 314-315). En ese sentido, tenemos que precisar que los referentes que reconoció en Eguren no fueron exclusivamente poéticos sino plásticos, entendiendo que antes que la mirada poética tenía una inclinación por desarrollar la pintura y la danza (Freire 1998: 37)<sup>4</sup>. La primera lo acompañaría hasta su muerte, la segunda terminaría en París por una enfermedad. Esto lo comprobamos al comparar varias acuarelas simbolistas realizadas por

---

<sup>2</sup> Sobre este retrato Moro diría en una carta: «Seoane me ha hecho un retrato a tinta china, lindísimo, es de tamaño pequeño» (Moro a CQA, 4 de septiembre de 1922).

<sup>3</sup> Estos artistas serían los que en la segunda década del siglo XX propondrían el desarrollo del arte peruano relacionado con las vanguardias artísticas, esto se evidencia en la gráfica artística.

<sup>4</sup> Westphalen aclara que tanto poesía como pintura fueron a la par en los trabajos iniciales de Moro (1969: 54).

Eguren que encuentran correspondencia con la obra del joven artista.

Hay aspectos semejantes en la representación de seres apenas abocetados y con aire fantasmal que aparecen insertos en un paisaje bucólico, es el caso de una acuarela de Eguren comparada con *Sin título*<sup>5</sup>, de Moro. Además, otra obra del poeta barranquino muestra diseños geométricos al realizar una casa con un personaje que tiene como fondo un edificio. Esto guarda relación con *Sin título*<sup>6</sup> de Moro donde, a manera de retablo, se inscribe una forma con una cabeza en gris. Lo que nos llama la atención es la disposición geométrica en ambas, el marcado trazo ampuloso. Una pareja durmiendo y sentada frente a una mesa donde aparecen insectos de Eguren, si bien Moro no tiene referentes directos, sí puede servir de inspiración para un sinnúmero de personajes que Moro recrearía vinculados a formas de insectos como *Sin título* (circa 1940)<sup>7</sup>.

También se conoce que frecuenta el Hospicio de la Madgalena y que gracias a Hermilio Valdizán y Honorio Delgado, discípulo de Freud, conoce de psicoanálisis. La tesis doctoral del último, *Rehumanización de la cultura científica por la psicología* (1923), presentada en la UNMSM, insistía en la posibilidad de explorar el inconsciente en el proceso creativo (Villegas 2016: 325-326), así, en este período, cuando se le preguntó a Moro

---

<sup>5</sup> Témpera sobre papel, 17,5 x 19,5 cm, Tenerife Espacio de las Artes, excoleción de André Coyné.

<sup>6</sup> Témpera sobre papel, 25 x 15,5 cm, reproducido en el catálogo César Moro retrospectiva de la obra plástica, 2-12 julio 1990, Galería L'Imaginaire como la fig. 5.

<sup>7</sup> Témpera sobre papel, 25,5 x 16 cm, Getty Institute, EE. UU., excoleción de E. A. Westphalen.

de dónde salían sus dibujos, el propio artista respondió que él mismo desconocía el porqué de las imágenes. Al respecto nos dice:

[...] cualquier dibujo, por más malo que sea, no es más que producto de mis emociones de artista. Para mí son como interrogaciones, como protestas contra la vida y contra todo. Lo que está al nivel de su cabezota. Más contento estoy cuando aparentemente más incoherente es uno de mis dibujos. Un dibujo no es una confesión. Al contrario, yo mismo no podría explicar mi dibujo. Lo siento y junto conmigo lo sienten dos o tres y con eso me basta (Moro a CQA, 4 de marzo de 1922).

Al decir estas palabras Moro señala que no es consciente de la realización de sus obras y que sus dibujos están determinados por un acto automático e inconsciente, que serían posteriormente vinculados al surrealismo. En este período busca exponer en Lima, en donde las pocas galerías que existen le niegan un espacio alegando que todo está ocupado: «Hace [...] dos años que quiero hacer mi exposición, he recorrido todos los sitios posibles, en todos he recibido la misma negativa con la misma disculpa “No tenemos sitio” “lo sentimos mucho”» (Moro a CQA, 9 de julio de 1924).

Por este tiempo intenta estudiar por lo menos un año en la Escuela de Bellas Artes, actividad que no llega a concretar. En este período hace ilustraciones para algún joven poeta que le pide a manera de favor ayuda en la ilustración de la portada de su libro o para la revista *Variedades*, actividad no remunerada, por lo que no cuenta con los recursos para realizar sus obras, las que se reducen a tinta, dibujo o acuarelas. Sin dinero es difícil pintar al óleo.

En el joven Alfredo Quíspez Asín se reconoce una personalidad narcisista. Como artista conoce su capacidad creativa y sabe que no se encuentra en el mejor lugar para desarrollarla. Sobre Lima y su ambiente diría: «Lima es la ciudad de los idiotas, vivo entre idiotas» (Moro a CQA, 29 de noviembre de 1922). Pero hay otro aspecto además que limita el libre desarrollo de su creatividad, es su opción sexual, ser gay y vivir en una sociedad conservadora como la limeña. Se advierte entonces una identidad en conflicto y una ávida necesidad de liberación implícita tanto en su poesía como en su obra gráfica. Ese proceso implica un rechazo a su propio nombre, a su propio idioma, y revela su necesidad de enunciarse de otra manera. En definitiva: de volver a nacer o reinventarse de acuerdo a su verdad. No es lo que la sociedad le pide ser, sino lo que él quiere y decide ser. Fátima Mernisi en *Sueños en el umbral* refiere que «cuando alguien se halla en una situación desesperada, lo único que puede hacer es cambiar el mundo, transformarlo según sus deseos y volver a crearlo» (1996: 162). Y es lo que hizo Moro al asumir su nuevo nombre, no solo evadió lo que le exigía la sociedad conservadora limeña, sino que liberó su posibilidad de ser quien él quería ser: artista. El arte como vocación, como renuncia, como proceso creativo en libertad<sup>8</sup>.

En 1923 una carta dirigida a su hermano Carlos, que se encuentra en Madrid, da cuenta de la adopción

---

<sup>8</sup> Concordamos con Mirko Lauer cuando analiza la poesía de Moro frente a la realidad restrictiva peruana. Al respecto nos dice: «Pienso que a pesar de la amistad con el idioma francés y de los amigos mexicanos, en ninguna parte fuera del Perú pudo, puede, César Moro ser César Moro, es decir, no ser César Alfredo Quíspez Asín y poder realizar el surrealismo tal como lo describe Theodor W. Adorno: una dialéctica de la libertad subjetiva en una situación de no-libertad objetiva» (1990: 142).

del nombre César Moro<sup>9</sup>. No se trata de un seudónimo sino de la adopción de una nueva identidad. No se sentía cómodo como Alfredo Quíspez Asín y ante la necesidad de reinventarse crea a César Moro. En términos psicoanalíticos, necesitaba matar al padre renunciando a su nombre y apellido. La oposición paterna no significó, sin embargo, una ruptura con su madre, de quien sí conserva el apellido Mas<sup>10</sup>. El nuevo nombre que asumió desde esa fecha fue comunicado a su familia; además, se advierte cuando fue exiliado a México por apoyar a la República española en 1936. El nombre figura también en su libreta de inscripción en el registro nacional de extranjeros.

Podemos entender entonces cómo la construcción de su obra refleja un constante encuentro consigo mismo, donde los lenguajes artísticos y poéticos son miradas exploratorias de su propia esencia vital. Es decir, no se supedita a la moda sino que se adapta a sus circunstancias y no le gusta encontrarse dogmatizado. Ello conlleva que desde lo visual sea difícil situarlo solo en el surrealismo. Desde sus inicios transita en los lenguajes del modernismo, el simbolismo, el cubismo, la figuración lírica, el dadaísmo, para finalmente convertirse en el primer artista que aborda el arte no figurativo en el arte peruano. En sus obras encontramos

---

<sup>9</sup> Por carta de Moro a CQA del 6 de septiembre de 1923 se conoce el cambio de nombre por César Moro, tomado de las greguerías de Gómez de la Serna (Palomino 1986: III-IV).

<sup>10</sup> La relación con la madre sería bastante estrecha, incluso decisiva para su regreso de México. Cuando Moro falleció, la familia estaba preocupada por la madre y cómo darle la noticia de su muerte. La madre de Moro no le superviviría mucho tiempo, pocos años después de su muerte fallecería.

incluso una mezcla de estos estilos y vemos cómo estos se superponen en el tiempo.

Es notable advertir que existe en el artista una coincidencia en cómo decide ser representado en sus retratos y los estilos artísticos y vitales en los que se encuentra. Hacia 1925 Moro decide irse a París a buscar lo que anhelaba: desarrollar el arte de la pintura y el *ballet*. Antes de viajar se toma una fotografía que muestra las características de la obra que realizaba entonces, en el rostro las cejas aparecen oscurecidas y manifiesta un personaje andrógino casi femenino. Esta mirada es propia del tipo de imágenes vinculadas al decadentismo, práctica que el propio Moro realizaba en su obra gráfica de entonces siguiendo la influencia del español Beltrán Masses. La fotografía está dedicada a Carlos Raygada y fechada en 1925.

Moro, por tanto, llevará a París su conocimiento del simbolismo a través de Eguren y la gráfica modernista de las revistas ilustradas. Su correspondencia con el psicoanálisis, su nueva identidad, lo preparó para ingresar en las filas surrealistas. La inserción en el ambiente parisino no fue fácil para el peruano, sabemos de la carestía económica que tuvo que afrontar (Moro a CQA, 7 de mayo de 1926). Se conoce por una carta a su madre que estudiaba *ballet* y que se encontraba bien, aunque especulamos que por ser su madre posiblemente omitió sus penurias para no alarmarla (Moro, 20 de julio de 1928).

El lenguaje cubista estaría relacionado con su encuentro con la obra del pintor Jaime Colson, a quien conoció en París por recomendación de su hermano Carlos. Así, Moro compartió sala con el pintor

dominicano en la exposición en el Gabinete Maldoror (1926) de Bruselas y la Asociación París-América Latina (1927) en París. Un elemento importante en su obra fue la adopción de un lenguaje de formas geométricas presentes en la última exposición. Lo interesante es cuando vemos al propio Moro fotografiado en el taller de Colson, formando parte de una composición cubista. Se ve al artista sosteniendo una guitarra que está rodeada de distintos marcos y cuadros colocados en planos de formas cuadrangulares. La fotografía y la composición insertan a Moro en una obra cubista que corresponde a la propia propuesta creativa de entonces conocida como *Géométrie*<sup>11</sup>. En este período vio los cien diseños realizados por Pablo Picasso, presentados en la galería de Paul Rosenberg en París entre junio y julio de 1927<sup>12</sup>. La importancia de este encuentro se puede apreciar cuando escribió el prólogo de la Exposición Internacional del Surrealismo (1940), que realizó junto con André Breton y Wolfgang Paalen en México D. C. Allí Moro diría: «[...] hacia 1910, fecha histórica en la que Pablo Picasso, el incomparable, inicia su búsqueda designada con el impropio nombre de cubismo. El milagro comenzado, entonces no termina ni con el duro interregno, con el voraz espacio de tinieblas de la Gran Guerra» (Moro 1940: s/n).

Si bien sabemos que el lenguaje cubista en Moro intentaría ser superado cuando participó en París en la

---

<sup>11</sup> Ver catálogo de la exposición *Tableaux de Jaime Colson et César Moro*, 10 al 16 de marzo de 1927, Sociedad París-América Latina.

<sup>12</sup> Aunque la mayoría de obras expuestas por Picasso corresponden a los años 1916-1926, por tanto, no es su período cubista; sin embargo, sería un artista referente para su propia obra, ya que conservó el catálogo de la muestra. Ver Archivo de TEA.

Figuración Lírica Española (1927) (Villegas 2016: 328-332), también queda claro que nunca abandonó ese lenguaje y que fue retomado cuando incursionó en la abstracción desde su estadía en México y a finales de su vida teniendo una impronta geométrica.

Es reciente el peso y la importancia que ha tenido Moro en el estudio de las artes visuales y su relación con el surrealismo<sup>13</sup>. Hoy es indiscutible la importancia que tuvo al realizar la primera exposición surrealista en América Latina en 1935, en la galería Alcedo, junto con un grupo de pintores chilenos. Su casi ausencia en el panorama de la historia del arte peruano se debe a ser considerado un diletante (Castrillón 2014: 42), opinión no compartida, ya que a pesar de no contar con una formación académica y realizar sus obras en dibujos, acuarelas y pasteles, sus propuestas creativas enuncian la vanguardia y sus lenguajes más que los artistas académicos. El hecho de asumir materiales no oficiales y no estar supeditado a una escuela le otorgó más libertad creativa en sus obras. Moro fue el primer artista surrealista peruano en contacto directo con la vanguardia parisina y el primer latinoamericano en participar en el grupo de André Breton (Ades y Speranza 2012: 16).

El viaje a México le permitió al artista distanciarse del surrealismo y adoptar la tendencia a la abstracción de su última producción en el medio peruano. No es del todo cierto que la abstracción de Moro fue realizada ya en el Perú, porque obras en México como *Imágenes cretinizantes* (México, 1943) y sobre todo *El baño*

---

<sup>13</sup> Un reciente trabajo editado por Rita Eder Dawn Ades y Graciela Speranza (2012) lo coloca como el principal referente del surrealismo en Latinoamérica.

*del insecto hoja* (México, 1942)<sup>14</sup> muestran que ya en la ciudad azteca realizaba un tipo de abstracción que podría vincularse al automatismo de André Masson, de formas abstractas y redondeadas alternadas con figuras geométricas<sup>15</sup>, como *Pasiphae* o *Sedeed Sed*, ambas realizadas en 1942. El pintor surrealista había lamentado en la década del cuarenta la prevalencia de la irracionalidad automática y el rechazo al cubismo, así nos dice:

El retroceso tuvo lugar con perfecta insolencia. Los admirables logros de Seurat, Matisse y los cubistas fueron considerados como vacíos y sin valor. Su inspirada concepción del espacio, su hallazgo de los medios esencialmente pictóricos, fueron considerados como un legado molesto que era necesario olvidar (Chipp 1995: 465)<sup>16</sup>.

Fue en México que Moro se distanció del surrealismo, y fue la abierta oposición de Breton a la homosexualidad lo que marcó la distancia de Moro. En la misma

---

<sup>14</sup> Ambas obras fueron reproducidas en *Las Moradas*.

<sup>15</sup> Las reflexiones de Masson fueron publicadas en *Fontine* (Argel), N° 35, 1944, ahí diría: «Se habla mucho sobre la abstracción al referirse a la pintura contemporánea. No sé hasta qué punto deciden los críticos dónde comienza o dónde termina una obra de arte. Quizá un pintor puede sugerir que este término de “abstracto” ha de reservarse para discusiones metafísicas: un terreno en el cual esta idea —se halla aquí como en su casa— ha dado origen a brillantes controversias, desde Aristóteles hasta Husserl y Whitehead.

La ausencia de tema —el cuadro considerado en sí mismo como un objeto— es una estética perfectamente defendible. Sin embargo, el temor de los pintores que así lo proclaman, el miedo a referirse al mundo exterior, tiene un curioso paralelismo con el de quienes no admiten compromiso alguno con lo irracional [...] No basta dibujar o pintar unos cilindros o unos rectángulos ordenados de cierto modo para situarse fuera del mundo» (Chipp 1995: 468-469).

<sup>16</sup> Tomado de André Masson. «La pintura como apuesta», 1941, publicado como «Piendre est un gageure», en *Cahiers de Sud*, N° 233 (marzo 1941) (Chipp 1995: 464).

exposición se percibieron las diferencias entre ambos, cuando Breton incluyó la pintura del mexicano Diego Rivera, más por cuestiones políticas que por praxis artística. La obra de Rivera no era del gusto del peruano y sobre él diría con desenfado:

He visto algunos frescos de Rivera en la Secretaría de Educación, son horribles, de un color atroz y del dibujo convencional que ya conocemos. No es sorpresa, pues jamás me gustó esta pintura y cada día me gustará menos la tal pintura mural (Moro a CQA, México, 11 de abril).

Por otro lado, tendríamos que entender la influencia que ejerció Paalen en el concepto del valor totémico del mundo precolombino que permitió a Moro reencontrarse con la memoria inconsciente del Perú antiguo. En este aspecto concuerdo con Rodrigo Quijano cuando refiere:

La actitud de Moro hacia lo local reposó más bien en una reivindicación prehispánica con la cual sintió una filiación especial, fruto de una vinculación afectiva con el paisaje costeño y fruto tal vez del interés general hacia lo que el surrealismo llamó «culturas mágicas», membrete amplio en el que fueron subsumidas todas las culturas no europeas (2003: 92).

Precisamente en el retrato que le realizó el austriaco (1940), donde se advierte a Moro de perfil y con una actitud introspectiva<sup>17</sup>, se observa a un Moro con arrugas y con la frente mucho más amplia. La pintura

---

<sup>17</sup> El retrato se encuentra autografiado, dice «a César Moro son ami Wolfgang Paalen/ México/ 1940».

guarda relación con su fotografía tomada en la Huacachina en Ica (1948-1950 aproximadamente<sup>18</sup>), donde se mostraba desnudo con todo el cuerpo y el rostro cubierto de barro, la actitud nos recuerda también el retrato realizado años atrás en México.

A diferencia de los artistas peruanos de los primeros años del siglo XX, como Teófilo Castillo, José Sabogal o Elena Izcue, quienes exploraron el lenguaje plástico de la cerámica nasca, moche o los mates o keros, Moro exploró lo que años después se llamaría ancestralismo. Es decir, además de recuperar el lenguaje formal, buscó recuperar su pasado mítico. Esta idea remite a una carta de Honorio Delgado, discípulo de Freud y en ese entonces psicoanalista confeso, dirigida al músico Alfonso de Silva en 1922, en la que refiere que se pondrá: «[...] enseguida a trabajar en mis estudios de la mortalidad [...] de los antiguos peruanos, totemismo, mitología etc. que va a ser tomada en mi comunicación al próximo congreso psicoanalítico de Berlín» (1922: 4).

Tanto Honorio Delgado como Alfonso de Silva eran cercanos a los hermanos Quíspez Asín. Silva, poseedor de la carta de Delgado, visitaría a Moro en París hacia 1925. No obstante, hasta el momento no hemos encontrado en los años veinte una obra artística vinculada al Perú antiguo salvo el *collage* que realizó en los años treinta, donde representó una cabeza precolombina tal como *Adorée au grand air (l'art de*

---

<sup>18</sup> Las fechas aproximadas de la foto están determinadas por la relación con André Coyné, que duró entre 1948 a inicios de 1950. Llegamos a esta conclusión porque existe otra foto de Coyné en la que aparece en Ica, lugar de donde proviene la foto de Moro (Coyné 2003: 166).

*lire l'avenir*) (1935)<sup>19</sup>. Después de ello esta mirada al mundo del Perú antiguo apareció solo como referencia de exposiciones o textos realizados por Moro. En la muestra surrealista de México se exhibieron obras del arte del México antiguo compuestas por la colección de Diego Rivera y arte oceánico de la colección de Paalen (Quijano 2003: 92). En la revista *Las Moradas* (1945-1947) la cerámica del Perú antiguo era denominada como arte.

El retorno a Lima desde México en 1943 lo hizo Moro gracias al apoyo económico de su hermano Carlos y a solicitud de su madre<sup>20</sup>. No obstante, vemos que antes de su llegada Moro siente renacer las mismas inquietudes que tenía en sus años juveniles.

No tengo el menor deseo de ir a Perú, pero tratándose de mi mamá que así lo desea y dice que le hago falta he decidido regresar, tú que has vivido tantos años fuera me has de comprender perfectamente. No es egoísmo es instinto de conservación y terror a volver a vivir todos los complejos infantil(es), el terrible complejo de inferioridad frente a la hostilidad del ambiente, frente a los testigos de la infancia (Moro a CQA, México, 5 de mayo de 1943).

Fernando de Szyszlo refiere que el año 1947, fecha de fundación de la revista *Las Moradas* realizada por Moro y Westphalen, «fuimos por primera vez contemporáneos de todos los hombres» (2002: VII). Creemos además que la revista fue la única vía por la que la obra

---

<sup>19</sup> *Collage* sobre papel de lija, 13 x 21 cm, excolección E. A. Westphalen, Getty Research Institute.

<sup>20</sup> La decisión la toma porque su madre lo extrañaba.

de Moro y su pensamiento fue recogido por la nueva generación de artistas peruanos como Jorge Eduardo Eielson<sup>21</sup> o Fernando de Szyszlo.

En la muestra póstuma de Moro, realizada por André Coyné, Fernando de Szyszlo y Carlos Quíspez Asín en 1956 (Coyné 2003: 168), se cumplió el deseo del artista que había preparado una serie de pasteles que evidenciaban la geometría abstracta<sup>22</sup> de su última etapa y con ello su alejamiento definitivo de las filas surrealistas. También estuvieron presentes los retratos realizados a Moro por Henry Hannot, Carlos Quíspez Asín y Wolfgang Paalen. Szyszlo, el encargado de hacer la presentación, refirió: «Utilizó para expresarse las herramientas que su época había conquistado (el surrealismo, hacia el final la pintura no figurativa) pero siempre tales herramientas estuvieron a su servicio y no a la inversa» (Szyszlo 1956 catálogo homenaje).

Llama la atención la correspondencia que existe en los tempranos trabajos de Szyszlo con la obra de Moro. Esto se observa en el retrato presentado por Szyszlo en *Las Moradas*, Lima, I, N° 1 (mayo de 1947), obra que guarda relación con un retrato *Sin título*<sup>23</sup> de Moro en la prevalencia del uso de la línea para construir la figura del rostro. Szyszlo heredaría de Moro la

---

<sup>21</sup> La importancia de *Las Moradas* en la obra temprana de Jorge Eduardo Eielson se puede consultar en la tesis de maestría en Historia del Arte, PUCP, de Carlos Castro (inédita).

<sup>22</sup> Rodrigo Quijano refiere que Moro no participó en la polémica entre figuración y abstracción que tuvo como protagonistas antagonicos a Sebastián Salazar Bondy y Luis Miró Quesada Garland (Quijano 2003: 92-94). Creemos que sí asumió una posición en su propia obra visual.

<sup>23</sup> Pastel y lápiz de color sobre papel, 33,8 x 22 cm, excolección Westphalen, Getty Research Institute.

beligerancia contra el tema indigenista de Sabogal y su escuela y la opción del mundo precolombino como pasado mítico vivo.

La independencia creativa y la necesidad de volver al propio lenguaje de la pintura lleva a Moro a relacionarse con las prerrogativas del arte moderno, aquellas que abogaban por el «no tema» y el presupuesto del arte por el arte. La pintura tenía que recuperar su propio lenguaje: la estructura y la composición, dos aspectos importantes para su hermano Carlos, que había emprendido la campaña desde el lenguaje cubista<sup>24</sup> en la Escuela de Bellas Artes, donde ingresó como profesor en 1943. Esto se hace evidente en una carta enviada desde México, donde se aleja del lenguaje de Sabogal mal entendido como la supeditación al tema:

él (Moro) es incapaz de dibujar una silla y eso le desanima terriblemente. Además, en los últimos años he visto que la pintura es al mismo tiempo que muy complicada, de ejecución, algo muy simple. Quisimos que significara demasiadas cosas ajenas a ella y ahora veo que una simple naturaleza muerta o una mujer sentada en una silla han sido los temas eternos de los más grandes pintores: Renoir

---

<sup>24</sup> «Los maestros franceses modernos nos lo recordaron después de largo tiempo de olvido; y a los cubistas, podemos decir, debemos la rehabilitación de la plástica. Todos dicen que el cubismo ha pasado. Y es cierto; pero a mi modo de ver lo ha hecho dando el paso más grande en el sentido técnico: devolviendo la pintura al campo de la plástica. Y que también ha de servir de disciplina inicial y llamado constante a los actuales futuros pintores. ¿Por qué pasó el cubismo y no se comprendió entonces, ni se comprende todavía en nuestro medio? Sencillamente, porque se desconoce esto que podemos llamar el idioma de la plástica. Así tampoco ha podido comprenderse verdaderamente ninguna otra tendencia o época de la pintura. Este es un idioma sin palabras, su alfabeto es la geometría, por esto es tan mal traducido por los que saben escribir cualquier otro idioma. Tan poco traducible, mejor dicho» (Carlos Quíspez Asín. *Los pintores y las pinturas*, 4 de octubre de 1945).

o Picasso o Cézanne o ahora Bonnard, etc. La pintura es una especie de gran cocina. El que no es cocinero y buen cocinero no puede hacer nada. Matisse es un cocinero de primer orden, un gran cocinero. Ahora todos los programas me aburren soberanamente y la intención que ponga el pintor me deja totalmente indiferente [...] ¿Cómo salió Sabogal de ahí? Esta última noticia me produjo regocijo sobre todo después de su triunfo (¿) en México. No me explico el caso de Sabogal pintando ya desde hace medio siglo y tan ajeno y contrario siempre a la pintura. A ver si un día pongo en un sobre algún dibujo de los que he hecho últimamente y te lo envío. Tú fuiste la primera persona y estoy por creer que la última que diste importancia a lo que hacía (Moro a CQA, 20 de octubre de 1947).

Moro se convierte en el primer artista vinculado al surrealismo plástico, su derivación a la abstracción geométrica sería un referente para el arte peruano, y *Las Moradas*, revista instituida por él y Westphalen, un caldo de cultivo de sus ideales. Sin él no podemos entender las propuestas de Eielson o Szyszlo, quienes como el artista no supeditaron su obra a un lenguaje local a favor de un universalismo. Además de su necesidad de trabajar la pintura desde su propio lenguaje, siguiendo la influencia de su hermano Carlos Quíspes Asín desde el cubismo. Tal vez no debemos mencionar que su identidad está en conflicto, si no que busca desarrollarse en un medio que lo subvierte y lo vuelve anárquico. La gestación de su personalidad artística en Lima la horrible convierte su obra tanto poética y plástica en contestataria, reflejo de su propio deseo y necesidad de libertad creativa. En Moro se cumple la frase: *nadie es profeta en su tierra*.

## Bibliografía

ADES DAWN, Eder Rita y Graciela SPERANZA. *Surrealism in Latin America: vivísimo muerto*. London, Tate Publishing, Getty Research Institute, 2012.

CASTRILLÓN, Alfonso. *Tensiones generacionales*. Lima, Fondo Editorial de la Universidad Ricardo Palma, 2014.

CHIPP, Herschel B. *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid, Ediciones Akal, 1995.

COYNÉ, André. «Moro en sus días y una reciente biografía», en *Hueso Húmero*. N° 43. Lima, 2003, págs. 161-168.

FREIRE SARRIA, Luis. «El Moro del Sherezade», en *Mira, El Sol*. 1998, págs. 36-38.

LAUER, Mirko. «Razón y pasión en Moro», en *Hueso Húmero*. N° 27. Lima, 1990, pág. 142.

MERNISI, Fátima. *Sueños en el umbral*. Barcelona, El Aleph, 1996.

MOLINA, César Antonio. «César Moro rompecabezas ejemplar» entrevista a André Coyné. *Diario 16*. 26 de enero de 1986, págs. III-V.

QUIJANO, Rodrigo. «Con los antejos de azufre: notas sobre Moro y las artes visuales», en *Martín*. N° 7 y 8. Lima, 2003, págs. 185-196.

SZYSZLO, Fernando de. «Las Moradas de Emilio Adolfo Westphalen (testimonio de parte)», en *Las Moradas, edición facsimilar*. Lima, Universidad San Martín de Porres, Ausonia S. A., 2002, págs. VII y VIII.

TARAZONA, Emilio. «César Moro: notas sobre poesía, plástica y vanguardia en el Perú», en *Actas del Coloquio*

*Internacional César Moro y el Surrealismo en América Latina.* Lima, Fondo Editorial de la UNMSM, 2005, págs. 311-324.

VILLEGAS, Fernando. *Vínculos artísticos entre España y el Perú (1892-1929). Elementos para la construcción del imaginario nacional peruano.* Lima, Fondo Editorial del Congreso, 2016.

WESTPHALEN, Emilio Adolfo. «Pinturas y dibujos de César Moro», en *Amaru*. N° 9. Marzo, 1969, págs. 53-59.

## **La ética del amor y la ética del deseo en la poesía de César Moro**

### **Ethics of love and ethics of desire in the poetry of Cesar Moro**

VÍCTOR VICH

Pontificia Universidad Católica del Perú

#### *Resumen:*

¿Qué es el amor para Moro? ¿Qué es el deseo? ¿Qué los provoca? ¿Qué efectos tienen en la subjetividad? Me propongo estudiar las dinámicas del amor y del deseo en la poesía de César Moro a partir de tres tipos de imágenes: como acontecimientos que instalan un proceso de verdad, como fuerzas que suspenden la moral tradicional y como los signos de algo que desborda a la subjetividad y que apunta más allá de toda lógica racional.

#### *Abstract:*

What is love for Moro? What is desire? What causes them? What effects do they have in subjectivity? I intend to study the dynamics of love and desire in the poetry of Cesar Moro using three types of images: as events leading to a process of truth, as forces suspending traditional moral and as signs of something that goes

beyond to the subjectivity and depart from any rational logic.

*Palabras clave:* César Moro, poesía peruana, ética, amor, deseo.

*Keywords:* Cesar Moro, Peruvian poetry, ethics, love, desire.

Recibido: 15/09/2017

Aceptado: 20/10/2017

*Yo he pagado mi sed con piedras candentes*

El lenguaje es un instrumento que establece un cierto orden en el mundo, pero sabemos bien que ese orden es arbitrario y que, al desordenarse, puede desembocar en la locura. Sus principios intentan ser lógicos, pero no es difícil notar que en su interior habita una profunda irracionalidad. El uso del lenguaje puede llevarnos a lugares completamente disímiles. Por un lado, a un lugar estable donde cada cosa tiene su lugar y cuenta con una identidad permanente, pero también a una dimensión donde todo se desordena y donde el caos y el goce pueden imponer su presencia.

César Moro, ese poeta peruano cuya vida estuvo marcada por innumerables decepciones, pero también por intensos compromisos, asumió la poesía como un territorio «sin garantías», como aquel lugar para simbolizar lo incomunicable, la falta de sentido, el abismo de la existencia, esa «parte maldita» a la que se llega luego de todas las sustracciones y de todos los riesgos posibles.

En líneas generales, Moro optó por el surrealismo al que entendió como un proyecto de liberación que le permitía hacerse cargo de una identidad descentrada siempre constituida bajo intensos desplazamientos. Moro supo que si hay algo que le hace daño al sujeto es la falsa ilusión de unidad y, por eso mismo, entendió que la tranquilidad no solo era imposible sino quizá indeseable.

¿Qué es el amor para Moro? ¿Qué es el deseo? ¿Qué los provoca? ¿Qué efectos tienen en la subjetividad? En este ensayo, voy a discutir lo que llamaré la «ética del amor» y la «ética del deseo» como dos dinámicas enfrentadas en las cuales, una de ellas, la del amor, se establece como un cierto garante de la satisfacción, y la otra, la del deseo, más bien reconoce la incompletud constitutiva de la condición humana y el vacío como una falta de sentido que nunca podrá llenarse del todo. Como radical experiencia de libertad, el amor aparece aquí como una forma de subjetivación, como el acceso a una dimensión otra de la existencia situada más allá de la moral y de toda utilidad práctica. En esta poesía, el amor se asocia con el deseo (el cual sostiene) y su surgimiento pone en juego una dinámica donde el exceso se hace presente aunque se sepa que nunca pueda llenar la falta. Digámoslo más claramente: si el amor es la promesa de un garante absoluto, el deseo, por el contrario, constata la imposibilidad de cierre y comprueba una insatisfacción que nunca puede saciarse.

Me propongo entonces estudiar las dinámicas del amor y del deseo a partir de tres imágenes que aparecen recurrentemente en esta poesía: como manifestaciones de la incompletud humana (Lacan 1983), como aquellos excesos que apuntan más allá de toda lógica racional y

de toda moralidad establecida (Bataille 2006) y como acontecimientos que instalan una verdad (Badiou 2011). Comencemos entonces con un primer texto, con la segunda parte del largo poema titulado «El fuego y la poesía» que apareció en *La tortuga ecuestre*, libro póstumo publicado en 1958:

Amo el amor de ramaje denso  
Salvaje al igual de una medusa  
El amor-hecatombe  
Esfera diurna en que la primavera total  
Se columpia derramando sangre  
El amor de los anillos de la lluvia  
De rocas transparentes  
De montañas que vuelan y se esfuman  
Y se convierten en minúsculos guijarros  
El amor como una puñalada  
Como un naufragio  
La pérdida total del habla del aliento  
El reino de la sombra espesa  
Con los ojos salientes y asesinos  
La saliva larguísima  
La rabia de perderse  
El frenético despertar en medio de la noche  
Bajo la tempestad que nos desnuda  
Y el rayo lejano transformando los árboles  
En leños de cabellos que pronuncian tu nombre  
Los días y las horas de desnudez eterna.

(Moro 2016: 46)

Notemos que este poema se esfuerza por representar algunos de los efectos del amor en la subjetividad. Aquí la técnica de la enumeración (parcialmente caótica) se utiliza para representar al amor como una fuerza cataclísmica que arrolla al sujeto y que es capaz de mostrarlo

en toda su fragilidad y desnudez. En estos versos, en efecto, al amor se le figura como algo externo que se impone sobre el sujeto y que, poco a poco, comienza a tomar toda la subjetividad.

De hecho, el amor aparece representado como una hecatombe, como una especie de terremoto que revuelve la identidad personal. Lejos de proporcionar calma y tranquilidad, se trata de una fuerza desestructuradora que logra que las montañas implosionen y se disuelvan en el horizonte. Por eso mismo, se le figura como la Medusa, como una puñalada, como algo extremadamente peligroso. Son muchas las palabras que terminan asociando al amor con impulsos violentos que van contra la cultura: «sangre derramada», «ojos asesinos», pérdidas de todo tipo. El amor es algo que se incrusta en el cuerpo y que abre una brecha en el lenguaje.

Sin embargo, no es el amor una fuerza negativa que pueda hacerle daño a la subjetividad. Se trata, más bien, de una fuerza que desestabiliza las bases a partir de las cuales el sujeto ha sido constituido y que puede abrirlo hacia otra dimensión. En estos versos, el amor y el deseo son fuerzas que perturban lo que se ha sedimentado y que remueven aquello que ha caído en la inercia de la cotidianidad. Cuando dicen que el amor implica «la pérdida total del habla del aliento» se está nombrando, no a la muerte, sino al comienzo de una nueva etapa. El amor aparece entonces como un acontecimiento que muestra la insuficiencia de la cotidianidad y los límites del sentido. Como ruptura y como quiebre suspende algo del tiempo, muestra nuevos horizontes y neutraliza el poder de la moral asentada.

Para Moro, entonces, el verdadero amor no es un momento de paz sino un agente de cambio, de sustracción, una fuerza que activa el paso de un lugar a otro. De hecho, esta es una poesía que se da perfecta cuenta de que el mundo es inestable, de que el sujeto no tiene una identidad fija y de que, por lo mismo, puede involucrarse con cambios radicales. El amor es aquí «el frenético despertar en medio de la noche [...] bajo una tempestad que nos desnuda» y, es posible interpretarlo, se trata de un acontecimiento que trae una verdad inédita, un contacto con algo verdadero de lo que no se puede dudar. De esta manera, su presencia implica entrar en contacto con algo que nos deja desnudos, que sustrae todos los garantes porque fuerza a desprenderse de buena parte de los mandatos de la cultura. «A vista perdida» es otro poema de *La tortuga ecuestre* en cuyo comienzo debemos detenernos:

No renunciaré jamás al lujo insolente al desenfreno  
suntuoso  
De palos como fascas finísimas colgadas de cuerdas y  
De sables  
Las paisajes de la saliva inmensos y con pequeños  
cañones de  
Plumas fuentes  
El tornasol violento de la saliva  
La palabra designando el objeto propuesto por su  
contrario  
El árbol como una lamparilla mínima  
La pérdida de las facultades y la adquisición de la  
demencia  
El lenguaje afásico y sus perspectivas embriagadoras  
La logocloina el tic la rabia el bostezo interminable  
La estereotipia el pensamiento prolijo  
El estupor

[...]  
No renunciaré jamás al lujo primordial de tus caídas  
vertiginosas  
Oh locura de diamante.

(Moro 2016: 25)

Volvamos a notar que, en estos versos, la voz poética es portadora de una convicción y que no tiene miedo de hacerla pública. Ha descubierto una verdad y está dispuesta a defenderla a como dé lugar. Gracias a ella, puede reconocer que la realidad es mucho más abierta a como suele presentarse. Nuevamente, este es un poema que se enfrenta a la moral tradicional y que construye una voz que ha optado por dar un testimonio que es, al mismo tiempo, una fe y un combate. «No renunciaré» afirman un par de versos y lo hacen de una forma, ya radical, que no admite matices de ningún tipo.

Podemos decir entonces que lo que aquí se defiende es el exceso y la trasgresión. De hecho, los versos figuran al amor y al deseo como aquellas fuerzas que son capaces de sacarnos de los límites impuestos. En estos poemas, las imágenes son siempre alucinadas y apuntan al elogio de la locura que es también el elogio del amor. La locura es figurada aquí como un lugar de exceso, como la llave para descubrir otra dimensión de la realidad o, mejor dicho, para comenzar a vivir de otra manera.

Detengámonos aquí: ¿cuál es la «verdad» que se ha descubierto? La respuesta no puede ser otra que la «verdad del deseo». Por eso mismo, los versos se enfrentan a toda normativa que intente reprimirlos y

la voz poética intenta liberarse de todos los mandatos impuestos por el lenguaje y la cultura. Desde ahí, la poesía se convierte entonces en un lugar donde la arbitrariedad del signo se hace más visible y donde ya no es necesario aparentar coherencia. Veamos algunos versos del poema titulado «Un camino de tierra en medio de la tierra» también del mismo libro:

Vivir bajo las algas  
El sueño en la tormenta sirenas como relámpagos el alba  
Incierta un camino de tierra en medio de la tierra y nubes  
De tierra y tu frente se levanta, como un castillo de nieve  
Y apaga el alba y el día se enciende y vuelve la noche y  
fascas de tu pelo se interponen y azotan el rostro  
helado de la noche  
Para sembrar el mar de luces moribundas  
Y que las plantas carnívoras no falten de alimento  
Y crezcan ojos en las playas  
Y las selvas despeinadas giman como gaviotas

(Moro 2016: 24)

Nuevamente, el poema es muy claro en subrayar la firme opción de ingresar a un territorio desconocido donde el lenguaje pierde lógica y donde es necesario afrontar su propia arbitrariedad. Nuevamente, la intensidad de estas imágenes pueden interpretarse como un punto de fuga de los sentidos existentes. Para Vasi, este es un poema en el que la imaginaria naturalista incrementa, simultáneamente, la presencia y la ausencia del deseo erótico (2016: 42). Se trata, en efecto, de un tipo de escritura que apunta a confrontarnos con el exceso mismo entendido tanto en sus dinámicas constructivas como destructivas. Aquí, el

exceso es figurado como libertad, pero también como trasgresión y locura.

De hecho, el poema tiene que ver con el goce, con la pulsión de muerte, con algo placentero, pero a la vez cruel y doloroso. La aparición del amado es central en esta dinámica, pues su presencia parece ejercer un poder inusitado sobre la realidad existente. Se trata de alguien que renueva la realidad y enardece todo lo que hay en el mundo. Desde ahí, el amor es otra vez descrito en términos apocalípticos: «sueño en la tormenta», «sirenas como relámpagos», «alba incierta», dicen los versos. Nuevamente, nos encontramos muy lejos de la representación del amor como un sentimiento tranquilo y estable. Más bien, se trata de un torrente que desestabiliza (o sustrae) todos los sentidos existentes e instala una verdad que invoca a refundar el mundo, horadándolo, desde muchas perspectivas. Notemos esta misma dinámica en algunos versos del poema «Arreglo de cuentas» del libro escrito en francés titulado *Le château de grisou*:

Debemos el iris del ojo el rocío la embriaguez  
De una noche en que querías derribarme llevaba yo una  
Negra bandera  
La noche en que todas las llamas hablaban a boca cerrada  
Ojos desviados y retornados en la bahía

La noche en que todo hablaba de un encantador deseo  
De muerte  
En que las lágrimas habiendo dicho todo querían  
llevarme a  
Otro sitio  
Hacia una soberbia tumba de polvo de mármol  
Un tumulto de hipnosis progresiva

La violencia prometida el atractivo irregular  
Siempre el fuego del pensamiento la idea fija  
Si yo quisiera vivir no sería en esta isla

(Moro 2016: 123)<sup>1</sup>

Podríamos decir que el amor es aquí un lugar donde el sujeto puede observar su derrota, donde se hace visible su falta de control, donde una voluntad otra emerge como superior a la de uno mismo. El último verso («Si yo quisiera vivir no sería en esta isla») muestra bien cómo la voz poética pone en cuestión el régimen de verdad existente, vale decir, el horizonte normativo de sentido que ha estructurado la vida; ese marco que gobierna la producción de la subjetividad, del deseo y de los sentidos últimos. Sin duda, esta es una voz rebelde que ya no se reconoce en la realidad existente y que lucha contra esas normas. Si el poema es una invocación a la muerte, ella no es figurada como el final de la vida sino, más bien, como el acceso a otra vida. Es entonces porque desencadena un final, que el amor puede inaugurar algo de lo nuevo. Se trata, por eso mismo, de algo siempre incisivo anclado en el iris del ojo, en el rocío, en aquellas excepciones que se abren sin complejos a lo infinito del deseo.

---

<sup>1</sup> La traducción es de Ricardo Silva-Santisteban. El original en francés dice lo siguiente: «Nous devons l'iris de l'oeil la rosée l'ivresse / D'une nuit où tu voulais m'abattre je portais un drapeau noir / La nuit où toutes les flammes parlaient bouche close / Yeux détournés et rentrés dans la baie / La nuit où tout parlait d'un enchanteur désir de mort / Où les larmes avant tout dit voulaient me porter ailleurs / Vers un superbe tombeau de poussière de marbre / Un tumulte d'hypnose progressive / La violence promise l'attirance irrégulière / Toujours le feu de la pensée l'idée fixe / Si je voulais vivre ce ne serait pas sur cette île».

Afirmemos, sobre todo, que la poesía de Moro muestra una voz que ha dejado sentir culpa y que insiste en reconciliarse con el exceso de su deseo. Los poemas aceptan la falta de coherencia y, sobre todo, la convierten en un bastión crítico. Desde ahí, sin embargo, podemos hacernos la siguiente pregunta: ¿le hace bien el amor al sujeto? La respuesta de Moro es que sí. Esta poesía afirma que sin amor no hay empalme con lo Real (lacaniano), acceso a lo sagrado, contacto con la verdad. En ella, el amor es lo que hace que el sujeto pueda refundarse subjetivamente porque sustrae todos los sentidos de la realidad y, por lo mismo, logra articularse con algo de lo Real del sujeto y del mundo. Un poema titulado «La leve pisada del demonio nocturno» de *La tortura ecuestre* termina por figurarlo así:

En el gran contacto del olvido  
A ciencia cierta muerto  
Tratando de robarte a la realidad  
Al ensordecedor rumor de lo real  
Levanto una estatua de fango purísimo  
De barro de mi sangre  
De sombra lúcida de hambre intacto  
De jadear interminable  
Y te levantas como un astro desconocido  
Con tu cabellera de centellas negras  
Con tu cuerpo rabioso e indomable  
Con tu aliento de piedra húmeda  
Con tu cabeza de cristal  
Con tus orejas de adormidera  
Con tus labios de fanal  
Con tu lengua de helecho  
Con tu saliva de fluido magnético  
Con tus narices de ritmo  
Con tus pies de lengua de fuego

Con tus piernas de millares de lágrimas petrificadas  
Con tus ojos de asalto nocturno  
Con tus dientes de tigre  
Con tus venas de arco de violín  
Con tus dedos de orquesta  
Con tus uñas para abrir las entrañas del mundo  
Y vaticinar la pérdida del mundo  
En las entrañas del alba  
Con tus axilas de bosque tibio  
Bajo la lluvia de tu sangre  
Con tus labios elásticos de planta carnívora  
Con tu sombra que intercepta el ruido  
Demonio nocturno  
Así te levantas para siempre  
Pisoteando el mundo que te ignora  
Y que ama sin saber tu nombre  
Y que gime tras el olor de tu paso  
De fuego de azufre de aire de tempestad  
De catástrofe intangible y que merma cada día  
Esa porción en que se esconden los designios nefastos y la  
sospecha que tuerce la boca del tigre que en las  
mañanas escupe para hacer el día

(Moro 2016: 40-41)

Si el amor es una fuerza que permite alcanzar lo sagrado a través de lo erótico, podemos notar cómo, en este poema, amar es sentirse profundamente avasallado pero, más aún, amar implica avasallar al mundo. Nuevamente, el poema opta por una estética de la enumeración caótica que juega en paralelo con un yo que se pierde y casi desaparece a efectos de la intensidad que el otro posee. Este poema convierte al sujeto amado en alguien absoluto y toda su retórica trata de nombrar la intensidad de lo que ese otro representa para el sujeto que enuncia.

Dicho de otra manera: esta es una voz en la que el sujeto solo puede constituirse como tal a través del intento por entablar una relación con el otro. Sin embargo, casi podría decirse que toda esta escritura surge para tematizar la perturbación que surge al no poder encontrar una representación adecuada. «Cuando te veo simplemente te veo, pero solo cuando te nombro puedo identificar el abismo que hay en ti detrás de lo que veo» ha sostenido Žižek a fin de marcar cómo el amor abre una brecha entre lo que el sujeto desea y el límite de lo que puede simbolizar con sus palabras (2005: 95).

En ese sentido, Marcos Mondoñedo (2017) ha sostenido que en la poesía de Moro «el cosmos se ha destruido; en su lugar quedan partes del ser humano como causas del deseo», y que esas partes no son semblantes imaginarios ni realidades simbólicas, sino objetos cargados de vacío y de antagonismos que articulan algo de lo Real. En efecto, aquí los versos insisten en esa búsqueda de nombres y acciones parciales como sustitutas de la totalidad. El poeta descubre que cada descripción es insuficiente, pero sabe también que cada parte captura algo trascendente y que inviste como una encarnación del todo absoluto. Al fragmentarse, el cuerpo se vuelve un lugar cargado de mayor erotismo. Esta es una poesía cuyas figuraciones del amor se inscriben al interior de una estética materialista donde el amor emerge como un acontecimiento que hace posible que emerja una verdad anclada en el cuerpo.

En suma, para esta poesía el amor erótico es gastar, perderse, salirse del mundo racional. Es, sobre todo, un acto excesivo y desequilibrante. Bataille (2006) subrayó

que fuerzas así siempre están más allá de toda utilidad y que solo puede accederse a ellas a través del «gasto improductivo». Es en la experiencia del amor (que el erotismo activa) que el yo se pierde a sí mismo para reencontrarse consigo mismo de otra manera y solo desde ahí puede vislumbrarse (y anunciarse) «la otra margen»: un lugar sin garantías, pero cargado de necesidad de lazo. De hecho, es en la experiencia del amor donde se experimenta algo de uno mismo que se desconocía hasta ese momento y que parece cercano al sacrificio.

Insistamos: el poema intenta subrayar que el encuentro con el otro genera una profunda transformación del yo a partir de la cual ya no hay retorno posible. La subjetividad debe dejarse llevar por ese «ensordecedor rumor de lo real» y debe hacer suya la opción de abrir las entrañas hacia «esa saliva de fluido magnético» que conduce a otro lugar. En efecto, en esta poesía, el amor consiste en el ingreso a un lugar del que no se sabe casi nada, pero del que sí se ha experimentado algo. Este contacto requiere «ojos de asalto nocturno» a fin de enfrentar toda crisis del sentido. Por eso mismo, el amor siempre implica un pecado o algún tipo de condena. Los versos representan un proceso de desubjetivación que coloca a la voz poética como un vasallo del otro, pero también (o sobre todo) como un dramático vasallo de sí mismo<sup>2</sup>.

Hemos llegado a la pregunta final: ¿es esta una poesía del amor o del deseo? En los versos, no está muy

---

<sup>2</sup> Debo esta frase —y muchas otras ideas— a permanentes conversaciones con Juan Carlos Ubilluz.

clara la diferencia, pues si por un lado las imágenes muestran una fantasía que nunca se sacia, por otro, es también claro que la entrega hacia el otro resulta ser de tal magnitud, de tal fidelidad, que afirma la presencia de un garante en el que se proyecta todo un nuevo sentido. Expliquémonos mejor. En la poesía de Moro, la «ética del amor» consiste en elevar a alguien a una condición de absoluto, vale decir, de investirlo como aquel ser trascendente que podría ser capaz de salvar al sujeto de los sentidos tradicionales de la cultura. Si bien lo trascendente nunca es alcanzable en su totalidad, se apuesta a los objetos parciales como instrumentos capaces de activar una verdad. En ese sentido, se trata de una poesía que construye una «ética del amor» como una terca decisión, con un acto de fidelidad hacia la verdad y el deseo.

Sin embargo, también podemos decir que esta es una poesía de la «ética del deseo» debido a que la voz poética parece reconocer el carácter siempre imposible de su satisfacción. En efecto, Yolanda Westphalen ha afirmado que, para Moro, el amor es siempre una carencia y, de hecho, es de notar que esta es una poesía que vive en el deseo y que, desde ahí, asume dignamente su condición inconclusa y su carácter siempre pendiente (2001: 67). «Amo la rabia de perderte» es un famoso verso donde se marca la necesidad de hacer fértil la propia insatisfacción. El deseo es entonces el intenso ardor para insistir en lo que no se tiene, para no desmayar ante la pérdida y ante el fracaso.

De todas formas, tanto el amor como el deseo son, en última instancia, fuerzas que activan la capacidad de poder simbolizar, a través de las palabras, nuevas

posibilidades humanas. Para acceder a lo sagrado, el sujeto no solo debe perderse a sí mismo sino además debe perderse en el lenguaje. Si la creación literaria adquiere un carácter compulsivo, lo hace por su opción de adentrarse en el vértigo mismo de la existencia, en un lugar de libertad extrema, en la opción por llegar al «loco amor» del que hablaban los surrealistas. Moro entendió la poesía como una maldición, pero también como un don, como una acción rebelde, como una especie de ofrenda ritual para capturar el exceso, abolir el tiempo y cuestionar la realidad tal como la conocemos (Westphalen 2001: 96). Con acierto, Lauer ha sostenido que lo que Moro introduce en la poesía peruana es «una relación particular con la rebeldía como radical manifestación de la libertad en lucha con el orden establecido» (2012: 68). Enfrentado a la moral tradicional, esta poesía descubrió al amor como un ardoroso camino por el «ramaje denso» y por la «sombra espesa».

La extrema intensidad poética de la obra de César Moro surge de la tensión entre la «ética del amor» y la «ética del deseo», vale decir, de haber constatado un cruel desbalance entre la falta constitutiva de la existencia humana, la legítima inclinación hacia el goce (en el exceso del cuerpo y de las palabras) y el testimonio de haber entrado en contacto con una verdad y un absoluto. El amor trae algo de plenitud, es cierto, pero también de ausencia y soledad. En esta poesía, el sujeto siempre quiere resubjetivizarse al haber entrado en contacto con una verdad pero, al mismo tiempo, reconoce que existe algo quebrado que lo desestructura sin piedad. En sus poemas, en sus cartas y en su vida, Moro notó que la intensidad del amor se debe a la búsqueda

del otro, a la centralidad del amado, pero también se dio cuenta de que el amado suele desaparecer muy pronto y que este hecho deja siempre un vacío incomprensible en el corazón mismo de la subjetividad.

## Bibliografía

BADIOU, Alain. *Elogio del amor*. Madrid, La esfera de los libros, 2011.

BATAILLE, Georges. *El erotismo*. Barcelona, Tusquets, 2006.

FERRARI, Américo. *La soledad sonora. Voces poéticas del Perú en Hispanoamérica*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003.

LACAN, Jacques. *El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica. 1954-1955*. Buenos Aires, Paidós, 1983.

LAUER, Mirko. «Razón y pasión en Moro», en *Vanguardistas: una miscelánea en torno a los años 20 peruanos*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2012, págs. 63-73.

MONDOÑEDO, Marcos. «Desde otro cosmogónico hacia el otro real: análisis de la enunciación en “Adresse aux trois regnes”, de César Moro», en MONDOÑEDO, Marcos, Martín VARGAS Canchanya y Karen CALLE. *Lo que no cesa de no escribirse. La interpretación de lo real y algunos ejemplos de su aplicación en la lírica peruana*. Lima, Dedo Crítico Editores, 2014.

\_\_\_\_\_. «“Traite des etoiles” de César Moro o el gran desorden de lo real», en *Intervenciones y trazos*. Año 3, N° 4, agosto, 2017.

MORO, César. *Obra poética completa. Tomo II*. Lima, Sur Librería Anticuaria y Academia Peruana de la Lengua, 2016.

VASI, Fiorella. *Las figuraciones del amor en Moro: el exceso y la falta como representaciones de verdad*. Tesis de licenciatura en Literatura Hispánica. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2016.

WESTPHALEN, Yolanda. *César Moro. La poética del ritual y la escritura mítica de la modernidad*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2001.

ŽIŽEK, Slavoj. *El títere y el enano. El núcleo perverso del cristianismo*. Buenos Aires, Paidós, 2005.



## **El entrelugar en la literatura latinoamericana: los casos de César Moro y José María Arguedas**

### **The space in-between in the Latin American literature: the case of Cesar Moro and Jose Maria Arguedas**

CAMILO RUBÉN FERNÁNDEZ COZMAN  
Universidad de Lima

#### *Resumen:*

No hay una identidad cultural, siempre hay identidades culturales que responden a sujetos descentrados que hablan desde diversas posiciones discursivas. El *entrelugar* es una categoría sustentada por Silviano Santiago con el propósito de plantear que el sujeto no habla desde un *locus* específico, sino desde diversos lugares. César Moro castellanizó el francés en tanto que José María Arguedas quechuízó el castellano. Sin embargo, ambos evidencian una crítica de la invasión española, cuestionamiento que se da desde diversas perspectivas. Para ello, se hará la comparación entre «Biografía peruana (muralla de seda)» de Moro y algunos pasajes de *Los ríos profundos* de Arguedas con el fin de plantear el papel que asume el escritor latinoamericano en una sociedad poscolonial como la peruana.

*Abstract:*

There is no cultural identity, there are always cultural identities that belonged to decentered subjects talking from different discursive positions. The space in-between is a category supported by Silviano Santiago to consider that a subject does not speak from a specific locus, but from different places. Cesar Moro Hispanized French as to Jose Maria Arguedas Quechuanized Spanish. However, both are a critique of the Spanish invasion, questioning what is happening from different perspectives. In order to do this, "Biografía peruana (muralla de seda)" ("Peruvian biography - the wall of silk") by Moro and some passages of "Los ríos profundos" ('Deep rivers') by Arguedas will be analyzed in order to consider the role assumed by the Latin American writer in a postcolonial society such as the Peruvian.

*Palabras clave:* César Moro, José María Arguedas, literatura latinoamericana, identidad cultural, entrelugar.

*Keywords:* Cesar Moro, Jose Maria Arguedas, Latin American literature, cultural identity, space in-between.

Recibido: 15/09/2017

Aceptado: 20/10/2017

¿De qué manera los escritores latinoamericanos se relacionan con las culturas europeas? ¿Son, acaso, simples imitadores o creadores en el más ilustre sentido de la palabra? Silviano Santiago afirma sin ambages que

La mayor contribución de América Latina a la cultura occidental viene de la destrucción sistemática de los conceptos de unidad y de pureza: estos dos conceptos pierden el contorno exacto de su significado, pierden su peso opresor, su signo de superioridad cultural, a medida que el trabajo de contaminación de los latinoamericanos se afirma, se muestra cada vez más eficaz (2000: 67-68).

La obra de los poetas, narradores y dramaturgos latinoamericanos implica el funcionamiento de una violencia verbal y, por ello, la reestructuración creativa de los aportes de las culturas europeas. Los ejemplos son innumerables. César Vallejo desestructura el soneto modernista de Rubén Darío (cuyas fuentes obvias se hallan en la poesía francesa decimonónica) en el poema «Idilio muerto» ante el impacto del referente andino, debido a que el poeta peruano considera que no se puede hablar de la «andina y dulce Rita» a través de un código literario que implica un acrítica asimilación de los aportes de las literaturas europeas. Octavio Paz, en «Piedra de sol», se nutre creativamente del surrealismo, pero inmediatamente lo reestructura a través del empleo del tiempo circular de las civilizaciones mesoamericanas y de los 584 versos que equivalen a los días del calendario de los antiguos mexicanos (Fernández 2015). Pablo Neruda, en *Canto general*, deconstruye el poema épico clásico y lo transforma en una épica contemporánea latinoamericana, pues es su obligación la de hablar de las civilizaciones amerindias en el tejido de la historia social de América Latina. Jorge Luis Borges, en «Funes el memorioso», medita sobre la memoria y el proceso de adquisición de conocimiento; pero lo hace desde la posición de un autor periférico

que pone de relieve la postura de Funes, un uruguayo que vive en un pobre arrabal latinoamericano. Joaquim Maria Machado de Assis se burla de la retórica clásica en su célebre relato «El alienista» y se propone carnavalizar los aportes de esta última; asimismo, en *Memorias de Bras Cubas* ironiza la idea de trascendencia vinculada al imaginario católico: el narrador dedica su obra a los gusanos que royeron su cadáver.

Santiago subraya que:

Entre el sacrificio y el juego, entre la prisión y la transgresión, entre la sumisión al código y la agresión, entre la obediencia y la rebelión, entre la asimilación y la expresión, allí, en ese lugar aparentemente vacío, su templo y su lugar de clandestinidad, allí se realiza el ritual antropófago de la literatura latinoamericana (2000: 77).

El propósito principal de este escueto artículo es hacer una primera reflexión acerca del entrelugar de la literatura latinoamericana a través del análisis de dos textos, uno de Arguedas y otro de Moro: un fragmento de la célebre novela *Los ríos profundos* y el ensayo «Biografía peruana (la muralla de seda)». Tanto Moro como Arguedas vivieron en carne propia el bilingüismo. El primero aprendió el francés e hizo de este su lengua literaria; el segundo aprendió el español y optó por dicho código en la narrativa, mas reservó el quechua para su poesía. En una sociedad atravesada por el proceso de la Conquista española y la imposición de las culturas occidentales sobre las andinas, es una decisión compleja la de quechuitar el castellano (Arguedas) o de castellanizar el francés (Moro).

Uno de los fragmentos más cautivantes de *Los ríos profundos* es el que cuenta la visita de Ernesto y su padre al palacio de Inca Roca. El narrador personaje contrapone la construcción de tipo colonial a la muralla inca: «En la calle angosta, la pared española, blanqueada, no parecía servir sino para dar luz al muro» (Arguedas 1978: 12). Se trata de la oposición entre lo occidental y lo andino, que es reconocida por Ernesto: pareciera que ambos espacios culturales fueran complementarios. No obstante, aflora inmediatamente el «caos creativo» de Ernesto:

—Papá —le dije—. Cada piedra habla. Esperemos un momento.

—No oiremos nada. No es que hablan. Estás confundido. Se trasladan a tu mente y desde allí te inquietan.

(Arguedas 1978: 12)

La posibilidad de la fecunda oralidad quiebra un tipo de racionalidad basada en el ejercicio de la escritura y, en tal sentido, se manifiesta una concepción de tiempo absolutamente disímil: Ernesto espera un momento y ello significa cumplir un rito frente a la divinidad hecha piedra, como si aguardara, con fe, la manifestación de la palabra sagrada. Súbitamente, el padre de Ernesto se aferra a la religión católica y a la racionalidad sustentada en la escritura («No oiremos nada»), por eso, trata de «tranquilizar» a su hijo. Es sintomático que utilice la expresión «Estás confundido» porque le preocupa ese «caos creativo» que cuestiona el imaginario hegemónico, determinado por la escritura y la religión católica. La escena siguiente resulta muy sugestiva:

- Los incas están muertos.
- Pero no este muro. ¿Por qué no lo devora, si el dueño es avaro? Este muro puede caminar: podría elevarse a los cielos o avanzar hacia el fin del mundo y volver. ¿No temen quienes viven adentro?
- Hijo, la catedral está cerca. El Viejo nos ha trastornado. Vamos a rezar.
- Dondequiera que vaya, las piedras que mandó formar Inca Roca me acompañarán. Quisiera hacer aquí un juramento.
- ¿Un juramento? Estás alterado, hijo. Vamos a la catedral. Aquí hay mucha oscuridad (Arguedas 1978: 12-13).

El padre, nuevamente, procura dar tranquilidad a su hijo aferrándose a ritos católicos. Ernesto está lleno de preguntas y revela una visión cíclica: el fin del mundo implica un retornar, vale decir, el acto de regenerar el cosmos de modo incontenible. La expresión «Este muro puede caminar» implica el triunfo del cuestionamiento de las culturas occidentales porque transgrede creativamente la habitual forma de organizar impuesta por los grupos hegemónicos. Las piedras acompañarán a Ernesto y este desea hacerles un juramento. Las relaciones entre aquellas y los seres humanos se establecen sobre la base de la reciprocidad. Se hace una promesa a las piedras y estas, a cambio, ofrecerán compañía a Ernesto. El padre se aferra a una estructura impuesta por los conquistadores y busca dar calma al hijo. La solución es previsible: se impone el rito católico («Vamos a la catedral») y, por ello, se califica el espacio, donde Ernesto hará un juramento, como oscuro y confuso; pero, en realidad, Ernesto revela el entrelugar del sujeto en Latinoamérica. Su postura evidencia el «ritual antropófago» del latinoamericano (término acuñado por Silviano Santiago, pero que remite a

Oswald de Andrade): Ernesto se rebela y despliega su imaginación acorde con el pensar mítico andino. Se trata de una transgresión y un profundo cuestionamiento de la imposición de la cultura occidental sobre la andina.

En «Biografía peruana (la muralla de seda)», Moro reflexiona sobre el aporte de dos culturas: la occidental (representada por el simbolismo de Stéphane Mallarmé) y la andina (encarnada en el templo del Sol): «Se conoce el hecho escandaloso del disco de oro del Sol del templo del Cusco jugado y perdido a los dados por un soldado al día siguiente del saqueo al templo. Un golpe de dados no abolirá nunca el azar» (2002: 334). Analicemos la lectura latinoamericana que nuestro poeta hace del legado de Mallarmé y cómo emplea el título de una célebre obra de este para cavilar acerca de la violencia cultural que se estableció en el Cusco. Se trata de un Mallarmé representado por un poeta bilingüe que, sabiendo el francés y usándolo como vehículo privilegiado de expresión poética, medita acerca de cómo se impuso el castellano, junto al catolicismo, sobre el quechua y la religión andina.

El soldado español juega con un elemento sagrado de la religión andina, es decir, con el disco de oro del Sol. En tal sentido, lo mítico y sacro se han convertido, para este hombre occidental, en un objeto materia de un juego absolutamente baladí. Saquear el templo significa atentar contra los dioses andinos y convertir el disco de oro en una mera «cosa» desprovista de su valor y solemnidad rituales. Hemos pasado del rito a la automatización lúdica (y no creativa). Se trata de un evento, regido por el azar, que denota la agresividad del conquistador en desmedro de la cultura andina (Fernández 2012).

No obstante, la alusión al título del poema de Mallarmé resulta altamente significativa de cómo César Moro se convierte en un antropófago de la cultura occidental. Se nutre violentamente del aporte de la poesía simbolista francesa, pero lo emplea para retratar una situación marcada por la violencia. Para Mallarmé, la jugada de dados tenía que ver con la poética musical que jugaba con el espacio de la página en blanco y así se anticipaba a la estética cubista; para Moro, el título «Una jugada de dados jamás abolirá el azar» tiene que ser repensado en Latinoamérica a la luz de la imposición de la cultura occidental sobre la indígena. Se trata de plantear, metafóricamente sin duda, la noción de que no es posible abolir (léase eliminar) el culto al Sol y que el hombre andino resistirá la agresión realizada por el conquistador español. En otras palabras, Moro hace una interpretación antropológica del título del poema mallarmeano y lo sitúa en el contexto peruano. Aquí los versos simbolistas de Mallarmé posibilitan una hermenéutica política porque implican interpretar y calibrar la violencia del conquistador y su poca disposición para materializar un diálogo intercultural. Se impone la escritura sobre la oralidad. El catolicismo busca derribar el templo del Sol y todos los ritos andinos.

Moro percibe que el Perú se halla en ruinas luego de la conquista española e inmediatamente pasa a relatar una experiencia invaluable, vale decir, el viaje que hizo en 1937 a Huánuco: «El Valle de la Quinua nos conducía hacia el jardín de Huánuco rodeado de montañas de tierra azul, verde, púrpura y roja, sin paráfrasis» (2002: 335). Es digno de interés cómo valora dicha vivencia y alude a «un viaje de sueño que

hizo sobre los Andes para llegar a Huánuco» (2002: 335), pero luego, como si estuviera buscando dar una imagen totalizante del Perú, pasa a referirse a la costa del Perú y recuerda, nostálgico, las playas de Conchán, de Pucusana y Ancón. La idea es ostensible: sierra y costa forman parte del Perú, pero lamentablemente la vida estandarizada hace que se vayan perdiendo las tradiciones ancestrales. Se trata de la modernización que, muchas veces, atenta contra los ritos que terminan desapareciendo, cuando nuestra identidad nacional se sustenta en estos rituales que construyen la memoria colectiva de un pueblo.

El final del ensayo no deja de ser conmovedor. El poeta está regresando al Cusco: «Viajo de noche nuevamente hacia el muro de seda. La piedra de los doce ángulos centellea destacada sobre el cielo estrellado: constelación de la mano de hombre» (Moro 2002: 337). Se pregunta si los tesoros de la cultura inca que, para Moro, son también «tesoros anímicos», se mantendrán o se perderán en la arena del olvido. Califica a lo occidental como banal y al pasado inca como maravilloso. Luego habla de «un país sordo y ciego» (Moro 2002: 337), es decir, de un Perú que no escucha el canto de la piedra ni los rituales que constituyen el ser colectivo en nuestro país. Moro parece decirnos que no queremos escuchar al otro. Nos solazamos en una especie de solipsismo y dejamos de lado el fecundo diálogo intercultural. Escuchar al otro abre también la posibilidad de escucharnos a nosotros mismos, porque la identidad se construye sobre la base de la alteridad. Si reconocemos el poder de la palabra del otro, entonces podremos construir una identidad basada

en la pluralidad lingüística y cultural. He ahí el proyecto que subyace a «Biografía peruana (la muralla de seda)».

Arguedas habla del templo de Inca Roca; Moro, del templo del Sol. En ambos se observa la presencia imponente de las culturas andinas. Santiago afirma que, para el escritor latinoamericano: «Es necesario que aprenda primero a hablar de la lengua de la metrópoli para inmediatamente combatirla mejor» (2000: 72). Moro y Arguedas, cada uno a su manera, ejercen la violencia verbal con el fin de desmitificar, de manera profunda y convincente, el aporte de las culturas europeas. Así, forjan, con los pedazos y fragmentos siempre fulgurantes, una nueva cultura.

## Bibliografía

ARGUEDAS, José María. *Los ríos profundos*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1978.

FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo. *César Moro, ¿un antropófago de la cultura?* Lima, Revuelta Editores, 2012.

\_\_\_\_\_. *El cántaro y la ola. Una aproximación a la poética de Octavio Paz*. Segunda edición. Huaraz, Killa Editorial, 2015.

MORO, César. *Prestigio del amor*. Selección, traducción y prólogo de Ricardo Silva-Santisteban. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.

SANTIAGO, Silviano. «El entrelugar del discurso latinoamericano», en AMANTE, Adriana y Florencia GARRAMUÑO (eds.). *Absurdo Brasil: polémicas en la cultura brasileña*. Buenos Aires, Biblos, 2000, págs. 61-77.



## **Si fuera tolteca: César Moro y las redes intelectuales mexicanas en los años cuarenta**

### **If he were Toltec: Cesar Moro and the Mexican intellectual networks in the 1940s**

YANNA HADATTY MORA

Universidad Nacional Autónoma de México

#### *Resumen:*

Este artículo busca vincular a Moro con el campo cultural mexicano, poniendo énfasis en su vinculación con diferentes grupos políticos y estéticos durante su llamado «período mexicano» (1938-1948). Habla de su conexión con los exiliados en México, antes y después de la ruptura con el movimiento surrealista. Al mismo tiempo, presenta el análisis de un poema poco atendido, «Sueño de un dependiente de barbería a las tres de la tarde». Plantea que se trata de un poema de este período, y no de los años previos a México. Analiza la significación de la cultura tolteca en términos culturales de la época, es decir, para la intelectualidad mexicana de los años cuarenta. Propone la importancia de leerlo dentro de estas coordenadas.

#### *Abstract:*

This article aims to connect Moro to the Mexican cultural sphere, placing special emphasis on his link

with different aesthetic and political groups during his so-called "Mexican period" (1938-1948). It mainly covers his connection with the exiles in Mexico, before and after the breakdown with the surrealist movement. At the same time, it presents a poem analysis which receives little attention, "Sueño de un dependiente de barbería a las tres de la tarde". ('Dream of a barber shop's dependent at three in the afternoon'). This poem is considered to belong to this period, and not to the previous years before Mexico. This paper also analyses the meaning of the Toltec culture in cultural terms of the epoch, i.e., for the Mexican intelligentsia of the 1940s. It proposes the importance of reading Moro under these perspective.

*Palabras clave:* surrealismo, Contemporáneos, antifascismo, *Dyn* y Wolfgang Paalen.

*Keywords:* Surrealism, contemporary, anti-fascism, *Dyn* and Wolfgang Paalen.

Recibido: 25/10/2017

Aceptado: 15/12/2017

Mucha tinta ha corrido respecto a César Moro y su obra, el acento puesto sobre todo en torno a la estética surrealista de su poesía y de su obra plástica, a su labor de traductor y de crítico de arte, a su auto-definición como exiliado sin importar el país de residencia. Esta comunicación no quiere apartarse del todo de estos tópicos, aunque quizás sí altere su recorrido: busca revisar las redes intelectuales en las que

participó Moro durante sus años mexicanos, para arriesgar luego una posible interpretación de un verso incluido en uno de sus poemas.

Como es bien conocido, México resulta determinante en la carrera de Moro: durante su década mexicana (marzo de 1938-abril de 1948)<sup>1</sup> publica dos de sus tres poemarios, ambos en francés; recupera el español para escribir los poemas del que se constituiría en su libro póstumo, *La tortuga ecuestre*; pinta, expone, se vincula de manera militante con varias asociaciones artísticas y culturales. Vale la pena recordarlas a vuelo de pájaro.

En primer lugar, con el grupo de exiliados españoles y franceses, y sus proyectos políticos y artísticos, al trabajar en la librería Quetzal entre 1939 y 1945. En segundo, con el surrealismo internacional, al organizar la Exposición Internacional Surrealista junto con Wolfgang Paalen y André Breton en la Galería de Arte Mexicano, a fines de 1939, que se exhibe durante enero y febrero de 1940. En tercer lugar, con lo que podríamos denominar como el postsurrealismo pictórico-literario, al patrocinar y colaborar con la revista *Dyn*, que se publica en México, aunque en francés e inglés únicamente, entre 1942 y 1945, movida por el temperamento y la militancia del austriaco Wolfgang Paalen, que justamente en sus páginas hace una recusación pública del surrealismo. En cuarto lugar, con un cenáculo que podríamos simplificar grandemente al aglutinarlo

---

<sup>1</sup> Para medir la importancia del período mexicano, lapso en que se concentra este artículo, valga resaltar que coincide por completo con el contenido del tomo II de la *Obra poética completa* de César Moro, editada por Ricardo Silva-Santisteban en el 2016 como Clásicos Peruanos 8, por la Academia Peruana de la Lengua y la Librería Anticuaría Sur. Es decir, que quienes estudian su obra lo ubican como su segundo período lírico, dentro de tres en total.

como el circuito de los Contemporáneos, mediado por el contacto entrañable con el pintor Agustín Lazo y el poeta Xavier Villaurrutia, en la medida en que el autor peruano contribuye con una de sus publicaciones periódicas, *El Hijo Pródigo*, entre 1943 a 1945.

El singular entretreído de las redes intelectuales de la época, determinado en los círculos intelectuales y artísticos de esos años en mayor grado por la coincidencia política, el exilio y el internacionalismo, que por la plena coincidencia estética, explica que un espacio como la librería Quetzal funcionara por ejemplo también como lugar de consignación de dibujos de Leonora Carrington, Wolfgang Paalen, Esteban Francés, Agustín Lazo y Remedios Varo, así como del propio Moro, con lo que todos los círculos terminan unidos. Pero no únicamente los une el antifascismo; una figura de conexión entre Quetzal y el grupo de los Contemporáneos, por ejemplo, sería Eduardo Villaseñor —importante político, diplomático y economista mexicano, escritor cercano al grupo— propulsor, junto con Daniel Cosío Villegas, de la creación del Fondo de Cultura Económica, y uno de los intermediarios del financiamiento de ediciones Quetzal.

### **1. Exilio español, resistencia francesa: librería Quetzal**

La librería Quetzal es el espacio de difusión de la editorial del mismo nombre (Quetzal S. A.) en su segunda época. La editorial, refundada por Julián Gorkin, Michel Berveiller y Bartolomé Costa-Amic, se adscribe a la trayectoria de sus dueños, como parte de un núcleo republicano catalán de escritores, editores y libreros, o bien

de militantes antifascistas franceses. Quetzal había sido fundada originalmente por Ramón Sender, y vendida en 1941 a este trío, cuando el dueño original acepta una plaza universitaria en California. Las ediciones bilingües francés-español constituían la línea fuerte de Quetzal,

lo singular de Quetzal en esos años es su dedicación a dobles ediciones (en lengua original y en traducción al español) de libros importantes de la literatura francesa con los que se pretendía, por un lado, divulgar en México la mejor literatura francesa, y por el otro suplir el parón de la edición en Francia como consecuencia de la Ocupación alemana (Negritas y Cursivas. Libros e Historia Editorial 2014).

La editorial dura hasta 1945, año en que se funda el sello Costa-Amic<sup>2</sup>. Según referencias biográficas, Moro trabajó en la librería Quetzal a partir de 1941, situada en el pasaje Iturbide 18<sup>3</sup>, verdadero espacio de socialización de los artistas e intelectuales de izquierda de la época. Su perfil engazaría sin disonancias en un circuito antifranquista, antifascista, antihitleriano y antiestalinista que propugna la mencionada editorial en sus catálogos: durante esos años Quetzal publica libros como *Páginas del destierro*, de Álvaro Albornoz;

---

<sup>2</sup> Este trayecto se encuentra bien estudiado como parte de las editoriales del exilio español y catalán en México desde hace muchos años. Quetzal resulta una más de las empresas de prestigio editorial y fracaso económico en que el exiliado catalán participa: «Costa-Amic [...] escribió libros, participó en numerosas empresas editoriales junto a republicanos españoles y mexicanos, aventuras de tanto prestigio cultural como pésimos resultados económicos (Ediciones Libres, Publicaciones Panamericanas, Ediciones Quetzal, etc.) e inició en México un sistema de edición mancomunada que permitió a muchos escritores noveles mexicanos ver publicada su primera obra» (Férriz 2002: 235-236).

<sup>3</sup> Esta información aparece en una publicidad de la revista *Arquitectura y lo demás*. N° 1, mayo de 1945, pág. 72.

*Refugiados a través de Europa, Hombres contra Hitler*, de Fritz Max Cahen (traducido por Concha de Albornoz); *El oscuro invasor*, de Franz von Rintelen; *Advertencia a Francia*, de Paul Reynaud; *Mission ou dimission de la France*, de Jules Romains; *Hitler contra Stalin*, de Victor Serge; *Caníbales políticos: Hitler y Stalin en España*, de Julián Gorkin.

Habría que recordar en este contexto el móvil político que determina el exilio del peruano: en Lima Emilio Adolfo Westphalen fue apresado y a Moro se le desterró a México, luego de que les requisaron todos los ejemplares de la revista clandestina *CADRE*, que publicaban ambos, órgano de la asociación que respondía a la misma sigla, Comité de Amigos de los Defensores de la República Española, durante la dictadura de Óscar R. Benavides, en 1937. Es decir, que al verse forzado al exilio por su adhesión a la causa republicana, coincide también con los fundadores de Quetzal y la propuesta editorial que ellos amparan. En palabras de Fabienne Bradu, César Moro «atendía los clientes en la librería». Lo que es sabido, es que —como en otras publicaciones de la época— los colaboradores aprovechaban para publicitar su obra.

El mismo Moro y Benjamin Péret aprovechaban ese espacio para tomar suscripciones de sus poemarios (Bradu 1997: 45). Un importante capital francés sostiene la empresa hasta 1946.

## **2. Exposición Internacional del Surrealismo: Wolfgang Paalen, André Breton, César Moro**

La historia del surrealismo en México mucho debe a la estadía de César Moro en esas tierras. Como afirma

José Ricardo Hernández Echávarri en su tesis doctoral sobre Moro en México, allí «asume el papel de un destacado animador del movimiento surrealista que buscaba renovarse y encontrar en [...] tierras [mexicanas] un nuevo imaginario de lo maravilloso» (2011: 27). Moro «escribe reseñas, asiste a sus clases de pintura en [la Escuela de Artes Plásticas de] La Esmeralda, entra en contacto con escritores importantes de México y con la comunidad de artistas europeos [...] casi todos exiliados en la diáspora de la Segunda Guerra» (Hernández 2011: 27).

Probablemente su primera actividad local de difusión del surrealismo sea la aparición de una antología llamada *La poesía surrealista*, ideada, traducida y prologada por el peruano, tan pronto llegó, pues aparece en mayo de 1938. Circuló como suplemento de la revista *Poesía*, empresa de breve duración conducida por Nefthalí Beltrán. En lo que se designa como «una noticia de César Moro» aparece una presentación que es más bien un manifiesto:

El surrealismo es el cordón que une la bomba de dinamita con el fuego para hacer volar la montaña. La cita de las tormentas portadoras del rayo y de la lluvia de fuego. El bosque virgen y la miríada de aves de plumaje eléctrico cubriendo el cielo tempestuoso. [...] Los nombres de Sade, Lautreamont, Rimbaud, Jarry, en formas diversas y delirantes de aerolito sobre una sábana de sangre transparente que agita el viento nocturno sobre el basalto ardiente del insomnio (Moro 1938: 6).

En su labor de traductor, da a conocer en otras dos publicaciones (*El Hijo Pródigo*, *Letras de México*) a los surrealistas franceses, nómina en la cual gracias a Moro

destacan los menos usuales Giorgio de Chirico y Pablo Picasso, junto con el repertorio usual: Breton, Arp, Eluard, Dalí, Peret.

Si bien el texto de presentación de Moro a la Exposición Internacional Surrealista es muy conocido, vale la pena citarlo para recordar nuevamente su colindancia con el manifiesto, pues en su mejor tradición inicia justamente con tono epifánico, anunciando el advenimiento de la nueva era:

El siglo XIX estalla en una granada fantástica, se abre en un sostenido fuego de artificio, el árbol de la sangre al desnudo, en un cráter manando maravillas hacia 1910, fecha histórica, en la que Pablo Picasso, el *incomparable*, inicia su búsqueda designada con el impropio nombre de cubismo. El milagro comenzado entonces [...] (Moro 1940: 1).

Más adelante se reafirma la identidad del país donde se realiza la exhibición, repitiendo el tópico de la vinculación de México como patria del surrealismo, situando los referentes no en un presente histórico sino en un tiempo mítico, que recoge también una construcción ancestral mitificada:

Por primera vez en México, desde siglos, asistimos a la combustión del cielo, mil signos se confunden y se distinguen en la conjugación de constelaciones que reanudan la brillante noche precolombina. La Noche Purísima del Nuevo Continente en que grandiosas fuerzas de sueño entrechocaban las formidables mandíbulas de la civilización en México y de la civilización en el Perú. Países que guardan, a pesar de la invasión de los bárbaros españoles y de las secuelas que aún persisten, millares de puntos luminosos que deben sumarse bien pronto a la línea de fuego del surrealismo internacional (Moro 1940: 2).

Llama la atención la inusual nómina de los pintores mexicanos dentro de la selección surrealista, quizá vinculada a la referida red intelectual de Moro, que permite que aparezcan obras de amigos que no comparten cabalmente dicha estética: exhiben en esa ocasión Agustín Lazo y Xavier Villaurrutia, pero también Manuel Rodríguez Lozano, Roberto Montenegro, Guillermo Meza, Antonio Ruiz «el Corcito», y los exiliados Carlos Mérida y José Moreno Villa, guatemalteco y español respectivamente. Es preciso subrayar que estos aparecen como nómina aparte, al final del catálogo, agrupados como «Pintores mexicanos». Dentro del listado en orden alfabético de artistas surrealistas, sin embargo, se incluye a tres nacionales: Frida Kahlo y Diego Rivera —cuya presencia se debe con seguridad más a André Breton que a Moro, pues el último en más de una ocasión objetará vincularlos con el movimiento surrealista—, así como el fotógrafo Manuel Álvarez Bravo —una de cuyas obras, «Parábola óptica», es justamente la imagen de portada del catálogo de la Exposición—, cuya inclusión resulta más inobjetable y cercana a los gustos de Moro<sup>4</sup>.

### **3. *Dyn* (1942-1944): postsurrealismo. Wolfgang Paalen, Alice Rahon**

*Dyn* ha sido considerada una de las revistas más maravillosas dedicada al arte moderno (Kloyber 2000). Se publica en la Ciudad de México durante la II Guerra Mundial. La dirige el austriaco Wolfgang Paalen. Paalen y Alice Rahon, su esposa en aquel entonces, llegan por

---

<sup>4</sup> Y más persistente: en 1943 reseñará el peruano el libro *Escultura azteca. 20 fotos de Manuel Álvarez Bravo* para *El Hijo Pródigo*.

invitación de Frida Kahlo. Después de la exposición de 1940, Paalen termina su relación con el surrealismo, e inicia la apuesta por un arte que fuera síntesis de la ciencia moderna, el arte moderno y el arte nativo de América.

Esta voluntad de incluir en sus intereses el arte nativo es sumamente notoria, porque coexisten intereses etnológicos —que hacen, por ejemplo, que la pareja viaje, junto con la fotógrafa Eva Sulzer, a Alaska para documentar y estudiar las culturas totémicas vivas—. Y que el más importante número de la revista (el doble 4-5) se dedique al arte americano. Según la historiadora del arte mexicano Lourdes Andrade, existe distancia entre publicaciones internacionales surrealistas como *VVV* o *The Surreal Revolution* por la obsesión de Paalen —era la revista de un hombre solo, con contribuciones de sus amigos— por la etnografía, el arte contemporáneo y la poesía. Representa un espacio de doble exilio: de los países de origen, y del surrealismo. Los tópicos mexicanos son la herencia indígena, tema sobre el que publican Miguel Covarrubias y Alfonso Caso. Y el arte contemporáneo mexicano, donde aparecen las fotografías de Manuel Álvarez Bravo y la obra de Carlos Mérida, naturalizado mexicano para entonces. Andrade insiste en que, de los surrealistas asentados en México, Paalen es el más fascinado con el país.

En cuanto al contenido, *Dyn* presenta un material riquísimo. Por una parte, la escisión de surrealismo y estalinismo puede documentarse allí, en un manifiesto «por la moralidad objetiva» firmado por Moro, ambos Paalen, Sulzer, Charles Givors y John Dawson. Por otra parte, el conocido adiós al surrealismo de Paalen.

Pero también el interés genuino por las excavaciones arqueológicas en proceso, como documenta el texto de Covarrubias sobre Tlatilco, o la inclusión de un poema («Xiuhtecuhtli») de los *Cantares mexicanos*. Y las fotos de Martín Chambi de Machu Picchu.

Dice Hernández Echávarri:

El elemento más destacable de Moro, en relación con el surrealismo, es la conciencia de una «americanización» del movimiento, al que busca incorporar mitos y símbolos prehispánicos (como en su artículo *Coricancha*). En cierto sentido podríamos decir que llevó a cabo una tarea paralela a la de varios pintores (como Wifredo Lam). En sentido literal y metafórico, Moro es el traductor del surrealismo para la cultura americana. Sin haber escrito un poema significativo de gran aliento en esta línea de fusión entre los elementos surrealistas y los símbolos prehispánicos, la discusión abierta por Moro y su propia práctica como poeta (aun cuando hayan tardado décadas en conocerse) permitieron y fomentaron la creación de grandes poemas que unen la escritura surrealista y la simbología prehispánica [...] Asimismo, sin el ejemplo de Moro es inconcebible la obra de ciertos poetas posteriores que ahondan en las posibilidades del surrealismo como parte constitutiva de la tradición hispanoamericana (2011: 3).

#### **4. Contemporáneos: Xavier Villaurrutia y Agustín Lazo, *El Hijo Pródigo***

Al recuperar la historia del surrealismo en México, Luis Mario Schneider recuerda los nexos que posibilitaron la llegada de Moro:

Llegó a México, incitado por el México de Agustín Lazo, a quien conocía cuando el pintor, escenógrafo y dramaturgo estudiaba en el atelier de Charles Dullin en la

Francia de finales de la década del 20. Vino por Agustín Lazo, y aquí heredó también a su mejor amigo: Xavier Villaurrutia. Cuando los surrealistas —Benjamin Péret, Remedios Varo, Wolfgang Paalen, Alice Rahon, Leonora Carrington— llegaron después de 1940 terminó de completar ese círculo inquietante y exclusivo del mundo de Moro en nuestro país (Schneider 2010: 3).

La relación con Villaurrutia no pasa sin embargo por la coincidencia en el surrealismo. El grupo de los Contemporáneos, literatos emblemáticos que son bautizados así por la historiografía literaria, tardíamente a raíz de la publicación de la revista del mismo nombre, es reacio a las vanguardias, si bien presenta un gran conocimiento de textos que llega a divulgar en sus revistas, como es el caso de la escritura de Joyce. Se trata —especialmente en el caso de Villaurrutia— de autores modernos sin demasiada violencia rupturista, con raíces en la renovación poética y dramática de André Gide, Jean Giraudoux, Jean Genet. El aprecio de Villaurrutia por Moro, según el periodista mexicano Rafael Vargas, no se da por la poesía o el arte surrealistas, pues el mexicano será siempre impermeable ante el surrealismo. Pero sí de empatía en las lecturas, así Villaurrutia le abre las puertas para publicar en las revistas *El Hijo Pródigo* y *Letras de México*. Es famosa una carta que le dirige complacido por su obra, ya de regreso en Lima. Emilio Adolfo Westphalen participará también de esta amistad.

Querido Xavier, gracias por tu libro, por tu país, realidades latinoamericanas. Perdón si no supe expresar nuestra cabal admiración; tú sabes leer entre líneas. Que la vida —la admirable, la pavorosa vida— continúe desarrollando sus hilos; *amar es al fin una indolencia*.

¿Cómo no seguir en los sitios de peligro, donde no caben ni salvación ni regreso?

Tanto peor si la *realidad* vence una vez y otra y convence a los eternos convencidos trayendo entre los brazos verdaderos despojos: el hierro y el cemento o la hoz y el martillo como argumentos definitivos para justificar la prodigiosa bestialización de la vida humana.

Ese mundo no es el nuestro (Moro 1991: 41).

La prematura muerte de Villaurrutia provoca uno de los momentos más tristes en la vida de Moro, que siempre reconoció generosamente su talento, y se identificó con él. Moro se vincula también con otros autores afines al grupo, como Elías Nandino o Eduardo Luquín.

## 5. «Si fuera tolteca...»

Como es sabido, los toltecas eran un grupo migrante prehispánico, inicialmente nómada, pero que finalmente se establece en la ciudad de Tollan, su centro urbano más importante, cuyo auge se sitúa entre los años 900 y 1200 d. C. De ellos procede el culto a Quetzalcoatl, que presentará gran arraigo en el territorio mesoamericano. Su documento de referencia antiguo más conocido es la denominada *Historia tolteca-chichimeca*, códice mixto del siglo XVI. En cuanto a la vigencia del término para Moro, las excavaciones en Tula se llevaron a cabo justamente cuando el poeta peruano se encontraba en México, en la década de los cuarenta, a cargo del antropólogo Jorge R. Acosta. Tula había sido reconocida como importante sitio arqueológico desde el XIX, pero la excavación data de entonces, cuando se encuentra el templo de Tlahuizcalpantecuhtli, señor de la Aurora, deidad del amanecer,

vinculada al culto a Venus. La divulgación empieza de inmediato, el mismo Acosta publica en la *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos* el artículo «Exploraciones en Tula, Hidalgo, 1940». Un año después se realiza la primera mesa redonda sobre «Tula y los toltecas», en donde los hallazgos antropológicos, junto con estudios etnohistóricos, llevan a establecer que la mitológica Tollan no es Teotihuacan sino Tula, Hidalgo. Entre 1937 y 1947 aparecen de Enrique Juan Palacios, *Arqueología de México: culturas arcaica y tolteca* como volumen primero de una Miscelánea Antropológica (México, Imprenta Mundial, 1937, volumen 4 de una Enciclopedia Ilustrada Antropológica); en Copenhague, la edición facsimilar de Ernst Mengin de la referida *Historia tolteca-chichimeca* en náhuatl (E. Munsksgaard, 1942, *Historia tolteca-chichimeca Liber in lingua Nahuatl manuscriptus picturisque ornatus, ut est conservatus in Bibliotheca Nationis Gallicae Parisiensi sub numeris XLVI-LVIIIbis cum praefatione in lingua Britannica, Gallica, Germanica et Hispana atque indice paginarum* edidit Ernst Mengin); y la misma *Historia tolteca-chichimeca* en edición mexicana, subtitulada *Anales de Quauhtinchan* (México, Librería Robredo, 1947, versión preparada y anotada por Heinrich Berlin, en colaboración con Silvia Rendón).

Por su parte, para aproximarnos al sentido metafórico del término, la revista *Cemento* de arquitectura y construcción que se publica entre 1925 y 1930, es relevada por la publicación hermana *Tolteca* (1929-1932), ambas a cargo del publicista Federico Sánchez Fogarty, uno de los fundadores del Comité para Propagar el Uso del Cemento Portland, que circulaba con alrededor de diez mil ejemplares, y que pasó de promover el material

(cemento armado) a la marca nacional (la Tolteca, si bien establecida con capital inglés), vinculada tanto con las publicaciones norteamericanas modernas de la construcción como con las europeas. La vinculación de los toltecas como civilizadores y grandes constructores queda reafirmada así en el siglo XX mexicano por el uso del término por parte de una empresa que se dedica a importar y luego fabricar el cemento tipo portland, la Tolteca.

«Sueño de un dependiente de barbería a las tres de la tarde» ve la luz en 1976, cuando aparece la antología *La tortuga ecuestre y otros textos*, publicada póstumamente por Julio Ortega en la colección Altazor, bajo el sello de Monte Ávila Editores en Caracas, al retrabajar para un público más amplio la antología de Moro de 1969 hecha junto con André Coyné. Si bien la reciente edición de la obra poética completa lo ubica en un período previo (tomo I, pp. 76-80), es decir, entre los poemas que se habrían escrito entre 1924 y 1938 en el derrotero Lima-París-Lima. Por los siguientes elementos que expongo, considero que se trata con seguridad de un poema de César Moro correspondiente al período mexicano.

Ortega lo presenta en el apartado segundo, «Otros poemas en español (1927-1949)», seguramente porque fijarle una fecha exacta resulta imposible. Insisto en que se puede ceñir sin embargo el período, afirmando que se trata de un poema de la etapa mexicana de Moro: los referentes a otomíes y toltecas así lo indicarían, más aún la mención del tango *El choclo*, pues tienta pensar que Moro alude al tango tras popularizarse en 1947 una versión del mismo que debe su letra a Enrique Santos Discépolo; y, como puede rastrearse, el mencionado

tango aparece cantado por Libertad Lamarque en la película mexicana de Luis Buñuel *Gran casino*<sup>5</sup>.

Se trata de un poema construido en primera persona, cuyo tema es el tedio ante la hora muerta en las actividades y la ansiedad del anhelo de un encuentro con el objeto amoroso, poco proclive a realizarse, elípticamente resumido: «Nada [...] / es incomprensible / si supieras decirme la hora del día / de un encuentro casual».

Dividido en tres partes desiguales, de 81, 10 y 21 versos respectivamente, una estrofa a la mitad del primer fragmento llama especialmente nuestra atención y motiva esta lectura:

Si fuera tolteca dirían  
Éste es un tolteca de primera  
Debió de haber nacido a mediados de mayo  
O en algún otro mes  
Según el calendario más o menos antiguo [...]  
(Moro 1976: 54)

La construcción en modo potencial o condicional, lingüísticamente perteneciente al tipo condicional de lo «poco probable de ocurrir», se establece a partir de entonces como dinámica poética en una deriva lógica de la advertencia mencionada al inicio [«Nada... es incomprensible / si supieras decirme la hora del día / de un encuentro casual»], y persiste en estrofas

---

<sup>5</sup> Una historia muy singular tiene este tango, con música y letra originales de Ángel Villoldo y sucesivas letras de Juan Carlos Maraldo Catán y Enrique Santos Discépolo. Véase «El tango el choclo y sus letras», [http://www.terapiatanguera.com.ar/Grandes%20Tangos/manus\\_el\\_choclo.htm](http://www.terapiatanguera.com.ar/Grandes%20Tangos/manus_el_choclo.htm). Las distintas letras pueden escucharse en el sitio <http://www.todotango.com/musica/tema/24/El-choclo/>.

sucesivas hasta cerrar el primer fragmento: «si fuera tolteca», «si fuera chino», «si fuera sirio-libanés», y, aumentando la libertad asociativa, «si fuera caballo de carrera», «si fuera una cantante de ópera», «si fuera carbonero», «si fuera farmacéutico», «si fuera un coche de caballos», «si fuera un tigre» (Moro 1976: 54-55). El tono que predomina en este ejercicio de divagación lúdica, como resulta manifiesto, es el de la ocurrencia. Como en un juego verbal, mientras más ilógicos los conectivos, más lograda la estrofa, en una estrategia propia del juego infantil antes que del surrealismo. Citamos para ejemplificar: «Si fuera una cantante de ópera tendría ocho cines privados», «si fuera carbonero / tendría un palacio de diamantes en una playa de cartón», «Si fuera tigre querría ser un kiosko de periódicos / [...] o una botella de limonada» (Moro 1976: 55).

Toda la cohesión del poema radica en este divagar ante la hora vacía, que va cambiando de tono. El segundo fragmento es una divagación completa en torno no a un condicional, sino a un pasado onírico: «En Alaska era un globo aerostático / teñido de azul cubierto de martas». Una estampa del espacio de nieve eterna que concluye «Ni un solo recuerdo sobre la blanca / una esperanza apenas de algo negro»<sup>6</sup> (Moro 1976: 55-56). La monotonía en extremo del blanco de la nieve de Alaska, permite la transferencia de sentidos entre el tiempo sin eventos del presente del poema, la barbería a las tres de la tarde, sin clientes, pero sobre

---

<sup>6</sup> Seguramente hay un juego de referentes al mencionar Alaska al viaje de Westphalen, Rahon y Sulzer. Cada vez que se menciona el tópic, Moro menciona de manera expresa al primero en este sentido.

todo sin la visita anhelada, y el paisaje polar sin un solo recuerdo por el blanco continuo.

La tercera parte del poema sufre un giro, y se vuelve una pesadilla que se anuncia apenas en un par de versos iniciales que trazan ya un paisaje apocalíptico: «Cuando la mañana salió era un pedrusco / en un país vecino al salir de la guerra», para detenerse luego en una evocación de memorias aciagas, ominosas: «Volvió entonces el recuerdo / De un columpio caldeado / Que pretendía ahorcar a un niño», o bien de la evocación de los momentos y referentes compartidos que ya no están: «Del tango “el Choclo” / De “Eugenia Grandet” / De los cuentos de Calleja empastados / De un agua furiosa que me envolvía para aplacarme asfixiándome / Todos los recuerdos amargos de la infancia / Se agolparon como en un ventisquero».

Es necesario en este punto recordar el aserto de Yolanda Westphalen al concluir su pionero estudio sobre Moro, que el poeta «representante de la marginalidad y la oposición a toda forma de oficialismo» se revela interconectado según su análisis no con los mitos en torno al Titicaca sino con Pachacamac, asociado con el Auca y la marginalidad (2011: 132). Probablemente algo semejante ocurra con Moro en este poema, cuando decide poner en el centro el sugerente «Si fuera tolteca» —no azteca, no maya, sino tolteca—. Es decir, y en el imaginario de su época, que se identifica utópicamente como parte de una cultura ancilar tenida por sabia, religiosa, civilizatoria, capaz de permitir la convivencia de pueblos plurilingües y pluriétnicos en sus territorios, cultura constructora; y no con la conquistadora, monolingüe, imperialista que representa lo teotihuacano.

Sintetizo que lo que dice el poema en esta lectura podría resumirse en «si fuera mexicano, quisiera ser tolteca», como «quisiera ser Contemporáneo», como «quisiera ser *Dyn*», y asumo todo el riesgo interpretativo, al proponer que resulta la imagen más cabal que tenemos de Moro en su participación del campo cultural mexicano, cercano solo a quienes se encuentran lejos del oficialismo y del centro, es decir, a aquellos artistas e intelectuales exiliados de la resistencia antifascista, del surrealismo y postsurrealismo, o bien a autores mexicanos no canónicos, como Xavier Villaurrutia y Agustín Lazo (en su doble condición de marginalidad en tanto homosexuales, y en tanto no pertenecientes a una estética nacionalista). La única banda que permitiría que entre risas le colocaran sus amigos sería quizás esa, «tolteca de primera».

## Bibliografía

BRADU, Fabienne. «Bartomeu Costa-Amic», en *Vuelta*. N° 253. México, diciembre de 1997, págs. 41-45.

ESTELA, Carlos y José Ignacio PADILLA (eds.). *Amour à Moro. Homenaje a César Moro*. Lima, Signo Lotófago, 2003.

FÉRRIZ ROURE, Teresa. «Bartomeu Costa-Amic, in memoriam (1911-2002)», en *Migraciones & Exilios: Cuadernos de la Asociación para el estudio de los exilios y migraciones ibéricos contemporáneos*. N° 3. 2002, págs. 235-236.

GALLO, Rubén. «Chapter 4. Cement», en *Mexican Modernity, The Avant-Garde and the Technological Revolution*. Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, 2005, págs. 168-198.

GALLO, Rubén e Ignacio PADILLA. *Heterodoxos mexicanos. Una antología dialogada*. Colección 2 en Fondo. México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

GREET, Michele. «César Moro's Transnational Surrealism», en *Journal of Surrealism and the Americas*. Vol. 7. N° 1. 2013, págs. 19-51.

HERNÁNDEZ ECHÁVARRI, José Ricardo. *César Moro en México: los versos de un voluntario inadaptado*. Tesis doctoral en Literatura Hispánica. México, Colegio de México, 2011.

KLOYBER, Christian. *Wolfgang Paalen's DYN. The Complete Reprint*. Viena, VBK, Springer Verlag, 2000.

LEIDENBERGER, Georg. «Tres revistas mexicanas de arquitectura. Portavoces de la modernidad: 1923-1950», en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Vol. 34. N° 101. México, noviembre de 2012, págs. 109-138.

MORO, César. *La tortuga ecuestre y otros textos*. Edición de Julio Ortega. Colección Altazor. Caracas, Monte Ávila, 1976.

\_\_\_\_\_. «Carta a Xavier Villaurrutia», en *Biblioteca de México*. N° 1. Enero-febrero de 1991, págs. 40-41.

\_\_\_\_\_. *Obra poética completa I y II*. Edición, traducción y cronología de Ricardo Silva-Santisteban. Lima, Academia Peruana de la Lengua, Sur Librería Anticuaria, 2016.

MUÑOZ CARRASCO, Olga. «Vivencias peruanas: el exilio y la Guerra Civil española», en *Revista de Filología Románica*. Anejo VII, 2011, págs. 279-287.

NEGRITAS Y CURSIVAS. LIBROS E HISTORIA EDITORIAL. «Libros en francés en México, la segunda etapa de Quetzal», 21 de noviembre de 2014, <https://negritasy cursivas.wordpress.com/2014/11/21/libros-en-frances-en-mexico-la-segunda-etapa-de-quetzal/> (revisión 15 de septiembre, 2016).

NICHOLSON, Melanie. «César Moro: Exile and the Poetic Imagination», en *Revista Hispánica Moderna*. Vol. 68. N° 1. Junio de 2015, págs. 39-57.

ROSSELL, Cecilia. «Estilo y estructura en la *Historia tolteca-chichimeca*», en *Desacatos. Revista de Antropología Social*. N° 22, septiembre/diciembre de 2006, págs. 65-92.

RUIZ AYALA, Iván. *César Moro y la tortuga ecuestre (dos lecturas)*. Prólogo de André Coyné. Lima, Banco Central de Reserva del Perú, 1998.

SCHNEIDER, Luis Mario. «Nota introductoria», en César MORO, *Los surrealistas franceses*. México, Universidad Nacional Autónoma de México (Coordinación de Difusión Cultural / Dirección de Literatura), 2010.

VARGAS, Rafael. «Apuntes sobre la amistad César Moro y Villaurrutia», en *Biblioteca de México*. Homenaje a Xavier Villaurrutia. Nº 64, julio-agosto de 2001, págs. 17-19.

\_\_\_\_\_. «César Moro bajo el cielo de México», en *Nexos*. 27 de abril de 2016, pp.

WESTPHALEN, Yolanda. *César Moro: la poética del ritual y la escritura mítica de la modernidad*. Lima, Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2001.

WESTPHALEN, Yolanda (comp.). *César Moro y el surrealismo en América Latina*. Lima, Centro Cultural de España/Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2005.

## ARTÍCULOS



## Escritura y género en los *Comentarios reales*

### Writing and Gender in the *Royal Commentaries*

RAQUEL CHANG-RODRÍGUEZ

City College-Graduate Center, City University of New York

#### *Resumen:*

*Comentarios reales* (1.<sup>a</sup> parte, 1609; 2.<sup>a</sup> parte, 1617), del cronista cuzqueño Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616), es una obra clave en la historia literaria y cultural de las Américas y del mundo hispánico. Si bien la crónica ha sido estudiada desde diferentes perspectivas disciplinarias, se ha prestado poca atención a la función del género en su desarrollo. Este ensayo destacará cómo el Inca Garcilaso entremezcla en el curso de la narración, actos y eventos relacionados con su madre, la palla Chimpu Ocllo. Propongo que las viñetas en las cuales predomina su presencia contribuyen a conformar la singular reinterpretación de la historia del virreinato peruano evidente en *Comentarios reales*, marcándola con un matiz de género frecuentemente desapercibido.

#### *Abstract:*

*Comentarios reales* (1st part, 1609; 2nd part, 1617) by the Cuzcan chronicler Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616), is a key work in the literary and cultural history

of America and the Hispanic world. Although the chronicle has been studied from different disciplinary perspectives, less attention has been paid to the function of gender. This essay emphasizes how Inca Garcilaso intertwined in his narration, events and deeds related to his mother, *palla Chimpu Ocllo*. It proposes that episodes marked by her presence contribute to shape a more nuanced reinterpretation of Peruvian history, now marked by the presence of gender.

*Palabras clave:* género, palla, incas, Chimpu Ocllo, Atahualpa, Inca Garcilaso.

*Keywords:* gender, palla (princess), Incas, Chimpu Ocllo, Atahualpa, Inca Garcilaso.

Recibido: 24/09/2016

Aceptado: 15/04/2017

La presencia del padre del autor, el capitán Sebastián Garcilaso de la Vega, en la segunda parte de *Comentarios reales* es notoria y significativa; baste recordar la oración a su muerte por un anónimo sacerdote recogida por el enlutado hijo en el libro 8, capítulo 12 de esa obra. Aparentemente la presencia de la madre no tiene igual dimensión en ninguna de las dos partes de la obra maestra del luminar cuzqueño. Quizá por ello en un ensayo de 1994 don Aurelio Miró Quesada reparó en la brevedad del «retrato escrito» de la progenitora del Inca Garcilaso y en cómo la palla desfila «como una

sombra» por la obra maestra del hijo (1994: 353)<sup>1</sup>. Si bien tuvo razón el ilustre garcilasista cuando destacó la opacidad de su presencia, el repaso de algunas de estas instancias permite vislumbrar cómo esa «sombra» se perfila cuando el narrador, por medio de la evocación y la acción, la imbrica en la estructura de *Comentarios reales*. En este ensayo me propongo acudir a las referencias a la madre, unas fugaces, otras más evidentes, para proponer que, por medio de estas alusiones donde se mezcla el relato de las acciones y la evocación de la persona de Chimpu Ocllo, bautizada Isabel Suárez, el cronista trasciende la adversidad, critica el coloniaje, rememora las glorias del incario y trae a colación las luchas fratricidas presagiadoras de su fin<sup>2</sup>.

La madre le otorga al autor el vínculo con la élite incaica —en particular la panaca<sup>3</sup> o aillu real de Túpac Inca Yupanqui— del cual se jacta en sus escritos; tal conexión igualmente lo liga al sino desdichado de la estirpe representado en las luchas entre Huáscar y Atahualpa, el asesinato del primero, la matanza de mujeres y niños de la sangre real de parte del segundo y la pérdida del incario. De esta forma la presencia materna tanto como su genealogía se implican de un modo u otro en la estructura profunda y el significado de *Comentarios reales*. Desde la primera parte de la crónica, las menciones a Chimpu Ocllo y su estirpe contribuyen

---

<sup>1</sup> Más recientemente Mercedes López-Baralt (2011: 18, N° 1; 260-261) ha observado que el Inca desdibujó a su madre en *Comentarios reales*. Max Hernández se aproximó a la palla por medio del psicoanálisis (1993).

<sup>2</sup> Para una ampliación de este y otros temas ver Chang-Rodríguez (2013).

<sup>3</sup> Si bien el término ha sido cuestionado (Hernández Astete 2008, Itier 2011), por su frecuencia lo incluimos aquí para referirnos a los aillus reales y su descendencia.

a marcar el discurso garcilasista con un sesgo trágico; paralelamente, muestran la óptima calidad del clan materno y por ende del autor. Encontramos la evocación o comparecencia de la figura de la progenitora en anécdotas curiosas y en el relato de sucesos donde su presencia cataliza la acción o promueve la reflexión de parte del lector.

### **La voz de la madre**

El más importante de estos segmentos figura en el capítulo quince del primer libro de *Comentarios reales*. Allí el narrador sienta las bases de la crónica cuando explica cómo pondrá orden al gran «labirinto» de la historia de los «Incas Reyes naturales que fueron del Perú». Los relatos de los parientes —en particular de la madre y de su tío Cusi Huallpa—, que Gómez Suárez escuchó cuando era niño y adolescente, se constituyen en la brújula de la narración: «el camino más fácil y llano era contar lo que en mis niñezes oí muchas veces a mi madre y a sus hermanos y tíos y a otros sus mayores acerca deste origen y principio»<sup>4</sup>. Ese pasado debe difundirse «por las propias palabras que los Incas lo cuentan que no por las de otros autores estraños» (CR, 1, libro 1, cap. 15, 39).

Las pláticas —o sea, la oralidad— en las cuales se fundamenta la obra maestra de Garcilaso, ocurren en la casa materna y se suscitan semanalmente, en el transcurso de varios años, entre pallas e incas, entre Chimpu Ocllo y los familiares sobrevivientes de las crueldades

---

<sup>4</sup> Cito por la edición de Ángel Rosenblat.

de Atahualpa, entre Gómez Suárez y todos ellos<sup>5</sup>. Siguiendo a Uspenski (1973), se incorpora así a la narración la perspectiva discursiva o fraseológica y también la ideológica. La primera marca el discurso de acuerdo con el tipo de narrador y su punto de vista, mientras la segunda ofrece la visión conceptual de ese mundo ya en un segmento de la historia, ya en su totalidad. De este modo la noción de punto de vista se entiende tanto en su acepción técnica, como en el significado de mirador desde el cual se condiciona la representación, sustentada por el sistema de juicios y valores donde se asienta una particular visión del mundo descrito: en este caso, la incaica, observada desde la atalaya del aillu de Túpac Yupanqui y sus desposeídos descendientes.

El Garcilaso adolescente «entraba y salía muchas veces donde ellos [Chimpu Ocllo y sus parientes] estaban [conversando]» y se solazaba oyéndolos. Si bien los temas frecuentados eran distintos —el origen, la majestad y grandeza, las conquistas, hazañas y leyes y el gobierno en paz y guerra—, su común denominador fue la historia antigua de los incas. Invariablemente, «con la memoria del bien perdido siempre acababan su conversación en lágrimas y llanto, diciendo: “Trocósenos el reinar en vassallaje”» (CR, 1, libro 1, cap. 15, 40). Así, la presencia de Chimpu Ocllo, el ámbito del hogar materno y las pláticas allí efectuadas marcan la crónica ofreciendo una singular perspectiva discursiva e ideológica donde conviven oralidad y escritura, el punto de vista femenino (pallas) y el masculino (incas), el esquema conceptual de

---

<sup>5</sup> El narrador comenta: «Passando pues días, meses y años, siendo ya yo de diez y seis o diez y siete años...» (CR, 1, libro 1, cap. 15, 40).

un sector de la realeza incaica (en el recuento del pasado) y el de los preceptos de la cultura europea (en la fijación y reordenación de los hechos evocados). Todo ello lo asimiló Gómez Suárez, quien cuenta lo que en sus «niñezes» escuchó de su madre, tíos y señores ancianos (CR, 1, libro 1, cap. 15, 39).

Las voces de Chimpu Ocllo y de sus familiares que el joven oía en el hogar materno del Cuzco en el curso de los años, se constituyen en un murmullo soterrado y polifónico que fundamenta la crónica y anuncia su trágico trazo tal y como lo resume el citado lamento: «Tro-cósenos el reinar en vassallaje». Como ya se observó refiriéndose a la *Historia general del Perú* (Durand 1976; Zanelli 2007), el cronista cuzqueño plasma en su texto elementos propios de la tragedia y de la historiografía; este razonamiento, en mi concepto, es igualmente aplicable a la primera parte de la crónica, también entendible como tragedia en el sentido de la representación de personajes «graves», dioses, héroes, reyes y príncipes, «rematada» por una gran desgracia (Covarrubias c. 1979 [1611]). Así, los eventos mayores de ambas partes de la obra —el asesinato de Huáscar ordenado por su medio hermano, las crueldades de Atahualpa, su «ajusticiamiento» por parte de los conquistadores, la decapitación de Túpac Amaru, el fin del incario, la imposición del coloniaje— aludidos por estas voces narrativas al comienzo de la crónica, y elaborados y justipreciados después, nos conducen a la desdicha de ese linaje y a la vez afirman sus bondades. Más tarde, la figura de Chimpu Ocllo se imbrica en otros sucesos de la historia del virreinato peruano los cuales igualmente contribuyen a dramatizar el aspecto trágico de

*Comentarios reales* y a afirmar la valía y copresencia del binomio madre/hijo, así como de la familia andina del autor. Veamos un importante episodio relacionado con las guerras civiles del Perú.

### **El socorro de los parientes**

Cuando el narrador se ocupa de las luchas fratricidas entre los conquistadores, Chimpu Ocllo se representa como protectora de su familia y leal al bando realista. Ya en plena rebelión de Gonzalo Pizarro contra la imposición de las Nuevas Leyes, cuando Gómez Suárez tenía apenas cuatro años, la casa paterna es cercada y atacada por el rebelde Hernando Bachicao (1542). El capitán Garcilaso, quien había apoyado a Gonzalo Pizarro al comienzo de la rebelión, escapó a Lima cuando se dio cuenta del nuevo sesgo de esta, y su casa cuzqueña quedó desamparada<sup>6</sup>. Según comenta el narrador, la noche del ataque allí se congregaban ocho personas: Chimpu Ocllo, Gómez Suárez, su hermana, dos ayudantes indígenas, el ayo Juan de Alcobaza y sus dos hijos. En los ocho meses de asedio, el grupo hubiese muerto de hambre si no hubiera recibido el socorro de «Incas y Pallas parientes, que a todas las horas del día nos embiavan por vías secretas algo que comer», y del curaca don García Pauqui, cuyo nombre, en admiración por su lealtad, el cronista consigna (*HG*, 2, libro 4, cap. 10, 39). En momento tan crucial, la familia se salva

---

<sup>6</sup> El padre del autor y otros conquistadores habían ido a Arequipa con la idea de viajar por mar a Lima y unirse al virrey y al grupo leal a la Corona. El narrador ofrece detalles de esta peripecia y explica por qué fallaron estos planes; en todo momento salvaguarda a su padre de la acusación de traición (*HG*, 2, libro 4, cap. 10, 37).

gracias a la generosidad de este curaca y de los deudos maternos —la operante genealogía— dispuestos a arriesgar vida y bienes por la princesa y sus hijos. De este modo la presencia de la madre y la importancia de su aillu se reconocen en el enlace salvífico gracias al cual la familia evade el hambre, conserva el hogar y sobrevive el cerco de los rebeldes.

En un nivel más profundo, el episodio le sirve al narrador para resaltar la fidelidad a la Corona de ambos progenitores y también de los parientes de la palla que, a riesgo de perder la vida y su hacienda a manos de los gonzalistas, apoyan a los asediados y toman partido por el rey en tiempos tan precarios. Como ya señalé, el narrador destaca cuánto aprecia la lealtad de don García Pauqui, y asimismo resalta el carácter caballeresco de esta virtud. Además de proyectar de forma positiva y real las redes de parentesco y la presencia materna, el episodio realza la conducta de súbditos andinos tan leales a la Corona —en contraste con los rebeldes españoles— como nobles. Seguramente su participación en la administración del virreinato, parece insinuar la voz narrativa, es deseable; la intervención de este grupo de parientes del linaje materno del autor en la administración del Perú, augura tanto éxito como se evidenció en su comportamiento descrito en el episodio comentado.

### **La relevancia del linaje**

Igualmente significativo en cuanto a la copresencia materna, es el episodio del capítulo once del libro octavo de la segunda parte de *Comentarios reales* donde el narrador describe la llegada al Cuzco (c. 1559) de Sayri Túpac, el inca rebelde que abandonó el reducto

de Vilcabamba y pactó con el virrey Andrés Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete (ilustración 1). En la antigua capital del Tahuantinsuyo «todos los de su sangre real, hombres y mujeres, acudieron a besarle las manos y darle la bienvenida a su imperial ciudad. Yo fui en nombre de mi madre a pedirle licencia para que personalmente fuera a besárselas» (*HG*, 3, libro 8, cap. 11, 212). Por medio del posesivo «mi», el narrador resalta el vínculo materno a la prestigiosa prosapia del inca vilcabambino; también por medio de otro adjetivo posesivo —el Cuzco es «su» imperial ciudad— le otorga al soberano el dominio virtual sobre la urbe que otrora le hubiera correspondido regir. La respuesta de Sayri Túpac al joven Gómez Suárez no se hace esperar: «Dile a mi tía que le beso las manos, y que no venga acá, que yo iré a su casa a besárselas y darle la norabuena de nuestra vista» (*HG*, 3, libro 8, cap. 11, 213). El encuentro inicial de Sayri Túpac con Gómez Suárez, el deseo del inca de que el joven hubiera integrado la comitiva de recepción y su réplica ante la solicitud de permiso de Chimpu Ocllo para visitarlo y rendirle pleitesía, ratifican la pertenencia de madre e hijo al más alto linaje; al mismo tiempo, anuncia la relevancia de Sayri Túpac —gracias a su decisión se ha logrado la paz— para un futuro armonioso en el recién establecido virreinato peruano (1542).

Por medio de la figura del soberano vilcabambino, el narrador pone en evidencia la ambigua situación de la nobleza incaica en la nueva sociedad: antes Sayri Túpac fue señor del incario y ahora es súbdito de la Corona española. De ahí la alternancia de alegría y tristeza entre sus vasallos andinos —gran gozo de ver

al príncipe; inmenso dolor al asumir tanta pérdida—. Tal fluctuación, por otra parte, ya la hemos visto en las conversaciones iniciales entre la madre y los parientes, cuando estos pasan del júbilo al quebranto al recordar las grandezas pasadas, contemplar el presente estrago y asumir su condición de vasallos. Por otro lado, la alusión a la madre y su parentesco con el inca destronado nuevamente le da entrada al joven a un ámbito real y especial. En este episodio predomina la figura materna por medio de la cual el autor de *Comentarios reales* reafirma su pertenencia a la cultura de la élite incaica. Que el relato de hechos tan significativos culmine con la anticipación del «fin y muerte» de Sayri Túpac en menos de tres años (*HG*, 3, libro 8, cap. 11, 214), tiñe de aflicción el episodio y acentúa el fatídico destino de la estirpe.

Si bien el nombre materno y la compartida genealogía le permiten al joven Gómez Suárez ingresar a un ámbito reservado y allí regocijarse con sus parientes, la destruida capital donde se desarrolla la bienvenida a Sayri Túpac deviene en trágico teatro cuya coreografía la conforman destartaladas edificaciones incaicas; así, el gozo del encuentro está aureolado por un clima y un espacio ruinoso. Todo ello se hace evidente porque es textualmente posible comparar el estado de las construcciones en el momento del arribo de Sayri Túpac al Cuzco con anteriores descripciones de estas durante el apogeo del incario, cuando su magnificencia afirmó la grandeza del imperio y despertó la admiración de los europeos<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Véase *CR*, 2, libro 7, caps. 27-29.

En el contexto de la llegada de Sayri Túpac al Cuzco, la conexión de la madre y del hijo con el aillu de Túpac Inca Yupanqui y de Huáscar se reafirma cuando el narrador comenta cómo un español (Miguel Astete o Estete) le obsequia al soberano la *mascapaycha* o borla colorada, símbolo de los reyes incas, y este la acepta con fingido regocijo. Después nos enteramos de que, por haberle pertenecido a Atahualpa, todos consideraron la borla odiosa, abominaron de ella y aconsejaron quemarla. En el relato del incidente, aflora entonces la enemistad entre los aillus reales y el conflicto propiciador del fin del incario. El narrador así lo confirma cuando observa:

que por haver hecho Atahuallpa la traición, guerra y tiranía al verdadero Rey, que era Huáscar Inca, havía causado la pérdida de su Imperio. Por tanto debía quemar la borla, por haverla traído aquel auca traidor, que tanto mal y daño hizo a todos ellos. Esto y mucho más contaron los parientes a mi madre cuando vinieron al Cozco (HG, 3, libro 8, cap. 11, 212).

Igualmente, la anécdota se sobredimensiona al reiterar otra posible explicación de la derrota del incario: ocurrió por rivalidades internas y no por la superioridad de las armas españolas. Además, reitera la pertenencia de madre e hijo al clan de Huáscar ratificando así la alta prosapia de la princesa y de su heredero, el joven Gómez Suárez de Figueroa. De este modo nos percatamos nuevamente de los singulares matices que la presencia o la evocación de la madre le otorga a la estructura de la crónica. Por un lado, sirve de puente al pasado glorioso rememorado por el narrador y fundamentado en

la voz de Chimpu Ocllo, del tío, de pallas e incas; en otras palabras, en la oralidad andina que socava la historia oficial y nos remite a la época del pre-contacto; por otro lado, la mención de la madre trae al presente —o sea, al tiempo del relato— la llaga familiar, la traición de Atahualpa, el asesinato de Huáscar, el fin de su clan y los eventos favorecedores de la entrada española en el Cuzco. En este sentido, y reafirmando el tono trágico evidente en la conclusión de la primera parte de *Comentarios reales*, es pertinente notar cómo los capítulos finales se centran en las crueldades de Atahualpa contra los familiares de Huáscar y en cómo Chimpu Ocllo logra salvarse de esta masacre.

### **La descendencia de Huáscar**

En efecto, los seis últimos capítulos del libro nueve de la primera parte de la obra maestra del Inca Garcilaso se ocupan de estos desdichados sucesos. El capítulo treinta y siete es el más dramático del sector y asimismo el más pertinente a nuestra propuesta. En este el narrador cuenta detalladamente cómo las mujeres y los niños de la sangre real de Huáscar fueron apresados, torturados y asesinados. De ahí, acota el narrador, la extinción<sup>8</sup> de gran parte del linaje de los incas en un lapso de dos años y medio, y «aunque pudieron acabarla en más breve tiempo, no quisieron, por tener en quién ejercitar su crueldad con mayor gusto» (*CR*, 2, libro 9, cap. 37, 290). Se llevaron a las mujeres y los niños a Yahuarpampa o campo de sangre, el mismo paraje

---

<sup>8</sup> Sabemos que el linaje no fue extinguido y así se indica en otra parte (*CR*, 2, libro 9, cap. 38, 290-291, y cap. 40, 295-297).

donde antes habían combatido antiguos enemigos, los chancas y los cuzqueños<sup>9</sup>. Este nombre se afirma en la narración por la cantidad y calidad de los muertos, particularmente por la «mayor lástima y compasión» causadas «por la tierna edad de los niños y naturaleza flaca de sus madres» (CR, 2, libro 9, cap. 37, 290).

Según explica el narrador, los prisioneros estaban custodiados por medio de tres cercos, el primero de gente de guerra, y los otros dos de centinelas; a las mujeres y a los niños se les asesinó periódicamente de hambre y por medio de varios tormentos. Con todo, los soldados de Atahualpa, «de lástima de ver perecer la sangre que ellos tenían por divina, cansados ya de ver tan fiera carnicería» (CR, 2, libro 9, cap. 38, 290), sacaron del cerco a algunos prisioneros, niños y niñas menores de once o diez años, les quitaron los vestidos reales y les pusieron los de la gente común. Con esta ayuda lograron escapar la madre del Inca y un hermano suyo, don Francisco Huallpa Túpac Inca Yupanqui, futuro corresponsal del autor. Otra vez, lo contado por testigos y sobrevivientes de los terribles sucesos, le otorga singular autoridad al narrador para referirlos: «y de la relación que muchas veces les oí es todo lo que desta calamidad y plaga voy diciendo» (CR, 2, libro 9, cap. 38, 290). Las torturas y las muertes tan vívidamente descritas apuntan al funesto destino de la estirpe; respectivamente, el comentario atribuido a los centinelas y el cambio de traje de Chimpu Ocllo niña destacan la alta prosapia de las víctimas tanto como la importancia del atuendo en el incario

---

<sup>9</sup> Se cree que ocurrió en 1438; algunos cronistas le atribuyen el triunfo a Pachacútec, otros a Viracocha (Inca Garcilaso). A raíz de la derrota chanca, el Tahuantinsuyo se consolida y expande bajo el Inca Pachacútec.

—recordemos la centralidad de los tejidos de cumbi y la vestimenta del soberano confeccionada por las vírgenes del Sol—<sup>10</sup>. Igualmente, la actitud generosa de los centinelas, quienes, horrorizados ante la cantidad y calidad de la sangre vertida, permiten la fuga de algunas de las víctimas, contrasta con la cruel conducta de Atahualpa y a la vez permite aproximar una pregunta cara al narrador: ¿dónde reside la nobleza, en la conducta o en el linaje? Así, por medio del testimonio, de la oralidad convocada por la presencia de la madre y de los familiares andinos del autor, nos acercamos a ese pasado lejano y violento desde cuya atalaya avizoramos el calamitoso fin del Tahuantinsuyo.

Que todo ello haya acontecido en Yahuarpampa, a la vista de tantos, nos lleva a la gran plaza del Cuzco donde, años después (1572), tendrá lugar la decapitación de Túpac Amaru (ilustración 2), presenciada por una mixta muchedumbre de españoles e indígenas, y descrita al final de la segunda parte de *Comentarios reales* (libro 8, capítulo 19). Ambos hechos (el de Yahuarpampa y el del Cuzco) se sitúan al final de cada parte de la obra. Se presentan como crueles espectáculos con diferentes responsables (Atahualpa y el virrey Toledo), víctimas de similar procedencia (la realeza incaica) y consecuencias mayores (el fin de una dinastía y de un imperio). En Yahuarpampa quienes perpetran la matanza contra los parientes de Garcilaso

---

<sup>10</sup> Sobre esto Garcilaso comenta: «ellos mimos los echavan fuera, quitándoles los vestidos reales y poniéndoles otros de la gente común, por que no los conociesen; que, como queda dicho, en la estofa del vestido conoçían la calidad del que lo traía» (CR, 2, libro 9, cap. 38, 290). Sobre la importancia del atuendo ver Phipps 2004 y Ramos 2010.

son del bando de Atahualpa; en el Cuzco, quien ordena la ejecución de Túpac Amaru<sup>11</sup>, el inca vilcabambino, es el virrey Toledo. De este modo el narrador equipara el comportamiento de Atahualpa con el del virrey Toledo: la conducta del primero causa la escisión del Tahuantinsuyo, elimina su más preclaro linaje real y propicia el triunfo español. El accionar del segundo muestra el sesgo trágico de la invasión europea en el mundo andino en la persona del soberano decapitado y también afirma el dominio español en la zona. Ambos, el inca usurpador (Atahualpa) y el atrevido virrey (Toledo), son expuestos como catalizadores de la tragedia, como enemigos del grupo familiar al cual pertenecen Chimpu Ocllo, víctima y sobreviviente de estos sucesos, y el Inca Garcilaso de la Vega, quien ahora los cuenta y reinterpreta.

### La muerte del *auca*

La presencia de la madre se observa nuevamente en el capítulo treinta y nueve del libro nueve de la primera parte de *Comentarios reales*, con motivo de la muerte de don Francisco, uno de los hijos de Atahualpa, a quien, como a su padre, los familiares motejaban de *auca*<sup>12</sup>. A raíz de este fallecimiento, el inca viejo cuyos relatos de las glorias del Tahuantinsuyo tanto impresionaron a Gómez Suárez de Figueroa<sup>13</sup>, visita a Chimpu Ocllo para darle el «plázeme» por la muerte del pariente y le desea

---

<sup>11</sup> Fue el último de los incas del reducto andino de Vilcabamba, apresado y llevado en cadenas al Cuzco.

<sup>12</sup> Enemigo o traidor (González Holguín 1952 [1608]).

<sup>13</sup> Véase, por ejemplo, CR, 1, libro 1, caps. 15 y 19.

«que el Pachacámac la guardasse muchos años, para que viesse la muerte y fin de todos sus enemigos, y con esto dixo otras muchas palabras semejantes con gran contento y regozijo». Ante el jolgorio, el joven hijo de la palla le pregunta sorprendido al tío: «Inca ¿cómo nos hemos de holgar de la muerte de Don Francisco, siendo tan pariente nuestro?». Este le responde con rabia, reitera el calificativo de tirano al referirse al difunto, niega que sea descendiente de Huayna Cápac<sup>14</sup> y hasta ofrece comerse «assí muerto, como está,... crudo, sin pimienta» (CR, 2, libro 9, cap. 39, 294). Seguidamente presenta el código por el cual se regía el inca gobernante:

la doctrina de nuestros passados nunca fué que hiziésemos mal a nadie, ni aun a los enemigos, quanto más a los parientes, sino mucho bien a todos... mira que a ellos y a nosotros y a ti mesmo te hazes mucha afrenta en llamarnos parientes de un tirano cruel, que de Reyes hizo siervos a esos pocos que escapamos de su crueldad (CR, 2, libro 9, cap. 39, 294-295).

En el recuento de este suceso nos enteramos de que era tan grande el odio que las familias reales y los indios todos tenían hacia don Francisco y sus dos hermanas que estos no se atrevían a salir de casa porque todos los motejaban de *auca*, «tan significativo de tiranías, crueldades y maldades, digno apellido y blasón de los que lo pretenden» (CR, 2, libro 9, cap. 39, 295). En un aprovechamiento del antiguo *topos* del «mundo al

---

<sup>14</sup> El inca viejo explica: «Aquel traidor de Atahualpa, su padre, no era hijo de Huayna Cápac, nuestro Inca, sino de algún indio Quito con quien su madre haría traición a nuestro Rey; que si él fuera Inca, no sólo no hiziera las crueldades y abominaciones que hizo, mas no las imaginara» (CR, 3, libro 9, cap. 39, 294).

revés», el «plázeme» —que no el pésame— ofrecido a Chimpu Ocllo por el tío con motivo del fallecimiento del «pariente», da otra vuelta de tuerca: la alegría por la muerte del familiar traidor se troca en llanto cuando los sobrevivientes recuerdan las crueldades de Atahualpa y cómo, a consecuencia de su conducta, pasaron de ser señores a ser vasallos.

La presencia de la madre sirve aquí para de nuevo vilipendiar a Atahualpa y sus descendientes, afirmar su carácter de tirano y exaltar al incario por medio de la exposición del perfecto código al cual se adherían sus soberanos; como es de esperarse, tal encumbramiento de los antiguos gobernantes lleva implícita la crítica al coetáneo coloniaje. Al mismo tiempo, el episodio acentúa el *pathos* de la narración creando un sentimiento de rechazo hacia Atahualpa y sus descendientes, y también hacia quienes no siguen las normas asociadas con el buen gobierno propuesto por los incas. Es igualmente instructivo observar cómo el narrador retorna al intercambio con el tío, suscitado por otra visita suya a casa de Chimpu Ocllo. De este modo se ratifica en este capítulo final de la primera parte de los *Comentarios reales* el lamento inicial de los deudos maternos: «Trocósenos el reinar en vassallaje» (CR, 1, libro 1, cap. 15, 40). Que en ambas instancias este clamor haya surgido en el contexto de visitas a la casa materna en el Cuzco y de las conversaciones allí sostenidas, muestra el peso de la palla y de su genealogía tanto en la formación inicial del autor como en la constitución del estatuto trágico de la obra, anunciado en sus primeros capítulos y afirmado después en los apartados finales de la primera y segunda parte de la crónica.

\*\*\*\*

La presencia de la madre —ya fugaz, ya opaca— en *Comentarios reales* es mucho más importante de lo hasta ahora comentado por la crítica. Por medio de ella, de las pláticas sostenidas por el joven Gómez Suárez de Figueroa con Chimpu Ocllo, los incas y las pallas, es posible apreciar el intercambio intergenérico e intercultural en la formación del autor; al mismo tiempo, el modo de presentar la historia incaica y la variedad de temas tratados en estas conversaciones ofrecen el fundamento de la obra y le otorgan a ambas partes su cariz trágico. Todo ello trasciende en episodios donde se evoca la presencia materna o esta aparece como figura secundaria pero catalizadora de la acción. Por ejemplo, el episodio sobre el asalto a la casa cuzqueña del capitán Garcilaso de la Vega durante las guerras civiles, muestra la fidelidad a la Corona de sus ocupantes y de los parientes incas; también sirve para afirmar la cuestionada lealtad del capitán, la estabilidad de la unión entre este y la princesa y la solidez de los lazos familiares maternos en tiempos muy cambiantes. La llegada al Cuzco de Sayri Túpac después de pactar con las autoridades españolas, reitera la alta prosapia de madre e hijo. A la vez, el episodio muestra el odio entre Huáscar y Atahualpa, y perfila una diversa explicación de la derrota del incario basada en estas rivalidades. Por otro lado, si bien en este recuento la precariedad de las edificaciones incaicas exhibe la ruina del Tahuantinsuyo en su capital, la voz de la madre y los parientes nos lleva a su pasado glorioso; en este sentido, la reiteración de varias

alternancias (pasado/presente; riqueza/decadencia; soberano/vasallo; benignidad/maldad) implica la presencia materna en la estructura de la crónica y la tiñe de quebranto.

Los capítulos finales de la primera parte de *Comentarios reales* relatan las crueldades de Atahualpa con sus familiares. El apartado relacionado con la fuga de la madre en atuendo muy común nos la muestra como víctima, testigo y relatora indirecta de tales sucesos. El trágico teatro de estos acontecimientos igualmente remite a un hecho de gran envergadura: la muerte de Túpac Amaru en la plaza del Cuzco, suceso que anuncia el fin del incario y la consolidación del dominio español. Estas acciones, ordenadas respectivamente por Atahualpa y el virrey Toledo, permiten equiparar al mal soberano y al mal virrey, enlazar las dos partes de la obra y ratificar su factura trágica. Narrado en el contexto de otra visita del tío a casa de Chimpu Ocllo, el relato de la muerte de don Francisco, el hijo de Atahualpa, condena la tiranía de ese gobernante y, al exaltar el buen gobierno de los soberanos incas, acentúa la distancia entre los clanes y contrasta dos épocas (el incario y el coloniaje) donde la crítica recae sobre la segunda. De nuevo, el episodio liga el desenlace de las dos partes de *Comentarios reales* cuando Chimpu Ocllo y sus parientes conjuntamente reiteran la tragedia del clan y cómo el reinar se les trocó en vasallaje. Vista desde esta perspectiva, la madre, orgullosamente evocada o fugazmente presente, no es mera sombra sino pilar principal en el entramado ideológico y el significado profundo de la reformulación de la historia patria evidente en *Comentarios reales*.

Anexos  
Ilustración 1



Sayri Túpac y el virrey Hurtado de Mendoza conversando en Lima. Felipe Guaman Poma de Ayala, *Primer nueva corónica y buen gobierno* (1615). GKS 4.º. Cortesía de la Biblioteca Real de Copenhague, Dinamarca.

Ilustración 2



La decapitación de Túpac Amaru en la plaza del Cuzco (1572). Felipe Guaman Poma de Ayala, *Primer nueva corónica y buen gobierno* (1615). GKS 4.º. Cortesía de la Biblioteca Real de Copenhague, Dinamarca.

## Bibliografía

CHANG-RODRÍGUEZ, Raquel. *Cartografía garcilasista*. Alicante, Universidad de Alicante, 2013.

COVARRUBIAS, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid, Turner, 1979 [1611].

DURAND, José. *El Inca Garcilaso, clásico de América*. México, SepSetentas, 1976.

GARCILASO DE LA VEGA, Inca. *Comentarios reales*. Ed. de Ángel Rosenblat con prólogo de Ricardo Rojas. 2 vols. Buenos Aires, Emecé, 1943 [1609].

\_\_\_\_\_. *Historia general del Perú*. Ed. de Ángel Ronseblat con prólogo de Ricardo Rojas. 3 vols. Buenos Aires, Emecé, 1944 [1617].

GONZÁLEZ DE HOLGUÍN, Diego. *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua qquichua o del Inca*. Prólogo de Raúl Porras Barrenechea. Lima, UNMSM, 1952 [1608].

GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe. *Primer nueva corónica y buen gobierno*. Ed. crítica de John V. Murra y Rolena Adorno. Traducciones y análisis textual del quechua de Jorge L. Urioste. 3 vols. México, Siglo XXI, 1980 [1615].

HERNÁNDEZ, Max. *Memoria del bien perdido. Conflicto, identidad y nostalgia en el Inca Garcilaso de la Vega*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1993.

HERNÁNDEZ ASTETE, Francisco. «Las panacas y el poder en el Tahuantinsuyo», en *Boletín del IFEA*. 37, 1, Lima, 2008, págs. 29-45.

ITIER, César. «Las panacas no existieron», en ADELAAR, William y otros. *Estudios sobre lenguas andinas y amazónicas: Homenaje a Rodolfo Cerrón-Palomino*. Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011, págs. 181-194.

LÓPEZ-BARALT, Mercedes. *El Inca Garcilaso, traductor de culturas*. Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2011.

MIRÓ QUESADA, Aurelio. *El Inca Garcilaso*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1994.

PHIPPS, Elena. «Garments and Identity in the Colonial Andes», en *The Colonial Andes. Tapestries and Silverwork, 1530-1830*. Ed. Elena Phipps y otros. New York/New Haven, The Metropolitan Museum/Yale University Press, 2004, págs. 17-39.

RAMOS, Gabriela. «Los tejidos y la sociedad colonial andina», en *The Power of Images: Visual Representation in New Spain and Peru*. Ed. Nancy Farriss. Special Issue of *Colonial Latin American Review*. 19.1. 2010, págs. 115-149.

USPENSKI, Boris. *A Poetics of Composition. The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*. Trad. Valentina Zavarin y Susan Wittig. Berkeley, University of California Press, 1973.

ZANELLI VELÁZQUEZ, Carmela. «Significados, acepciones y variaciones: usos contradictorios del concepto de "tragedia" en los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega», en *Lexis: Revista de Lingüística y Literatura*. Vol. 31. N° 1-2. Lima, 2007, págs. 391-402.



## **Semejanzas y diferencias entre el Inca Garcilaso de la Vega y Phelipe Guaman Poma de Ayala**

### **Similarities and differences between Inca Garcilaso de la Vega and Felipe Guaman Poma de Ayala**

JAIME LABASTIDA  
Academia Mexicana de la Lengua

#### *Resumen:*

En este artículo interesa comprender las mentalidades de los dos escritores peruanos, semejantes y diferentes a la vez. Los une el tema, sin duda, pero esta es quizá la única coincidencia. Sin embargo, los separa un abismo, porque el tratamiento del tema es radicalmente distinto en ambos autores. El Inca Garcilaso es un mestizo étnico y cultural que escribe desde la cultura cristiana de su padre en la que está inmerso. Su escritura y su mentalidad no son otras que las de un hidalgo español del Siglo de Oro. Otra cosa, distinta, hallamos en la obra de Guaman Poma: la visión de un indígena quechua puro, *ladino* y cristianizado, que se expresa en una lengua española extraña, impregnada de la cultura y el habla quechuas. Guaman Poma es un hombre de la Edad Mítica y vive inmerso en la etapa económica que llamamos del neolítico superior. El Inca Garcilaso de la

Vega es, en cambio, un hombre de la Edad de Hierro, un renacentista completo.

*Abstract:*

In this article we want to understand the minds of these two Peruvian writers, who are similar and different at the same time. The theme, is without a doubt, what connects them, but this is perhaps the only coincidence. However, there is a chasm separating them because their approaches to the theme is radically different in both authors. Inca Garcilaso is an ethnic and cultural mestizo (offspring of Spaniard and Indian) whose writing comes from the Christian culture of his father in which he is surrounded. His writing and his mentality are none other than a Spanish nobleman of the Spanish Golden Age. Another difference is in the work of Guaman Poma we found the vision of a pure, ladino (Spanish-speaking Indian) and Christianized Indian who expresses himself in a strange Spanish language, embedded in the Quechua culture and language. Guaman Poma is a man of the Mythical Age and lives immersed in the economic stage we call Upper Neolithic. On the other hand, Inca Garcilaso de la Vega is a man from the Iron Age, a complete Renaissance man.

*Palabras clave:* Inca Garcilaso de la Vega, Felipe Guaman Poma de Ayala, semejanzas y diferencias.

*Keywords:* Inca Garcilaso de la Vega, Felipe Guaman Poma de Ayala, similarities and differences.

El interés por las antigüedades americanas, tanto las de Nueva España cuanto las del Perú, declinan a todo lo largo del siglo XVII y solo cobran nuevo impulso en los inicios del siglo XIX gracias a la influencia decisiva que ejerce el magisterio de Alexander von Humboldt a través de su libro *Vues de Cordillères et monumens des peuples indigènes de l'Amérique*, cuya publicación se hizo en París en 1810. En este libro, Humboldt examina las culturas amerindias con criterio moderno y científico, ya no a la manera que se hizo en el siglo XVI (para combatir la llamada idolatría). Acaso podría tomarse como fecha simbólica de esta declinación la *Historia natural y moral de las Indias*, libro del jesuita Joseph de Acosta editado en Sevilla en 1590; pero, de igual manera, la publicación de los *Comentarios reales, que tratan de los Yncas, reyes que fueron de Perú*, por el Inca Garcilaso de la Vega, que se editó en 1609. Menos de veinte años separan la edición de estas dos obras que son, sin embargo, los últimos textos (públicos) de interés por las altas culturas de América. A ellos podría sumarse el manuscrito de Phelipe Guaman Poma de Aiala (o Phelipe Huaman Puma de Ayala), *Nueva Corónica i buen gobierno*, escrito durante treinta y dos años, de modo lento y trabajoso (fue terminado en 1616, el mismo año de la muerte del Inca Garcilaso, en calidad de informe de la situación reinante en Perú al rey Felipe III), y se conoció solo en 1908, perdido como estaba en la Biblioteca Real de Dinamarca<sup>1</sup>. En esa lista caben los textos de algunos escritores de Nueva España que, como el de Guaman Poma, permanecieron inéditos durante varios siglos.

---

<sup>1</sup> Phelipe Guaman Poma de Ayala. *El primer nueva corónica i buen gobierno*.

Aquí y ahora me interesa tratar de comprender las mentalidades de los dos escritores peruanos, semejantes y diferentes a la vez. Los une el tema, sin duda, pero esta es quizá la única coincidencia. Los separa un abismo, no vacilo en decirlo, porque el tratamiento del tema es radicalmente distinto en ambos autores. El Inca Garcilaso es un mestizo étnico y cultural que escribe desde una clara perspectiva: la cultura cristiana de su padre en la que está inmerso por completo. Su escritura y su mentalidad no son otras que las de un hidalgo español del Siglo de Oro. Su visión de la cultura incaica se produce a la distancia: es la de un cristiano renacentista que vive en plena contrarreforma. Lo mismo se halla en el jesuita Joseph de Acosta, en tanto que otra cosa, distinta, hallamos en la obra de Guaman Poma: la visión de un indígena quechua puro, *ladino* y cristianizado, es cierto, que se expresa en una lengua española extraña, impregnada de la cultura y el habla quechuas. De allí que, como señala con precisión Jorge L. Urioste, el estilo de la escritura de Guaman Poma sea «complejo, difícil», pues parece tener «una gramática propia, muy distinta de la del español de la época». Urioste añade que da la impresión de que Guaman Poma hubiera *traducido* su texto desde un *original quechua*, razón por la que su español acusa una extrema influencia de su lengua materna. Desde luego, no es así: no hay ningún texto quechua en el que Guaman Poma pudiera apoyarse. El español del Inca Garcilaso está conforme, en cambio, con la norma culta del Siglo de Oro. En el Inca Garcilaso, la cultura quechua se incrusta en un tronco hispánico; en Guaman Poma la cultura y

la historia hispana y cristiana se incorporan al tronco amerindio quechua, que impregna toda su concepción del mundo. Garcilaso es un hombre del Renacimiento; Guaman Poma es un hombre de mentalidad mítica.

Para captar de mejor manera la textura del pensamiento del Inca Garcilaso, acaso sea conveniente ponerla en contacto con los textos de otros contemporáneos suyos, pertenecientes a la Nueva España. Hablo de escritores mestizos como él, que delatan propósitos semejantes. Estos escritores son coetáneos del Inca Garcilaso y su objetivo es prácticamente el mismo. Sus textos, de carácter histórico, dan cuenta de un pasado glorioso, perdido: el que posee su rama materna (la inca en un caso, la nahua en otro, y por esto son hoy, en ambas naciones americanas, exaltados en calidad de raíz original). Los escritos novohispanos se producen bajo la forma de lo que entonces recibía el nombre de *probanza de méritos* (para solicitar *mercedes reales*). Hijos de algún conquistador hispano, estos mestizos (étnicos y culturales a la vez, como el Inca Garcilaso) descienden de alguna *princesa india* o alguna *señora de la nobleza indígena*. Sus nombres delatan sus orígenes: unen al apellido español, del padre, el apellido indígena, de la madre. La situación de Garcilaso es la inversa: se llamó, al ser bautizado, Gómez Suárez de Figueroa, pero adoptó otro nombre al escribir: *Inca Garcilaso de la Vega*, donde el nombre quechua precede al del padre hispano. Los autores novohispanos se llaman, pues, Fernando de Alva *Ixtlilxóchitl* o Hernando Alvarado *Tezozómoc*. Ixtlilxóchitl escribe hacia finales del siglo XV y al dar inicio

el siglo XVII; Tezozómoc, unos años antes, pero sus obras permanecen inéditas durante siglos<sup>2</sup>.

Recojo un texto de Ixtlilxóchitl, sintomático. Dice: «fue importantísima cosa la ayuda que tuvieron de Tezcoco los españoles», o sea, la ayuda que recibieron de su antepasado, el último tlahtoani o señor de Texcoco, poblado cercano a México-Tenochtitlan (que se llamó como él, Ixtlilxóchitl), «que después de Dios, Ixtlilxuchitl y demás hermanos y deudos suyos, señores y caudillos que ellos eran, se plantó la ley evangélica, y se ganó la ciudad de México, y otras partes y provincias...». Añade:

    y me espanta de Cortés, que siendo este príncipe el mayor y más leal amigo que tuvo en esta tierra, que después de Dios con su ayuda y favor se ganó, no diera noticia de él ni de sus hazañas y heroicos hechos, ya que no se le dio ningún premio; sino que antes lo que era suyo y de sus antepasados se le quitó.

Aún más expresiva es la queja de Ixtlilxóchitl en este otro pasaje: «desde que los españoles llegaron a esta Nueva España siempre» los señores de Texcoco «los obedecieron, y siempre fueron y han sido leales vasallos de S. M.». Sin embargo, dice

    siendo como somos Señores naturales [...] y haber tenido y poseído mucha cantidad de tierras y pueblos [...] y siendo los mejores indios de la Nueva España, y los que con mejor título éramos Señores de lo que teníamos,

---

<sup>2</sup> Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, *Obras históricas*. En Bernardino de Sahagún. *Historia de las cosas de Nueva España*, se ofrece, en el tomo IV, en forma de apéndice, la «Relación sobre la venida de los españoles». Ver la obra de Hernando Alvarado Tezozómoc. *Crónica mexicana, escrita hacia el año de 1598*.

después de haber venido españoles a esta Nueva España y habiéndonos tornado cristianos de nuestra propia voluntad, porque tenemos conocido el error en que primero estábamos [... porque] después de habernos puesto bajo el dominio de S. M. [...] se nos han quitado todos los pueblos y tierras y mando que teníamos [...] de lo cual hemos recibido y recibimos notorio agravio, y vivimos muy pobres y necesitados y sin ninguna renta [...] nos han desposeído de lo nuestro, y desheredado, y héchonos tributarios, cuando no lo éramos [...].

La queja de Ixtlilxóchitl concluye: «nosotros, descendientes de la Real Cepa, estamos tasados contra todo el derecho [...]» (Sahagún 1956: XX)<sup>3</sup>.

Se advierte que Fernando de Alva Ixtlilxóchitl se asume como el heredero de los privilegios *reales* de su antepasado, en tanto que exige títulos de *propiedad*, de *tierras y de pueblos*, al más puro estilo jurídico castellano, que de ninguna manera existían entre los amerindios. También se advierte el fatal resultado de esa alianza entre el señor de Texcoco, Ixtlilxóchitl, y Hernán Cortés: sus descendientes, entre otros, el propio Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, que ochenta años después redacta su *probanza de méritos*, recibieron de las autoridades virreinales, como recompensa, el despojo de todas las prebendas de que gozaban antes de la conquista. ¿Es el caso del Inca Garcilaso, en tanto que heredero del linaje de su madre, una coya, es decir, una supuesta *princesa*? Por parte de padre, el Inca Garcilaso se integró, de manera total, en la cultura y las costumbres españolas: fue soldado hispano, escribió en un español pulido, vivió y

---

<sup>3</sup> Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, en Sahagún, op. cit., pp. 205 y 212. La otra cita pertenece al tomo I de sus *Obras históricas*, pp. 445-446.

murió en la península ibérica y publicó sus libros lo mismo en España que en Portugal, por ese entonces unido a la Corona española. Empero, como Ixtlilxóchitl, el Inca Garcilaso intentó, de manera inútil, que se le restituyera el patrimonio familiar del que había sido despojado en Perú.

Veamos cómo finaliza el Libro IX de los *Comentarios reales*, cuyo título es sin duda significativo, «La descendencia que ha quedado de la sangre real de los Incas». Dice Garcilaso que ha recibido carta desde Cuzco con fecha 16 de abril de 1603, en la que varios principales le solicitan interceder ante el rey para que les devuelvan los privilegios perdidos; la letra en que está escrita esa carta es «muy linda», dice el Inca Garcilaso, y «el frasis o lenguaje en que hablan, mucho dello es conforme a su lenguaje y otro mucho a lo castellano, que ya están todos españolados». Añade que no pone la carta en su libro «por no causar lástima con las miserias que cuentan», ya que desean que el rey dé fin a sus sufrimientos y puedan así recuperar las tierras y los pueblos de los que han sido injustamente despojados (Garcilaso de la Vega 1943: 295-297, libro IX, t. II). Se trata, pues, de una petición al rey para que les haga *mercedes*, apoyada en una *probanza de méritos*.

Señalo estos puntos de contacto estrecho entre dos historiadores de los dos principales virreinos americanos, el de Perú y el de Nueva España porque, según entiendo, la semejanza de los propósitos que persiguen y los magros, por no decir nulos resultados políticos y económicos obtenidos, están en orden inverso a la reciedumbre de su prosa y al mérito literario que reconocemos hoy en sus escritos.

Hecha esta comparación, entro de lleno en otra, de relevancia mayor: la que existe entre las concepciones del Inca Garcilaso y la cosmovisión de Guaman Poma. Desde que se inician los *Comentarios reales*, se percibe con claridad la mentalidad que prima en el Inca Garcilaso: la de un occidental que hace la descripción física del planeta, de modo sucinto, es cierto, pero apoyado en conceptos que son propios de la geografía de su época: habla del Trópico de Capricornio, de las zonas templadas y las zonas tórridas, de la existencia de antípodas, de que hay un mundo y solo uno (aunque se hable de «Viejo» y «Nuevo» Mundo), del carácter de la lengua quechua, de la ausencia de moneda labrada en el Perú, de la manera como fue descubierta América, del nombre del país, de la religión de los incas (*idolátrica*, desde luego), de los sacrificios que hacían los antiguos habitantes del Perú, en fin, ¿a qué seguir? Subrayo que la diégesis asumida por el Inca Garcilaso es lineal, a la manera en que se desarrolla el tiempo en la concepción de Occidente y cuanto apunta en su texto denota, diré una obviedad, su concepción occidental del mundo y la cultura.

Otro, muy distinto, es el modo como se despliegan la escritura y la gráfica de la *Nueva corónica* de Guaman Poma. Cabe centrar la atención en lo que conforma el desarrollo propio del texto de Guaman Poma: cómo nació el mundo. Al parecer, se trata de una mera repetición del relato bíblico que se halla en el Génesis. No es así. Guaman Poma incorpora al proceso genesiaco, descrito en la Biblia, la concepción quechua de la creación del mundo o, dicho de modo mejor, cómo surge la Tierra de las aguas primordiales. El nacimiento se

produce en cinco etapas sucesivas. De este proceso me he ocupado con algún pormenor en otro texto, leído aquí mismo, en Lima, en 2013, razón por la que ahora me limito a exponer sus rasgos esenciales (Labastida 2014). En la primera edad se hallan *Adán y Eva en el mundo*: el varón es dibujado con la herramienta amerindia de labranza, la *coa*; Eva está cubierta con pieles y sostiene en sus brazos a dos niños. Se percibe que, de acuerdo con Guaman Poma, Adán es un labrador a la manera quechua, un campesino de los Andes. Sobre Adán y Eva se hallan el Sol y la Luna, además de dos aves de corral (gallina y gallo). La segunda etapa (o el Segundo Mundo) corresponde al diluvio y en él está Noé. La tercera edad del mundo es la de Abraham. La cuarta se identifica con el rey David y la quinta arranca del nacimiento de Jesucristo al día de hoy (Guaman Poma 1980: 16-ss.). No hay en el relato de Guaman Poma, por lo tanto, un acto único de creación, obra de la palabra divina, ni el mundo es creado en el espacio de seis días, como en el Génesis (donde se mide el tiempo por semanas: las cuatro fases de la Luna, de siete días cada una, a la manera hebrea). En Guaman Poma, por el contrario, el mundo nace en cinco *etapas*, como en las cosmogonías amerindias, sean quechua, náhuatl o maya. En todas, el centro ceremonial con el que esos pueblos se identifican (Cuzco, México, Chichén) emerge de las aguas primordiales en que estaba sumergido. De paso, diré que el nombre náhuatl para el centro ceremonial con el que el pueblo se identifica y del que cobra su origen, su *ombligo*, su *axis mundi*, recibía el nombre de *Altepetl*, voz formada por dos raíces: *atl*, agua, y *tepetl*, cerro: montaña o pirámide que nace del agua.

Guaman Poma dice que en esa *quinta edad*, cuando nació Jesucristo, empezó a reinar en la ciudad de Cuzco el primer inca, Manco Capac. Para nuestro asombro, empero, páginas adelante, Guaman Poma retoma el proceso de creación del mundo desde una perspectiva geográfica distinta, la americana; mejor, desde el Cuzco, los incas y el Perú. Hay otra vez una primera edad del mundo, la *Primera generación de indios, Vari Vira Cocha*; luego, la *segunda generación de indios, Vari Runa*; después, la *tercera generación, Purun Runa*, tras de la cual viene la *cuarta generación, Auca Runa*, y a partir de ella se abre la quinta edad, donde reinan, dice Guaman Poma, los *Ingas, legítimos descendientes de Adán y Eva y multiplicos de Noé*. También para nuestro asombro, el primer inca es dibujado por Guaman Poma del mismo modo que Adán: con una *coa* en la mano (Guaman Poma 1980: 40-ss.). Es evidente que Guaman Poma describe una cultura agrícola y sedentaria pero, tanto en Europa como en América, al estilo de los campesinos amerindios.

Podríamos destacar otros rasgos para mostrar la semejanza estructural que existe entre las culturas andina y mesoamericana. Me limito a dos. El *ayllu* incaico guarda estrecha similitud con el calpulli náhuatl. *Ayllu*, dice el gran lingüista Ángel Rosenblat, es *barrio* o *linaje*. Se advierte en el significado de *ayllu*, confundidas, dos entidades en apariencia distintas: *ayllu*, ¿es barrio o linaje? Si es barrio y linaje a un tiempo, quiere decir que estas dos entidades se unen por razones válidas. Se trata, en rigor, de un *linaje* (en términos antropológicos debiera decirse: un *clan*) que se asienta en una cierta porción de terreno (en un *barrio*) del que el clan o el *linaje* ha cobrado *posesión colectiva*.

El calpulli náhuatl posee rasgos semejantes al *ayllu*, sin duda. Asienta Alonso de Zorita, Oidor de la Segunda Audiencia de la Nueva España, que calpulli significa «barrio de gente conocida o linaje antiguo, que tiene de muy antiguo sus tierras y términos conocidos, que son de aquella cepa, barrio o linaje»; añade: «estas tierras no son en particular de cada uno del barrio, sino en común del *calpulli*, y el que las posee no las puede enajenar, sino que goce de ellas por su vida, y las puede dejar a sus hijos y herederos» (s. f.: 87)<sup>4</sup>. A su vez, la *mit'a* incaica es semejante al *tequitl* nahua: el *tributo*, en *especie* o *trabajo*, que el pueblo otorga a sus señores. En ningún caso se trata de un trabajo voluntario, sino forzado, por el que la etnia dominante exige a los pueblos sometidos un servicio gracias al cual se construían pirámides o se realizaban obras colectivas: sistemas de riego, puentes, caminos...

Abrigo la certeza de que este conjunto de semejanzas entre la cosmovisión de pueblos alejados por miles de kilómetros y que carecían de cualquier contacto entre sí, se deriva de una situación económica que se encuentra en el mismo grado de desarrollo de sus fuerzas productivas. Esto hace que, por lo tanto, posean rasgos comunes: ambas civilizaciones vivían en el seno de la *revolución neolítica*, es decir, trabajaban la piedra tallada. Los hombres de la Edad Mítica obtuvieron hallazgos técnicos asombrosos, de los que somos herederos todavía hoy. Los hombres de la Edad Mítica, en las riberas del Nilo o el Éufrates, en las del Ganges

---

<sup>4</sup> He reproducido el texto de Zorita como apéndice en Lewis H. Morgan y Adolph Bandelier. *México antiguo* (2004).

o del Yang Tsé, en la cuenca lacustre de México o en las alturas de los Andes, domesticaron las plantas y los animales que aún nos acompañan y que no han abandonado nuestras casas. Desde aquellas lejanas fechas, la sociedad humana no ha logrado domesticar ningún otro animal, ninguna otra planta. No elevemos reproche alguno contra el supuesto atraso de aquellas sociedades: caballos, toros, cerdos, llamas, trigo, maíz, papa, arroz, frijol, perros, gallinas, guajolotes, cebada, caña de azúcar son herencia de los pueblos egipcio, chino, hindú, mesopotámico, andino, mesoamericano...

Cierto, aquellos pueblos desconocieron el hierro y la escritura apoyada en el análisis fonético del lenguaje. Pero sabían conservar sus tradiciones y sus leyes por medio de instrumentos de memorización y de oralidad asombrosos. Los nahuas se basaban en códices pintados y en glifos que, según Humboldt, *hablaban a la vez a los ojos y a los oídos*. Los incas, por su parte, a través de quipus, llevaban las cuentas de los tributos y hacían relatos puntuales de cuanto acontecía en su entorno. *Hay más cosas, pues, entre el cielo y la Tierra de las que sueña la filosofía de Horacio...*

De una estructura económica semejante se desprende la enorme similitud que tienen las concepciones del mundo de mesoamericanos e incas. Véase, si no, el mapamundi de las Indias, que dibuja Guaman Poma en su *Nueva corónica*, guarda estrecha relación con la Piedra del Sol de la cultura mexica y, desde luego, con la primera lámina del código Fejérváry-Mayer, mexica y precortesiano de igual modo. El mapamundi de Guaman Poma muestra una gran isla y en su centro, el Cuzco. El mapamundi se ofrece, como la Piedra del Sol, *desde los*

*ojos del astro*. En la parte superior del mapa no se halla el norte sino el oriente y a la mano izquierda del Sol se ofrece la región austral, mientras que a su derecha está el septentrión. La Piedra del Sol no fue hecha para que la contemplara el pueblo mexica; por el contrario, el Sol, ser vivo, aunque esté labrado en piedra, acecha. Por esa causa, Huitzilopochtli, el Sol, es llamado Colibrí del Sur o Colibrí Zurdo: nace el 21 de diciembre, el solsticio de invierno. Si vemos de frente hacia el oriente cuando sale el Sol, a la izquierda está el norte magnético; pero, si el Sol es un ser vivo que nos ve, a su izquierda está el sur. Por esto, Huitzilopochtli, al nacer, cuando brilla en el cielo del amanecer y en el curso del día, *mata* a sus hermanos, los Centzonhuiznahuac, los Cuatrocientos o Innumerables del Sur, los astros, y *degüella* a su hermana, Coyolyauxqui, la Luna. Pero esas muertes son tan solo simbólicas, mejor, míticas: sucede lo inverso por las tardes: los astros *matan* al Sol, que entra en las fauces de la Tierra.

El Tahuantinsuyo representa las cuatro porciones de la superficie terrestre, más un punto central: el *axis mundi*, el *ombbligo*, en este caso, el Cuzco (según Ángel Rosenblat, esto significa Cuzco: *ombbligo*). El número cinco es fundamental en todas esas cosmogonías; es el número perfecto: muestra las cuatro partes de la superficie terrestre y el centro, el lugar de privilegio, el sitio sagrado del pueblo, o sea, Cuzco, México, Machu Picchu, Luxor, Chichén, los centros ceremoniales con los que cada pueblo se identifica. Guaman Poma es un hombre de la Edad Mítica y vive inmerso en la etapa económica que llamamos del neolítico superior. El Inca Garcilaso de la Vega es, en cambio, un hombre de la

Edad de Hierro, un renacentista completo. Ninguno de los dos tuvo ningún *texto* quechua a partir del cual pudieran *traducir* al español sus relatos. Ambos se valieron de las tradiciones orales del pueblo incaico. De allí su grandeza, que se acrecienta el día de hoy.

## Bibliografía

ACOSTA, Joseph de. *Historia natural y moral de las Indias*. Edición, prólogo y apéndice de Edmundo O’Gorman. México, Fondo de Cultura Económica, 1962.

ALVA IXTLILXÓCHITL, Fernando de. *Obras históricas* en dos volúmenes (tomo I, *Relaciones*; tomo II, *Historia chichimeca*). Edición preparada por Alfredo Chavero. México, Secretaría de Fomento, 1891.

ALVARADO TEZOZÓMOC, Hernando. *Crónica mexicana, escrita hacia el año de 1598*. Notas de Manuel Orozco y Berra. México, Editorial Leyenda, 1944.

GARCILASO DE LA VEGA, Inca. *Comentarios reales de los Incas*. 5 volúmenes. Edición al cuidado de Ángel Rosenblat. Buenos Aires, Emecé Editores, 1943.

GUAMAN POMA DE AYALA, Phelipe. *El primer nueva corónica i buen gobierno*. Edición crítica de John V. Murra y Rolena Adorno. México, Siglo XXI Editores, 1980.

HUMBOLDT, Alexandre de. *Vues de Cordillères et monumens des peuples indigènes de l’Amérique*. París, Chez E. Schoell, 1810, dos volúmenes *in folio*. Hay edición española, Alexander von Humboldt, *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América*. Traducción y estudio preliminar de Jaime Labastida. México, Siglo XXI Editores, 1995, dos volúmenes.

LABASTIDA, Jaime. «Lengua y mundo en la obra de Phelipe Guaman Poma de Ayala», en *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*. Lima, Academia Peruana de la Lengua, 2014, págs. 13-39.

MORGAN, Lewis H. y Adolph BANDELIER. *México antiguo*. Edición y prólogo de Jaime Labastida. México, Siglo XXI Editores, 2004.

SAHAGÚN, Bernardino de. *Historia general de las cosas de Nueva España*. Edición preparada por Ángel María Garibay. México, Editorial Porrúa, 1965, 4 v.

ZORITA, Alonso de. *Breve relación de los señores de la Nueva España*, en Pomar y Zurita, *Varias relaciones antiguas*. México, Editorial Salvador Chávez Hayhoe, s. f.



## La poesía de Abraham Valdelomar

### The poetry of Abraham Valdelomar

RICARDO SILVA-SANTISTEBAN  
Academia Peruana de la Lengua

#### *Resumen:*

La poesía de Abraham Valdelomar es poco estudiada en comparación con sus cuentos. Por tal razón, en este artículo explico la importancia que tiene esta para orientar el horizonte de la poesía peruana. Se analizan «Luna Park» y «Nocturno», poemas que no apelan al alarde verbal del modernismo sino que con su simplicidad nos conmueven por el sentimiento genuino que transmiten. En suma, son poemas que trazan la senda que debía seguir la poesía peruana del futuro.

#### *Abstract:*

Abraham Valdelomar poetry is little studied in comparison to his stories. For this reason, this paper explains the importance his poetry has to guide the horizon of the Peruvian poetry. "Luna Park" and "Nocturno" are analyzed. These poems that do not invite verbal boast of modernism but with their simplicity move us by the genuine feeling they transmit. Concisely, they are poems that draw the path that Peruvian poetry should follow in the future.

*Palabras clave:* Abraham Valdelomar, poesía peruana, modernismo, posmodernismo.

*Keywords:* Abraham Valdelomar, Peruvian poetry, Modernism, Postmodernism.

Recibido: 15/07/2017

Aceptado: 20/08/2017

Abraham Valdelomar nació en Ica en 1888 y falleció trágicamente en Ayacucho en 1919, luego de una corta pero deslumbrante carrera literaria en la que acometió todos los géneros. En Valdelomar se ha privilegiado al admirable cuentista que es con detrimento del poeta, el ensayista y el dramaturgo en una obra vasta y desigual en que se destacan dos tonos nítidamente diferenciados: uno exotista y artificial y otro en que se respira y palpa el ambiente de su aldea natal. Se trata, pues, de dos facetas del mismo escritor que coexistieron a lo largo de su vida: la esteticista, que podemos asimilar al modernismo, y la moderna, que podemos asimilar al posmodernismo. Una vez madurada su expresión, no continúa en Valdelomar la evolución de su escritura, sino que ambos aspectos, esteticista y moderno, se dan al mismo tiempo. Por supuesto que esto a veces no puede observarse en forma muy clara, pero después de la creación de los cuentos criollos, es decir, de «El Caballero Carmelo», «Los ojos de Judas» y «El vuelo de los cóndores», tenemos la composición de algunos de los cuentos incaicos de *Los hijos del Sol* y de los cuentos chinos, los primeros de índole nítidamente esteticista.

Bien se ve por estas afirmaciones que el término modernista con que se designa la corriente literaria que reaccionó contra la pedestre y retórica poesía castellana —tanto española como hispanoamericana— de la segunda mitad del siglo XIX, es el que vemos colindante o perteneciente al esteticismo. En el ámbito hispánico el esteticismo sobrevive o se transmuta en el llamado movimiento modernista. Bien visto, este movimiento posee una figura dominante y absoluta en Rubén Darío, pero Darío que, aparentemente, procede de los simbolistas, heredó y reflejó también, sobre todo, la estética parnasiana. El mundo de Darío se encuentra, por desgracia, repleto de los oropeles y de la pacotilla de la *belle époque*:

de lo cual es consecuencia que elaborara sus versos a base de objetos y cosas que estimaba previamente «poéticos»: rosas, cisnes, champaña, estrellas, pavos reales, malaquita, princesas, perlas, marquesas, etc. Sus versos son un inventario de todos esos artefactos poéticos *ad-hoc*<sup>1</sup>.

La poesía, a menudo o casi siempre, exquisita de Rubén Darío tenía que penetrar también el ámbito de las letras peruanas, y ahí están para testimoniarlo las obras poéticas de José María Eguren, Abraham Valdelomar y César Vallejo, para solo mencionar a tres de los poetas peruanos más destacados.

En lo que se refiere a la poesía de Valdelomar puede observarse un caso de superación y evolución más notorio que en el de los otros géneros literarios que

---

<sup>1</sup> Luis Cernuda. *Poesía y literatura I y II*. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1971, pág. 270.

frecuentó. Los primeros poemas de Valdelomar están penetrados de un modernismo pelo en pecho que raya en lo huachafo y adocenado. Poemas como «La ofrenda de Odhar» o «En las ruinas de un monasterio» son el ejemplo más notorio de esta faceta ornamental y decorativa de la poesía de Valdelomar en la que funcionan a la perfección los «artefactos poéticos *ad-hoc*» citados por Luis Cernuda.

Abraham Valdelomar no parece haber tenido nunca en mente la escritura de un libro de poemas. Como la mayor parte de su escritura, sus textos hay que agruparlos por su proximidad y su continuidad temática. En el caso de sus poemas, su escritura fue tan espontánea como su publicación. En vida, Valdelomar reunió una sola vez un pequeño conjunto de sus versos en una antología colectiva titulada *Las voces múltiples* (1916), libro que podemos considerar como una manifestación de carácter generacional. Lo único que puede afirmarse es que la escritura de sus poemas fue esporádica a través de los años, con creaciones de carácter disímil, pero que siempre acompañaron su carrera de escritor.

Esto quiere decir que la escritura de los poemas de Valdelomar constituyen un conjunto de poemas ocasionales. Es decir, que su composición no se estructura en una unidad o unidades, como todos los poemas que aprendieron a componer sus conjuntos temáticos a partir de *Les Fleurs du mal* de Charles Baudelaire. De él aprendieron los poetas americanos a estructurar sus libros. Piénsese en el Rubén Darío de *Prosas profanas* o en el César Vallejo de *Los heraldos negros*.

En el caso de Abraham Valdelomar, su producción poética la constituyen poemas sueltos. La creación poética de Valdelomar, restringida a los momentos de inspiración y de espontaneidad de escritura, posee, sin embargo, dentro de la poesía peruana contemporánea, más que un carácter de tipo fundacional, uno de tipo direccional. La poesía dominante de la época era la de la corriente modernista. Valdelomar, que había compartido sus ideales en determinado momento de su acercamiento a ella, en sus inicios literarios, supo imprimir una dirección a su creación poética distinta implosionando lo artificial del movimiento hacia una escritura que hasta podría considerarse pedestre si esta no estuviera sustentada por un legítimo y genuino sentimiento que sostiene sus poemas más allá de su forma y contenido.

Como poeta, los textos más valiosos de Valdelomar son aquellos en los que su alma sencilla se enciende con los colores patinados del cielo costeño y se emociona con el crepúsculo azafranado. Lo que más impresiona en Valdelomar es esa ternura infantil de una poesía que esconde su laboriosidad, con rimas pobres, períodos sintácticos aparentemente pedestres y encabalgamientos sin habilidad. Pero, en realidad, la poesía en verso de Valdelomar, que tuvo su arranque en el modernismo más libresco y artificial, intenta horadar el lujo verbal característico de esta corriente y abandonar su rotundidad y colorido. Valdelomar busca un tono coloquial que, cuando no lo penetra el prosaísmo por carencia de imaginación, logra las notas de una verdadera y nueva poesía.

Los primeros poemas de Valdelomar valen muy poco. La dependencia e imitación de otros modelos modernistas afloran en todos ellos. Nuestro poeta no hacía sino expresarse, como lo hacían sus coetáneos, mediante la visión de mundos pretéritos esfumados que hacían la delicia de los lectores de la época. Poemas que se encuentran en los predios de «Sonatina» de Rubén Darío. Por ejemplo «Ha vivido mi alma...»:

Ha vivido mi alma en las Edades viejas  
en un guerrero heroico y un galán trovador,  
y en gentiles mancebos de enroscadas guedejas  
enamorada siempre de una prohibición.  
Mi alma fue de Tartufo, de un ídolo pagano,  
de un impúber de Lesbia, de un fauno y de un bufón;  
vivió dentro del cuerpo de un gladiador romano,  
y en el cuerpo caduco de un viejo Faraón.  
Ha vivido en las aguas y ha vivido en las rosas,  
ha vivido en los hombres y ha vivido en las cosas,  
buscando siempre amor.  
Irá hacia un país lejano de sátiros traviesos  
y de labios de sangre, que conviertan en besos  
las cosas que no son...  
Y vivirá mi alma en las cosas futuras  
sintiendo las saetas de nuevas desventuras,  
en una larga, triste, cruel peregrinación...

Este tema, ya se sabe, fue utilizado en poemas ejemplares de Gérard de Nerval y de Charles Baudelaire, pero luego fue muy imitado por los poetas modernistas a quienes, seguramente, Valdelomar imitaba. Se trata, pues, de los poemas de un poeta que recién empieza. Veamos, por ejemplo, el poema «La ofrenda de Odhar...»:

Caminaba el anda  
sobre doce nubios de pieles brillantes  
hacia Samarcanda.  
Regado de flores —amapolas rojas—  
se abría el camino que iba a la mezquita.  
Los esclavos negros pisaban las hojas  
y sus albornos manchaban de blanco la ruta bendita.  
En el anda iba la reina de Oriente  
que se adormitaba pálida y silente  
bajo las ojivas de sus alfeizares  
mimada por suaves abanicos indios  
y por enervantes antimacazares.  
¡Oh la reina mora, la reina brillante!  
A Odhar, que era un niño, su primer amante,  
a cambio de un beso le pidió un collar  
y todos sus blancos dientes blancos marfilinos  
que eran amuleto contra los destinos  
galante el infante los hizo engarzar.  
Fue al camino triste como sus amores  
por donde pasaba con sus servidores  
la reina, y, entonces, el muriente Odhar  
pálido y tranquilo la esperó en las flores  
y al pasar la reina, la ofreció el collar.  
Sobre el blando cuerpo del joven amante  
pasaron los nubios el anda triunfante.  
Entre nubes rosas —mirra y eucalipto—  
sobre las cabezas de nubios sansones  
entró la graciosa princesa de Egipto  
en el viejo templo de los Faraones.  
Al salir del templo la reina galante  
se olvidó del niño —su primer amante—  
cuya boca en sangre no quiso besar  
y al primer esclavo que llegó a los pálidos mármoles del  
templo  
como una limosna le ofreció el collar.  
Con los doce nubios  
tristemente, el anda  
se perdió en la ruta que iba a Samarcanda...

Los grandes poetas no se encuentran exentos de la huachafería. Recordemos, por ejemplo, «Ascuas», ese lamentable poema del César Vallejo de *Los heraldos negros*. De ahí que adquiriera más valor el camino seguido posteriormente por Valdelomar que, como aconsejaba el poeta mexicano Enrique González Martínez a otros poetas coetáneos, había que torcerle el cuello al cisne que representaba la poesía preciosista del modernismo.

En el Valdelomar escritor siempre coexistió una tendencia de contrarios que nunca pudo resolver y que se expresó en creaciones disímiles y hasta opuestas. Tal parece haber sido su experimentación en poemas de poéticas diferentes. Valdelomar no dejó de escribir otros poemas lamentables producto de su afición a la escritura decadente de la época y a su propia frivolidad, pero supo apartarse de ella en los mejores momentos con su «aldea encantada», como la llamaba, al recurrir a experiencias expresadas con audacia.

Existe, por ejemplo, un interesante poema de Valdelomar que puede considerarse a la vez un triunfo y una derrota poéticos. Se trata de «Luna Park», un poema largo que condensa su experiencia de viajero en su paso por París. Dentro del desarrollo de su poesía, «Luna Park» es interesante por una serie de motivos. En primer lugar, retoma el verso libre que había practicado escasamente en muestras anteriores que no parecen haber sido tomadas en cuenta por la crítica dentro de la evolución de la poesía peruana pese a lo madrugadores que son dentro de esta tradición. «Luna Park» fue, además, uno de los poemas preferidos por Valdelomar, como puede testificarse por su recurrente publicación a lo largo de su vida.

La experiencia narrada en el poema se realizó seguramente en 1913 entre los días que permaneció en París antes de dirigirse a Roma para hacerse cargo del puesto que lo esperaba en la Embajada del Perú.

El poema narra su asistencia a un lugar de gran concurrencia, seguramente inevitable, entre las visitas de un turista a una ciudad importante:

En París, una noche, una dama, el Destino  
y mi sudamericana curiosidad,  
lleváronme hacia la maravilla  
deslumbrante y sonora de Luna Park.  
El auto se detuvo matemáticamente:  
la fiesta había comenzado ya.  
Subí tímido y serio con mi dama,  
más blanca y fresca que el crisantemo de mi frac,  
para ver cómo se divertía  
en el centro del mundo la Humanidad.

Puede observarse, en una simple lectura, que se trata de un poema narrativo-descriptivo escrito en un verso libre que parece provenir, lejanamente, de los polirritmos inventados por Manuel González Prada. La visión es la del turista, es decir, la de un personaje ajeno al mundo que recorre y que se concreta en una experiencia en que concurre la visión antagónica de civilización y barbarie resuelta en una ecuación de experiencia e ingenuidad. Paradójicamente, es el salvajismo lo que impera dentro de la civilización moderna de las que se nos muestran algunos indicios la mayoría de ellos frívolos y vacíos, el de una humanidad cansada de sí misma que no tiene ninguna cosa positiva que mostrar. El drama de la cultura radica en que la ciencia progresa a un ritmo que el hombre no puede asimilar en el espíritu, pues este

lo hace a menor velocidad. Por desgracia, el hombre solo puede arribar al vacío por su incapacidad para colmar su evolución espiritual. Otras veces al hombre le es imposible evolucionar y tiende más bien a la involución. El tema parece haber desbordado al poeta, capaz de advertir la vacuidad de una sociedad que se encuentra en el pináculo de sí misma. El poeta, sin embargo, carece de la habilidad para desarrollar este tema en toda su dimensión dentro del poema.

«Luna Park» muestra, en su momento cenital, a un grupo de salvajes tan fuera de lugar en este «centro del mundo» frente a los ojos desengañados del yo poético.

Y en medio de la vida fugaz,  
que no tiene más dioses que Monsieur de Fouquières  
ni otro templo que el admirable de Paquin  
ni otra música que el tango cadencioso  
que en sus rítmicos pasos hace olvidar, reír, llorar,  
elevando sus almas a regiones de ensueño  
donde desaparece todo mal.  
Vinos, damas, cigarros, placer, tango argentino,  
¿qué más?...

Bajo a los parques simétricos  
donde derraman su luminosidad  
mil lucecillas como mil ojos encendidos  
que no se cansan de mirar;  
carrouseles que giran vertiginosamente,  
ferias, carritos, caballos, lagunas; un bazar  
donde las *demoiselles* ofrecen monitos de goma  
que caminan con apostura marcial.  
En un rincón hay una tribu de salvajes  
en donde ceban su curiosidad  
niños, ancianos, mujeres y soldados  
que oyen el raro platicar

de aquellos primitivos que en sus cónicas chozas,  
indiferentes y desnudos, vienen y van.

Así, el autor ve en este grupo salvaje más bien un conjunto humano cuya pureza e inocencia hay que preservar de la agresión de una civilización fatua y estéril y el poema toma un equivocado tinte moralista mal desarrollado por Valdelomar.

Érais fuertes, ágiles, viriles,  
teníais una suprema libertad;  
vuestros ropajes eran el rayo cálido del día  
y en la noche la caricia lunar;  
vuestras aves eran vuestras, vuestra tierra lo era;  
no distinguíais el Bien del Mal  
sino por lo que os gustaba  
y lo que os dejaba de gustar.  
¡Infelices salvajes! No más bosques ni ríos  
no más valles fecundos, no más asar  
cabritillos silvestres en las fogatas rojas  
ni vencer la furia del brutal  
elefante, ni del inquieto tigre, ni del león iracundo.

La exhortación y el lamento a los que se apela son demasiado directos en el poema y, por ello, pierden la eficacia de constituirse en una denuncia de carácter universal. Esta debió haber quedado en la mostración al lector del choque que se da entre civilización y barbarie sin tomar partido, solo haciéndolo evidente y, de esta forma, hacer patente la discordancia. Por eso afirmaba al comienzo de un triunfo y de un fracaso poéticos. Este poema, sin embargo, abrió una nueva senda desde el centro mismo de los ideales del modernismo al tomar la poesía de Valdelomar un nuevo camino de abandono del exotismo y la frivolidad.

Tal tendencia puede encontrarse también en otro poema dentro de la obra de Valdelomar que ejemplifica cabalmente, con mayor inclinación, y de manera más extremada, este desapego de la estética modernista que se encuentra en las antípodas de sus primeros y artificiales poemas. Se trata de «Nocturno»:

Ya la ciudad está dormida,  
yo solo cruzo su silencio  
y tengo miedo que despierte  
al suave roce de mis pasos lentos...

La iglesia eleva sus dos torres  
en la oquedad honda del cielo  
y cruza el aire el pentagrama  
del poste del teléfono.

Pide limosna, lamentable,  
un mendicante viejo y ciego  
y habla de Dios y dice: ¡Hermanos!  
y tiende al aire su sombrero.

Pasa un borracho hinchado el rostro,  
echa hacia mí su aliento fétido,  
alza los brazos y gritando:  
—¡Viva el Perú! se cae al suelo.

La luz de un arco parpadea,  
chocan sobre ella los insectos,  
cambia a mis pasos la quebrada  
rara silueta de los techos.

Duerme un cansado caminante  
en el dintel amplio del templo  
y allí en la esquina, junto a un poste,  
con gravedad se mea un perro.

Ya la ciudad está dormida,  
yo solo cruzo su silencio

y me parece que alguien sigue  
mis pasos a lo lejos...  
[...]

Ya la ciudad está dormida  
y sólo cruza su silencio  
el ruido que hace la pesada  
negra carroza de los muertos...

Valdelomar busca en este poema un tema deliberadamente prosaico y yo diría que transgresor para los criterios de la poética modernista y esteticista de la época. No diremos que alcanza el vigor de la modernidad al intentar mostrarnos la belleza de lo vulgar y repugnante. Creo, más bien, que Valdelomar lo que intenta es, en primer lugar, mostrar mediante un arte realista, en el sentido amplio del término, una visión alucinada y alucinante de la ciudad de Lima. Pero quizá exista también la intención del poeta de irritar a sus lectores con un poema deliberadamente pedestre y extraño para el gusto del momento. Si «Nocturno» no constituye un poema excepcional, quizá se deba al tono de meditación artificial que poseen algunas de sus estrofas que lo alargan innecesariamente contra el carácter inevitable que estas deberían haber tenido. Pero esto no lo hace menos valioso porque, a pesar de todo, Valdelomar estaba logrando las notas de una nueva poesía.

Largo, pues, fue el camino recorrido por Valdelomar para alcanzar la escritura de sus mejores poemas: luego de su aceptación juvenil de una corriente apabullante como la modernista que aportaba, qué duda cabe, un cambio notable respecto de la poesía precedente. Sin embargo, sus excesos verbales debilitaron muy pronto

los hallazgos de esta nueva expresión que se dilató en un adocenamiento improductivo. Valdelomar, que ya había escrito sus extraordinarios *Cuentos criollos*, optó, entonces, repito, por un rápido desapego del exotismo y compuso una breve cosecha de poemas dedicados en gran parte a experiencias vividas en su «aldea encantada» y escribió sus creaciones más destacadas en el ámbito poético. Veamos dos de ellas:

#### EL ÁRBOL DEL CEMENTERIO

No en la tranquilidad de la arboleda  
que ofrece sombra fresca y regalada  
al remanso, al pastor y la manada  
y que paisaje bíblico remeda;

no el suspiro de la ola cuando rueda  
a morir en la playa desolada,  
ni el caer de la tarde en la callada  
fronda que al ave taciturna hospeda;

dieron a mi niñez ésta en que vivo  
sed de misterio, torturante y honda,  
fue del panteón el árbol pensativo

cuyas ramas inerte sombra daban  
a la inclinada cruz; y en cuya fronda  
las torvas aves trágicas, graznaban...

En este poema, Valdelomar utiliza versos endecasílabos y su poema aún no solo sinceridad y empatía con un paisaje vivido, sino también un tono justo y límpido en un metro tradicional de la expresión castellana. En «La casa familiar», otro de sus grandes poemas, Valdelomar retoma el verso alejandrino que fue uno de los preferidos de los poetas modernistas.

## LA CASA FAMILIAR

Ya la casa está muerta. Ya no es la misma casa.  
El jardín florecido se extinguió... A la desierta  
alcoba ya no sube, escaladora experta,  
la vid, de frescos pámpanos, en racimos escasa.

Ya el asno con la alfalfa florecida no pasa,  
ni el viejo panadero se detiene a la puerta,  
ni platican los padres... ¡Ya la casa está muerta,  
ya no hay voces hermanas, ya no es la misma casa!

Humedad. Muros rotos. Un acre olor de olvido.  
Hieráticas, las viejas blancas aves marinas  
se posan en la triste morada solitaria.

Y sobre los escombros del hogar extinguido  
el ñorbo abre en el aire su corona de espinas,  
¡su corona de espinas, perfumada y precaria!

Se trata aquí de un retorno a «la aldea encantada», de su juventud y de sus sueños. Probablemente «La casa familiar» sea uno de los mejores poemas de Valdelomar por constituir un producto destilado en el que se conjugan paisaje, emoción, sentimiento y una expresión carente de los oropeles de los primeros poemas. Sabemos, por una carta remitida a Alejandro Parró en 1916, que este poema se escribió cuando Valdelomar visitó su antigua morada. El sentimiento brotó y se expresó con la reproducción plástica a la que sustenta una emoción contenida.

Puede comprobarse que aquí la poesía se abre un ancho camino sin necesidad de oropeles. La sencillez prima en estos cuadros hogareños e intimistas que no necesitan ningún alarde verbal, como no sea el de su

propia simplicidad. Destaca la sinceridad y nos conmueven por su sentimiento genuino. Dentro de esta nota aldeana y campesina de Valdelomar podríamos citar también «El hermano ausente en la cena de Pascua»<sup>2</sup> y «Tristitia», poemas que demuestran la decantación de su expresión que ofrece en ellos sus mejores versos.

Creo que con los poemas citados le mostró a Vallejo cuál debía ser el camino de la poesía peruana en lo futuro. Así, este escritor fallecido demasiado joven es no solo importante por ser el autor de algunos poemas inevitables de la poesía peruana del siglo XX, que conjugan no solo emoción y expresividad genuinas, sino también por trazar la senda que debía seguir la poesía peruana del futuro en una dirección diferente de la de José María Eguren.

---

<sup>2</sup> Ignoro si Valdelomar leyó el poema «El viajero» de *Soledades* de Antonio Machado que trata, a diferencia del poeta peruano, del retorno del hermano ausente. Podría existir una conexión por inversión del tema. De todas formas, en el cuento maestro de Valdelomar «El Caballero Carmelo», se explota, en el primer capítulo, el tema del retorno del hermano viajero luego de muchos años. Con toda probabilidad, se trata de una experiencia compartida entre ambos poetas.

## **Nuevas caricaturas y un texto no conocido de Abraham Valdelomar**

### **New caricatures and an unknown text by Abraham Valdelomar**

SERVAIS THISSEN  
Investigador belga independiente

#### *Resumen:*

En este artículo se rescata una serie de caricaturas nuevas de Abraham Valdelomar así como «Horas de lucha», un texto del Conde de Lemos que hasta la fecha no ha sido compilado como parte de su obra. Con la publicación de estas ilustraciones y artículo pretendo contribuir a la sistematización de la obra completa de Valdelomar.

#### *Abstract:*

This article rescues a series of new caricatures of Abraham Valdelomar as well as "Horas de lucha" ('Hours of struggle'), a text of the Conde de Lemos (Earl of Lemos, aristocratic pseudonym) that up to now has not been compiled as part of his work. With the publication of these illustrations and this paper, it is intended to contribute to the systematization of the complete work of Valdelomar.

*Palabras clave:* Abraham Valdelomar, literatura peruana, caricatura, crónica periodística.

*Keywords:* Abraham Valdelomar, Peruvian literature, caricature, journalistic chronicle.

Recibido: 31/08/2017

Aceptado: 15/11/2017

## **I. Nuevas caricaturas de Valdelomar**

Hace unos años tuve la oportunidad de conseguir un volumen que contenía varias revistas antiguas de Lima, con dos números de *La Sotana*, de 1909 (se trata de un «semanario semi-surgente de caricaturas, festivo, político y anticlerical»), así como diez números de *Fray Simplón*, de 1909, cuyo director era Juan de Dios Bedoya (es también un «semanario de caricaturas, festivo, político, anticlerical»). Se trata, muy probablemente, de la continuación de *La Sotana*, cuya vida fue efímera. Lo más importante del volumen son los 76 números de *Fray K. Bezón*: uno de 1907, otros de 1908 y 1909, y el último de 1910. Su director era Francisco A. Loayza.

Por el sello que figura en varias páginas, este volumen perteneció a un señor J. Fidel Fernández, de la localidad de Cora Cora.

Grande era mi interés de buscar allí caricaturas de Valdelomar, pues sabía que colaboró en la revista *Fray K. Bezón*: en varios estudios lo mencionaban, pero nunca había visto una de esas caricaturas; además, esta revista era inubicable en las bibliotecas. Revisé minuciosamente todo el volumen, sin encontrar una sola caricatura con la firma de Valdelomar; pero, después

de un examen más detenido, he llegado a la conclusión de que hay un buen número de caricaturas que le pertenecen, por la similitud de los trazos y temas que él trató en otras publicaciones, como por ejemplo, la revista ilustrada *Cinema*.

Algunas caricaturas son casi idénticas; a veces tienen la mención «Smart», seudónimo de Valdelomar que ignoraba. Vale la pena detenernos a analizar algunas, a modo de ejemplo, para determinar las autorías. En el número 100 de *Fray K. Bezón*, del 26 de diciembre de 1908, aparecen las caricaturas de «Tres abogados»: Antonio Miró Quesada, Bernardino Pérez y Rafael Grau (imagen 1). En el número 13 de la revista *Cinema*, también de fines de diciembre, encontramos el rostro de Bernardino Pérez, con características muy similares (imagen 2), así como en la portada del número 12, del 19 de diciembre de 1908 (imagen 3): en los dos últimos casos, las caricaturas están firmadas por Valdelomar:

#### Imagen 1

Caricatura de Valdelomar publicada en *Fray K. Bezón* N° 100, con el seudónimo Smart, el 26 de diciembre de 1908.



Imagen 2

Caricatura de Valdelomar publicada en la revista *Cinema* N° 13, diciembre de 1908.

### LOS AGUINALDOS

POE VALDELOMAR.



El de los amnistías y perdones



El de los libros de leyes y códigos



El de la conciliación y los arbitrajes



El de San Pedro



El de PEREZ



El de el GOBIERNO

Imagen 3

Caricatura de Valdelomar publicada en la portada de la revista *Cinema*  
N° 13, el 19 de diciembre de 1908.



UNA REFLEXIÓN.—No se puede negar que este Leguía de hoy no es ni su sombra.  
Es un Leguía de mala sombra.....

En cuanto al retrato de Miró Quesada, hay uno muy parecido en la falsa carátula del número 6 de *Cinema* (imagen 4); lo mismo podemos constatar al comparar los retratos del senador Grau, en la carátula del número 4 de *Cinema* (imagen 5): se trata, con toda evidencia, de la misma pluma y del mismo autor. Observemos:

Imagen 4

Caricatura de Valdelomar publicada en la falsa carátula de la revista *Cinema* N° 6, el 7 de noviembre de 1908.



DOCTOR ANTONIO MERO QUESADA  
DIRECTOR DE "EL COMERCIO"

Imagen 5

Caricatura de Valdelomar publicada en la portada de la revista *Cinema* N° 4, el 24 de octubre de 1908.



El señor Grau, diputado por Cotabambas.

Numerosas son las caricaturas, en *Fray K. Bezón*, que pertenecen a Valdelomar, muchas veces sin firma alguna, otras con el seudónimo «Smart». En el número

129, del 28 de julio de 1908, hay una página entera, con nueve personajes caricaturizados (imagen 6): el de Víctor Criado y Tejada —el primero de la segunda fila— es, con toda evidencia, similar al que figura en la página 133 del número 6 de *Cinema* (imagen 7):

Imagen 6

Caricatura de Valdelomar publicada en *Fray K. Bezón* N° 129, el 28 de julio de 1908.



## Imagen 7

Caricatura de Valdelomar publicada en la revista *Cinema* N° 6, el 7 de noviembre de 1908.



—Por irreflexivo, además, se ha metido Criado y Tejada á dísputarlo.... El que tan buenos solos podía ganar: e, uno gallo joven de una compañía lírico-dramática....

¿Por qué Valdelomar no firmaba con nombre propio sus caricaturas en *Fray K. Bezón*? La respuesta muy probable es que esta revista era de tendencia marcadamente anticlerical; basta ver las carátulas, los artículos y las caricaturas para darse cuenta de la virulencia con que descargaban sus baterías contra el clero y la Iglesia en general. Valdelomar no quería herir la susceptibilidad de su madre, ferviente católica, que no hubiera tolerado que su hijo predilecto participara en semejante empresa. Es de notar que las caricaturas de Valdelomar nunca han tratado temas eclesiales, y se limitaban más bien al ámbito político y cultural de la vida limeña.

El diccionario de seudónimos de Alberto Tauro no señala a «Smart». ¿Qué significado puede tener? Dejo a los especialistas de Valdelomar dilucidar esta incógnita.

Por lo general, los artículos que aparecen en la revista son firmados con seudónimos; abriendo una página al azar, encuentro: «Ignoto – K. Pote – Clarinete – K. Mote – Fray P. Pino – Falco»; y los caricaturistas más citados son «Polar», «Chambón», «Gorón» y «Smart».

El mismo Valdelomar dijo que entre los años 1906 y 1910, con Málaga Grenet, «llenaron de dibujos todos los periódicos ilustrados de la capital». En este primer decenio, muchas eran las revistas humorísticas que se publicaban en Lima. La misma revista *Fray K. Bezón* señala varias veces que en 1909 «pasaron a mejor vida»: *Don Quijote, Monos y Monadas, Verde y Verde, Pero Grullo, La Sotana, La Sanguijuela, Kikiriki, Lima en Broma, Don Guiseppe, La Campana, Gedeón, El diablo predicador, Blanco y Negro*, etc. Es probable que en varias de estas publicaciones se puedan encontrar caricaturas de Valdelomar. Es tarea pendiente.

## II. Valdelomar: un texto no conocido

En el número 129 de la revista *Fray K. Bezón*, del año 1909, encontré un solo texto en prosa firmado por Valdelomar, del 28 de julio, titulado «Horas de lucha»; es un comentario de la obra de Manuel González Prada, publicada a fines del año anterior. Este texto no figura en ninguna de las ediciones de las obras de Valdelomar, preparada por Pinto, Sánchez, Silva-Santisteban, para citar solo algunos. Ciertamente, se trata de un texto importante de Valdelomar, tanto por la fecha temprana como por el contenido, que nos revela varias facetas del temperamento del escritor. Confiesa su gran admiración por González Prada y cuánta influencia ha ejercido el maestro sobre su pensamiento: «cuántas veces... he

buscado con los ojos del alma un luchador!», y que ha sido «demasiado influenciado por su escrito».

Transcribo el texto completo del artículo de Valdelomar, tal como apareció (con el apellido Gonzáles con 's' en vez de 'z'):

#### «HORAS DE LUCHA»

Hace ocho meses, más ó menos, que se anunció por una casa editora, que tuvo *el valor de lanzarla* al público, la obra del príncipe de nuestros pensadores, don Manuel Gonzáles Prada.

Demasiado influenciado por su escrito, no pretendería, ni podría llevar á cabo una crítica ¿qué digo? ¡una crítica, emitir un juicio?

Hay una gran diferencia entre esa intelectualidad optimista y de propaganda, que paga un ministerio, y la intelectualidad sincera de un asceta, libre de influencias perniciosas. Puede decirse que son tan antagónicas como la propaganda del bien y la propaganda del mal.

Gonzáles Prada es pesimista, pero pesimista de nosotros, desconfía y nada espera de nuestra raza. Y hay razón para desconfiar de una juventud demasiado guiable. La generación intelectual que hoy se inicia, nació al calor de los artículos de Gonzáles Prada, en las tranquilas aulas de los colegios. Había que esperar; era una juventud que prometía, pensadora, honrada y entusiasta, y más tarde cuando debía reforzar sus ideas en las Universidades, se puso en contacto con una intelectualidad degenerada e hipócrita, influenciada por los viejos maestros, enemigos terribles del reformador. Y fueron asimilándose á ellos y se perdió hoy esa juventud popular porque no ha sido fiel.

Hay razón para desconfiar, porque nuestros entusiasmos no brotaron cuando Gonzáles Prada tocó con la vara mágica de sus ideas nuevas y grandes el fondo de nuestras conciencias puras: todavía éramos jóvenes.

Hoy la reacción sería imposible.

¡Cuántas veces viendo pasar los grupos numerosos de jóvenes universitarios, he buscado con los ojos del alma un luchador! ¡Cuántas veces he querido encontrar un Mesías Pero los jóvenes pasan.

*El* no llega, *èl* no aparece... y la manada de almas va pasando: hacia un fin oscuro y horrible, hacia una lejana ciudad de burgueses donde se divertirán con fonógrafos, con cajas de música y con teatros gignol.

Separado de la política por no profesar las ideas de los partidos, solo, abandonado aparentemente, Gonzáles Prada tiene un poder absoluto sobre estas almas timoratas, que dicen pensar.

Se le teme. Se evitan sus frases y sus artículos, como evitamos escuchar, sin poderlo, la voz de la conciencia.

Porque Gonzáles Prada no es una mano que solicita: es un índice que acusa.

Los diarios no lo bombardearon porque el libro no les era grato. Además, cuando se emprende labor de regeneración moral, cuando se analizan y se dicen los más secretos sentimientos; los que como él acusan á un país en sus hombres y en su vida moral, no necesitan esa labor de propaganda barata, ni prestigio al calor de un suelto de crónica. Las generaciones hablan más que los periódicos.

Su libro es una colección de artículos y discursos desde el año 1898 hasta la fecha: sin embargo, no pasan de veinte. Páginas brillantísimas, oraciones perfectamente áticas, frases eternas, he ahí un conjunto del libro de Gonzáles Prada.

¡Qué gran verdad! ¡Qué profundidad de análisis! Y ¡qué moral! Cuando critica á nuestros partidos. ¡Cuántos de nuestros hombres públicos, moralmente muertos por una frase, verán en las líneas de este hombre, el juicio de las edades futuras!

No es su obra una doctrina absolutista ni de intransigencia, es el producto de una alma generosa, humana, demasiado humana.

Es el primer pensador de nuestra época. Libre de adornos y de frases pomposas, sin amaneramiento ni galas, solo, con su credo como LE PENSEUR de Rodin; su conducta descansa sobre las doctrinas inamovibles y grandiosas de que está convencido. Jamás cambió de partidos ni profesó ideas antagónicas. Tiene una percepción clara y definida de todas las cosas y de todos los hombres.

Hé aquí una frase suya que no morirá nunca:

«En Esparta nadie se enfurecía ante una mujer sin vestido; en París nadie se escandalizaba con una estatua desnuda. Solo en la Roma de los Pontífices, se cubría con hojas de parra los cadáveres destinados á los estudiantes de medicina».

*«Los jueces modernos condenarían á Friné pero tratando de ir á seducirla en su prisión».*

Toda una casta, casi una generación de hipócritas y de tartufos, echada á perder con un plumazo!

Y hablando en otro de sus artículos dice:

«No hay dos reinos distintos –el de Dios y el de los hombres– sino el reino de la justicia. A la añeja teoría de «Al César, lo que es del César» sucede hoy el principio de: Al hombre lo que es del hombre. Y ¿qué es del hombre? La tierra. ¿A qué tiene derecho? A la felicidad. Todo ser humano tiene derecho no solo al agua y al pan, al abrigo, sino al amor, al *confortable*, al goce, al saber, en resúmen: a la vida más intensa y más extensa.

Y más abajo:

«Según la justicia divina, son muchos los llamados y pocos los elegidos; según la justicia humana todos son los llamados, todos los elegidos».

Y así es su libro.

Luchando con el ambiente que los conservadores le han hecho, su libro se ha comprado y se ha llevado oculto como un fruto prohibido; se ha adquirido mirando á todas partes antes de cogerlo, como se comete un pecado; se buscó, pero no se aplaudió, ni se discutió siquiera.

Un joven intelectual, amigo mío, gran admirador de Nietzsche, escribía al derredor del retrato del pensador alemán: *«Este perfil debía grabarse en todas las monedas del universo!!*

Este mismo hombre había puesto sobre el libro de Gonzalez Prada:

*«En este libro debían aprender á leer todas las generaciones.»*

Tal vez si así nuestros hijos no se avergonzarían de nosotros.....!

ABRAHAM VALDELOMAR

Lima, 1909.



puerba de una alma generosa, honesta, desinteresada humana.

Es el primer paso de nuestra época.

Libro de adarvos y frases puerbas, sin amarramiento ni guías, solo, con su credo como LA FERIA de Baudin, su conducta desinteresada sobre los derechos inalienables y grandiosos de que está coronado, jamás confundido de partidos ni profesiones religiosas. Tiene una perspectiva clara y definida de todas las cosas y de todos los hombres.

Es así una frase seria que no necesita notas.

«En España nadie se enteraría de una mujer sin vestirse, ni París nadie se preocuparía con una señora desnuda. Solo en la Europa de los Pontífices, se cubriría con borlas de pueras los cadáveres destinados a los estudiantes de medicina.»

«Los jóvenes modernos encuentran el ideal para tratarse de ir al cielo sin en pecado.»

Toda una revista, casi una gramática de hipéretos y de tartarros, escrita a poder con un plumón y hablada en otro de sus artífices dices.

«No hay desorden en la historia, solo el mal de los hombres—sin el reino de la justicia. A la edad troya de—Alto, luego en el (sic) estado de hoy el mismo modo. Al hombre lo que es el hombre. Y ¿qué es el hombre? La tierra. ¿A que tiene derechos? A la libertad. Todo ser humano tiene derechos no solo al agua y al pan, al aliento, sino al amor, al respeto, al gozo, al saber, en resumen: a la vida más humana y más entera.»

Y más aún:

«Según la justicia divina, son mejores los humanos y peores los animales, según la justicia humana todos son los humanos, todos los animales.»

Y así en su libro.

Entonces con el ambiente que los rodeamos de los hombres, un libro se ha compuesto y se ha llevado adelante como un fruto perdidido; se ha adquirido solamente a todos partes como de regar, como se comen un pedazo de queso, pero no se aplauden, ni se desprecian regar.

Un joven inteligente, amigo mío, gran admirador de Nietzsche, escribió al director del retrato del periodista alemán: «Este señor debía producirse en todos los rincones del mundo.»

Este mismo hombre había producido sobre el libro de Goussier Práctico.

«En este libro debería aparecer el ser todos los generacioneros.»

Tal vez si así nuestros hijos hubieran aprendido de nosotros.....

Amador VALDEOLAR.

Lima, 1909.

## Y nuestro himno?

«Nuestro himno»—*noy himno por ahora para así ya se puede llamar libertad de todos LIBERTAD con la misma Duda Libertad.*

¿Por qué no se canta libremente contra todo derecho individual? ya así no hay libertades en imprenta ni en su más tiempos hay libertad. ¿Canta tarde digamos que ya había desechado a libertad electoral y hoy pretendes que aquellas elecciones las anules y claro que lo harás?

¿Por qué no se canta en una imprenta y se llevan todos un momento y después le devuelven la mitad y el resto de las hojas escritas me fujero que de algo servirán. (El papel hoy se compra por su peso, así como las hojas para los libros está.)

«Canta tarde de así y en plazo. Lima, entraron a Palacio diez ó más y sacaron al mismo presidente como para algo que nosa libertad? Los presidentes por plazos y justicias, lo jalaron..... ¡el apellido del suel! y después nos cogieron a nosotros, pero, así lo creyó la autoridad.»

«Por desgracia»—*con tanto el pelo, ni no es Chile ni es el Brasil, y hoy Bolivia, ¿Bolivia? ¿es el color? ¿qué pretende Bolivia dice? Para tan solo cosas regere lo que el lando argentino dejó en respecto a arbitraje ni nada, entonces Chile le ofrece su acción.*

«Esta es nuestra patria her y la cumplida un obligación octava libertad, era en nuestra patria modernizado, por guerra y revueltas, nada más. Los años que cuando hoy apropiada de nuestro territorio nacional, los años del gobierno y los poderes y siempre en su año de gobierno.»

«Entonces, por la vida y a continuación que perdieron aquella libertad, aquella libertad que con su sangre sequejan nuestros padres conquistar. Y aquella la independencia es el tiempo y en el orden que todos ellos días que eran que con guerra solamente se puede llegar hasta la paz.»

K.R.A.C.

Julio 28 de 1909

## HABLA DON JUAN E. DURAND

Revelaciones sobre el Gobierno

REVELACIONES SENSACIONALES

En «El Heraldo», órgano del Partido Liberal de El Salvador, encontramos la carta que a continuación transcribimos, sin modificación, del señor Juan E. Durand, hermano del doctor Augusto Durand.

Lima, 23 de junio de 1909.

88. EE. de EL COMERCIO

Ciudad.

Se encuentran en plena dictadura en el Perú.

La conducta observada por el gobierno del señor Leguía, después de los sucesos del 29 de mayo, con los miembros del Partido Liberal, no ha sido justificada ni podrá serlo en la historia, sino confesada en falta de respeto por las leyes nacionales.

La conducta hostil, producto del odio que rodea al señor Leguía, después de aquella tarde, habría continuado hostilizando, en los meses y del país, sino la hubiera modificado con la victimización y abandono de varios heridos y con la serie de prisiones de ciudadanos no directamente involucrados y que se dejaron olvidados en calabozos exclusivamente humanitarios.

«Por participación» han tenido en los sucesos que depusieron al jefe del Partido Liberal y sus prominentes miembros de Piura, Huancayo, Jesús, Arequipa y Lima?

En la convención de los mismos varones y en la de todos el país está, que a más de no tener participación alguna en la rebelión del 29 de mayo, los liberales del Perú, conculcando toda clase de obligaciones constitucionales, han sido denunciados, durante un mes a tantos ciudadanos, representantes de sus lejanos hogares?

¿Ignoraba el gobierno que, en tal condición de diputado por la provincia del Ica de Mayo, no podía ser juzgado, así como el diputado por Huanuco señor Trumbido J. Pineda, sino por la Excma. Corte Suprema?—¿Evidentemente que no.

La revolución juraba a toda la prensa independiente, y, al todo para cubrir la verdad han sido rotos, antes que por el tiempo, por la jactancia de los mismos escritores que por lo general, son insustentables incrementos de la infidelidad republicana de la tiranía.

Desde nuestras celdas y calabozos la hemos escuchado.

Conocemos como se disponían en víctimas a los jueces, representantes de abstracción misma haciendo pasar de 40, pero que, para el resurgimiento de un siglo y el bello que la libertad en sus bellas, pena de los olvido.

Sin que duda, con vergüenza y repugnancia hemos presenciado a una provincia, atribuida en la banda de Pablo Potenciano Chocomañazo sosteniendo que la ha, como que mató al Coronel Tumbado no así del N.º 8, sino del N.º 2, y que aquí

**La tesis de César Vallejo:  
*El Romanticismo en la poesía castellana* (1915).  
Algunas reflexiones<sup>1</sup>**

**Cesar Vallejo's Thesis: Romanticism in Spanish  
poetry (1915). Some reflections**

GLADYS FLORES HEREDIA  
Instituto de Estudios Vallejianos, filial Lima

*Resumen:*

El presente artículo propone algunas reflexiones sobre el proceso de edición y la suerte de las ediciones de la tesis de bachiller que sustentó César Vallejo, cuyo título es *El Romanticismo en la poesía castellana* (1915). Se da cuenta de que, pese a sus cien años de publicada, esta tesis no cuenta con una edición crítica o comentada que oriente su lectura dentro de la obra completa del poeta de Santiago de Chuco. Se aborda el acontecimiento

---

<sup>1</sup> Este artículo forma parte de mi tesis doctoral titulada *La tesis de César Vallejo: El Romanticismo en la poesía castellana* (1915). *Propuesta de edición crítica*. Cabe precisar, asimismo, que el presente ensayo recoge ideas que expongo con mayor detalle en mi tesis. Sobre este artículo, agradezco a Jorge Kishimoto Yoshimura por haberme permitido consultar en su valiosa biblioteca vallejana. Este acceso fue de vital importancia para acopiar información bibliográfica sobre la tesis de Vallejo. Le agradezco sinceramente por aceptar que revisara la copia de la tesis mecanografiada que guarda celosamente, en la que pude constatar las correcciones que Vallejo hizo con su puño y letra. También por permitirme fotografiar las anotaciones que el catedrático Julio F. Quevedo hizo para replicar la tesis.

de sustentación de la tesis y se explican algunas cuestiones de la primera y la segunda edición. Se describen, interpretan y analizan algunas constantes de estas publicaciones.

*Abstract:*

This article aims to give to *Romanticism in Spanish poetry* (1915), Cesar Vallejo's bachelor's thesis, some reflections on its editing process and the fate of its editions. Despite the fact this thesis has a hundred year of publication, there is not a critical or commented edition that enables its reading within the complete work of the Santiago de Chuco poet. The presentation of his thesis is addressed as well as some issues of the first and second editions are explained. Some similarities of these publications are likewise described, interpreted and analyzed.

*Palabras clave:* César Vallejo, tesis, edición crítica, literatura peruana.

*Keywords:* Cesar Vallejo, thesis, critical edition, Peruvian literature.

Recibido: 10/10/2017

Aceptado: 15/11/2017

## **1. Introducción**

Uno de los momentos poco estudiados de la faceta intelectual de Vallejo es el que lo coloca como candidato a bachiller en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de La Libertad, actualmente, Universidad

Nacional de Trujillo. Se trata de un pasaje de la vida de Vallejo poco estudiado porque quienes se dedican a investigar su biografía y su obra poética, dramática, periodística, cronística y de traducción, apenas mencionan en unas cuantas líneas lo que aconteció en el claustro universitario la tarde de septiembre de 1915 a las 17:15 horas. Considero que la causa de esta concisión informativa puede tener múltiples explicaciones, tal vez la más evidente se exprese en palabras del vallejista David Sobrevilla, para quien *El Romanticismo en la poesía castellana* sería un texto de «menor valor» (1980: 257) entre la totalidad de la obra vallejiana. Por su condición de texto primerizo se justificaría la poca atención que la crítica le ha dado a la tesis en el transcurso de sus cien años de publicación. Pero el problema que plantea la tesis no es solo la exigua reflexión que ha suscitado en comparación con los estudios que existen sobre sus demás obras y facetas; en realidad, cuando algunos críticos abordan la prosa de Vallejo, directa o indirectamente aluden a la tesis como lugar de iniciación de las ideas estéticas del poeta. Una muestra actualizada de estos asedios la podemos encontrar en el conjunto de artículos que se publican sobre el tema en el segundo y tercer tomo de *Vallejo 2014. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre* (2014: 49-86 y 2015: 171-177). El problema que se ha ido formando en paralelo a la escasa profundización en la tesis por parte de la crítica es de tenor editorial, pues tiene que ver con la falta de una edición crítica y comentada de la misma. No es que la tesis haya sufrido alteraciones o intervenciones, como posibles agregados o mutilaciones textuales con el paso de una edición a otra. A diferencia de la casi totalidad

de la obra vallejana, que sí cuenta con ediciones críticas y comentadas, *El Romanticismo en la poesía castellana* no tiene una sola edición ni crítica ni comentada. Lo que existe son tres ediciones facsimilares y varias ediciones que a pesar de las buenas intenciones de sus editores no logran satisfacer algunas exigencias como, por ejemplo, describir la preparación de la tesis, establecer las principales fuentes bibliográficas que usó Vallejo para prepararla, documentar el proceso de sustentación de la tesis, cartografiar las ediciones que se hicieron de la misma y, sobre todo, proponer un necesario acompañamiento crítico que se debe cristalizar en una sistemática explicación del cuerpo textual a través de notas de comentario, notas bibliográficas, notas informativas e interpretativas que la tesis en su versión prínceps no posee, y que debiera tener, pues con esos y otros elementos podría propiciar el diálogo con los lectores del siglo XXI y podría contribuir también a entender los momentos formativos de la maduración estética del poeta. Por ello, en el presente artículo abordo algunas cuestiones básicas respecto a la tesis, entre estas, me interesa comentar los avatares que hay entre la primera y la segunda edición, y la paradójica existencia de la primera edición solo a través de las ediciones facsimilares que se hicieron de ella.

## **2. El acontecimiento de la preparación y la sustentación de la tesis**

La tarde del 22 de septiembre de 1915, a las 17:15 horas, César Abraham Vallejo Mendoza, de veintitrés años de edad, sustentó la tesis de bachiller que tituló *El*

*Romanticismo en la poesía castellana.* La siguiente transcripción del acta de sustentación de la tesis dice lo siguiente:

En el General de estudios de la Universidad de La Libertad, siendo las cinco y cuarto de la tarde del día miércoles veintidós de setiembre de mil novecientos quince, se reunió el jurado designado por el decreto precedente, bajo la presidencia del señor Rector Don José María Checa y con asistencia de los señores Catedráticos nombrados para constituirlo, Doctores: Don Eleazar Boloña, Don Julio F. Quevedo, Don Saniel Chávarry y don Guillermo E. Ramírez, en reemplazo de Don Cecilio Cox, que era el nombrado i que no concurrió a última hora, i con la concurrencia de los alumnos universitarios. Abierta por el señor Rector la actuación académica, a invitación suya ocupa la tribuna el graduando Don César Abraham Vallejo i dió lectura a su tesis titulada: «El romanticismo en la Literatura [sic] Castellana»; y terminado que hubo le objetaron sucesivamente los catedráticos replicantes Doctores Quevedo i Boloña a quienes contestó de modo satisfactorio.

Recibidas así las pruebas reglamentarias para el Bachillerato, se procedió a calificarlas por el jurado, actuando como escrutadores los señores Catedráticos Boloña i Chávarry i obteniéndose el siguiente resultado: 19-20-17-18-20- notas que, sumadas, arrojan un total de 94, del que, dividido entre el número de cédulas correspondientes a los cinco miembros del jurado, resulta un promedio de dieciocho puntos cuatro quintos, por lo que fue aprobado el graduando con el calificativo de sobresaliente.

Proclamado por el señor Rector el resultado de la calificación, confirió al graduando Don César A. Vallejo, con las formalidades de estilo, el grado de Bachiller en la Facultad de Filosofía y Letras.

Terminada así la actuación académica, se extendió para constancia la presente acta que firmaron los señores

miembros del jurado; de todo lo que certifico.- (Firmado) José María Checa.- Gmo. E. Ramírez.- Julio F. Quevedo.- E. Boloña.- Saniel Chávarry.- Alejandro Morales.

Así consta en los libros y documentos de esta Secretaría, a los que me remito en caso necesario, expidiendo el presente, a solicitud de parte interesada y para los fines que crea conveniente.

Trujillo, 8 de octubre de 1,952 (Vallejo 1984: s. p.).

Este y otros documentos facsimilares se pueden encontrar en el primer tomo de las crónicas de César Vallejo, prologadas, ordenadas y recopiladas por Enrique Ballón Aguirre (1984). Se trata de documentos certificados por la Secretaría General de la Universidad Nacional de Trujillo en 1952. Al cotejar el año de publicación de las crónicas editadas por Ballón con otros textos que aluden a la tesis de Vallejo, y que fueron publicados años antes que la de Ballón, observo que en su edición se encuentra, probablemente, el primer registro documentado sobre la sustentación de la tesis. Sostengo ello porque Ballón inserta entre las páginas 30 y 31 de la mencionada publicación, varios documentos facsimilares que en su mayoría son expedientes que Vallejo organizó para ser declarado expedito. Entre estos facsimilares se encuentra la solicitud que hizo el poeta de su certificado de estudios y la Contenta<sup>2</sup> de bachiller, fechada el 15 de mayo de 1915; la solicitud para ser declarado expedito, con fecha 19 de mayo de 1915; el

---

<sup>2</sup> La Contenta es el Premio Mayor que le otorgó la Universidad de La Libertad a César Vallejo por haber obtenido una calificación laudatoria en sus dos años de estudios en la Facultad de Filosofía y Letras: «esta distinción lo exoneraba [del pago] de los derechos de graduación, otorgado sólo a los mejores alumnos» (Kishimoto 1993: 13).

expediente donde se le declara expedito y donde se le otorga la Contenta, con fecha del 7 de junio de 1915; la solicitud para que le otorguen el día y la hora de la sustentación de la tesis, donde además menciona que acompaña tres ejemplares de la tesis, fechada el 16 de septiembre de 1915; el documento en el que se fija la fecha y hora de la sustentación y se nombra a los jurados, con fecha 20 de septiembre de 1915; y, finalmente, el acta de sustentación de la tesis, del 22 de septiembre de 1915. Es necesario aclarar que Ballón, al insertar estos expedientes facsimilares, no explica ni plantea alguna hipótesis para reconstruir el proceso de sustentación de la tesis porque su intención es documentar con pruebas el curso de la vida académica de Vallejo, en este caso, el significativo hecho de la tarde del 22 de septiembre de 1915.

Para corroborar mi afirmación, repasemos tres de las publicaciones aurales sobre el vate santiaguino, la de Luis Monguió: *César Vallejo. Vida y obra* (1952), la de Espejo Asturrizaga: *César Vallejo. Itinerario del hombre 1912-1923* (1965) y la de André Coyné: *César Vallejo* (1968). Monguió informa sobre el título de la tesis y señala que la «publicó en forma de folleto» (1952: 31) en apenas cuatro líneas. En el caso de Espejo, debemos recordar que su libro sobre Vallejo estuvo terminado en 1945, pero recién se publica en 1965, así que hasta aquel entonces lo que Espejo registra podría ser tomado como todo lo que se conoce sobre el tema de la tesis. Y la información que Espejo nos brinda es a través de una nota suelta que transcribe del diario *La Reforma* de Trujillo, publicada el 24 de septiembre de 1915, con el título «Grado notable»:

Fue el que optó antier a las 5 p. m. en el General de la Universidad el alumno César Vallejo, quien leyó para el caso una brillante tesis sobre el Romanticismo literario, demostrando su vasta preparación en el punto y que le mereció prolongadas ovaciones por los numerosos concurrentes y las felicitaciones consiguientes. Objetaron la tesis los doctores señores Boloña y Quevedo, a quienes el graduando replicó con galanura y fluidez en el estilo, obteniendo con tal motivo la nota de diecinueve puntos. Terminado que fue el acto, el indicado señor Vallejo invitó a sus compañeros de aula al Bar Americano, agasajándolos con una copa de champagne (Espejo 1989: 43-44).

Agreguemos a esta la información que registra Coyné, quien arriesga escuetamente una interpretación del proceso de elaboración de la misma:

En 1913 y 1914, Vallejo cursa los dos años de la carrera de Letras previos a la obtención del grado de bachiller, título que se le concede en setiembre de 1915, al ser aprobada su tesis sobre *El romanticismo en la poesía castellana*, redactada con el escaso material disponible en Trujillo, pero en la cual apuntan ciertos conceptos —momentáneos unos, duraderos otros— decisivos para la comprensión de la obra creadora del autor (1989: 8).

Si bien estos apuntes de Monguió, Espejo y Coyné sobre la tesis se pueden ensamblar; aun así no logran ofrecer una información panorámica y documentada sobre esta. Monguió aporta al comentar que la tesis se publicó a manera de «folleto», y esto es así porque la edición prínceps tuvo 53 páginas. Espejo registra a qué hora se inició la ceremonia de sustentación, agrega también los nombres de los miembros del jurado que asumieron la función de escrutadores y la calificación que

obtuvo el graduando. Finalmente, Coyné introduce la idea de la insuficiencia bibliográfica para la elaboración de la tesis. Si evaluamos estas tres publicaciones, ninguna presenta como prueba documento alguno sobre el proceso de la tesis, ni el acta de sustentación, ni el informe de los jurados, ni algún otro documento de época, como, por ejemplo, la esquila que se hacía llegar a los miembros del jurado informándoles que habían sido designados como tales. La revisión de la bibliografía existente respecto al acontecimiento de sustentación de la tesis hasta 1984 revela, en tal sentido, que la inserción de aquellos documentos facsimilares en la publicación de las crónicas de Vallejo que preparó Ballón son, tal vez, las primeras fuentes que certifican el proceso administrativo-documental de dicha actividad académica. El documento que inserta Ballón tiene, sin embargo, un error en la consignación del título de la tesis. Dice: «[...] en la Literatura Castellana», debe decir en la «poesía castellana». Y a diferencia de la nota que consigna Espejo, quien transcribe como calificación diecinueve, en aquel se precisa que la nota fue dieciocho puntos cuatro quintos, y si sumamos y dividimos, esto es dieciocho punto ocho.

Más que una cuestión anecdótica, lo que acabo de realizar es una presentación de la documentación que puede ayudar a reconstruir algunos elementos informativos relacionados con la tesis de Vallejo. Una fundamental es saber, por ejemplo, cuántas copias hubo de la tesis mecanografiada. El documento donde se fija el día y la hora para la sustentación de la tesis nos proporciona, para este caso, información relevante, pues en este se indica que se presentaron «tres

ejemplares de la tesis» y que a los catedráticos Eleazar Boloña y Julio F. Quevedo se les entregó su ejemplar correspondiente por ser «replicantes de la tesis». Por ello, deduzco que el tercer ejemplar le fue entregado a José María Checa, quien era el rector de la universidad y uno de los cinco jurados. Este ejemplar sería el que se encuentra actualmente en el Rectorado de la Universidad Nacional de Trujillo, es el único ejemplar que tiene la firma de Checa (ver anexo 1) y ha sido restaurado entre el mes de noviembre de 2013 y mayo de 2014 (Velásquez 2015: 175). Hasta ahora tenemos noticia de tres ejemplares de la tesis mecanografiada. Sin embargo, en el acta de sustentación se menciona que Vallejo «dio lectura a su tesis», por lo que infiero que hubo un cuarto ejemplar de la tesis mecanografiada perteneciente a Vallejo. Este ejemplar, el original, sería el que el poeta entregaría a los talleres tipográficos de Olaya. El tiempo transcurrido entre la sustentación de la tesis, 22 de septiembre, y la edición prínceps que se publica no fue muy extenso. Colijo que el trabajo de «pre-prensa» demoró aproximadamente dos meses. Quizá no podría demorar más tiempo, pues es un texto breve y, probablemente, con un tiraje no mayor de cincuenta ejemplares.

Vallejo compuso su tesis en una máquina de escribir Remington cuya característica técnica de los tipos no permitía la tildación de las palabras; por ello, luego de tipear la tesis, el poeta colocó con lapicero las tildes correspondientes. Ello lo pude corroborar al observar el ejemplar de la tesis mecanografiada que se encuentra en el Rectorado de la Universidad Nacional de Trujillo y en el ejemplar que le perteneció a Julio

F. Quevedo, ambos ejemplares son copias que Vallejo hizo con la máquina de escribir utilizando el llamado «papel carbón» de color azul. En este punto, un dato más: el ejemplar restaurado de la tesis que se conserva en la Universidad Nacional de Trujillo tiene las letras de color azul, lo que indica que es copia del original. Pero este ejemplar de la tesis no es el único que se conoce y al que he tenido acceso. El vallejista peruano Jorge Kishimoto Yoshimura, mundialmente conocido por poseer la biblioteca más completa sobre César Vallejo, atesora entre sus ediciones príncipes y miles y actualizados libros sobre Vallejo, un ejemplar de la tesis mecanografiada. Se trata de la copia que le perteneció a Julio F. Quevedo, uno de los replicantes. Tal como el ejemplar que se custodia en la Universidad Nacional de Trujillo, también a este lo atacaron las termitas y los ácaros bibliófagos, por lo que Kishimoto tuvo que restaurar su ejemplar cuidadosamente. En una entrevista al vallejólogo de ascendencia japonesa, me contó que esta copia de la tesis mecanografiada «no tenía carátula y las hojas estaban sueltas y en un pésimo estado» (Kishimoto 2017)<sup>3</sup>. Para cerciorarse de que se trataba de una copia original de la tesis de Vallejo, tuvo que contrastarla con la que existe en la Universidad Nacional de Trujillo y con la firma del poeta: «no había duda, se trataba de una de las copias que preparó Vallejo» (Kishimoto 2017). Los rasgos de este ejemplar son visibles: la tapa ha sido reconstruida, ya que se supone fue de tocuyo en su versión original,

---

<sup>3</sup> La entrevista, inédita, a Jorge Kishimoto Yoshimura se realizó el 8 de junio de 2017 en su biblioteca vallejana ubicada en la ciudad de Lima.

tal como tiene, aunque desgastada, el ejemplar que se encuentra en la universidad trujillana; las letras del interior son de color azul, lo cual constata que se trata de una copia (ver anexo 2); tiene también la esquila con la cual se notificó al catedrático Julio F. Quevedo que sería el replicante en la sustentación de la tesis (ver anexo 3). Esta esquila contiene información suficiente como para no olvidar de qué sustentación se trataba: consigna los datos del candidato a bachiller, el título de su tesis y el lugar y la hora donde se realizaría la ceremonia académica. Este ejemplar del replicante tiene numerosas anotaciones realizadas con pluma fuente. Algunas de estas son de trece líneas y la más extensa tiene una página de treinta líneas (ver anexo 4). El paso del tiempo y la calidad de la hoja han hecho que la tinta se disuelva y quede borrosa, pero de lo que se alcanza a distinguir, se trataría de observaciones de corte informativo o conceptual sobre el movimiento romántico y su expresión literaria.

Estas anotaciones realizadas por el catedrático Julio F. Quevedo me llevaron a investigar si Vallejo introdujo las respuestas a dichas interrogantes dentro del cuerpo argumental de su tesis antes de enviarla a los talleres tipográficos Olaya. Para responder esta inquietud cotejé el ejemplar de la tesis mecanografiada que se encuentra en la Universidad Nacional de Trujillo y el facsímil de la primera edición.

El cotejo de la tesis mecanografiada por Vallejo con la primera edición impresa en los talleres tipográficos Olaya arroja como resultado que el poeta no modificó la versión primera de la tesis. No agregó párrafos, mucho menos capítulos o subcapítulos. Salvo la

corrección de algunas palabras y las correcciones ortográficas y de tildación que hizo con su puño y letra en la versión mecanografiada que poseía, el bachiller publicó su tesis tal cual había sido defendida. Pienso que esta decisión no fue casual. Considero que Vallejo quería conservar en sus límites y fronteras su primera y única aproximación sistemática a la cuestión del Romanticismo castellano.

### **3. La escurridiza primera edición de la tipografía Olaya**

La primera edición de la tesis de César Vallejo se publica a pocos meses de ser sustentada y aparece el mismo año. El vallejista trujillano Santiago Aguilar fue poseedor de un ejemplar de dicha edición. Según me informó en una entrevista realizada el 12 de noviembre de 2017, su ejemplar tenía una dedicatoria hecha por el propio Vallejo, esta decía: «Para mi amigo el cañero de Casa Grande... [no se acuerda del nombre]» (Aguilar 2017). Pero al margen de este hecho, el ejemplar es inhallable en bibliotecas públicas y privadas, incluso en la de los vallejólatras. Sabemos de la edición prínceps de la tesis por los facsimilares que se publicaron. En un conversatorio en el que se recordaba los cien años de la tesis, realizado en las instalaciones del Auditorio Principal del Jurado Nacional de Elecciones, en septiembre de 2015, interrogué a los vallejólogos Max Silva-Tuesta y Jorge Kishimoto Yoshimura, quienes eran expositores del coloquio, respecto a por qué resulta inhallable la primera edición de la tesis. Ambos coincidieron en que deberíamos comprender que en el contexto en el que se publica la tesis vallejana no existía, como ahora, una

costumbre editorial de publicar gran cantidad de ejemplares, a lo sumo, sostuvieron, se publicaba no más de cincuenta y no menos de treinta ejemplares. El argumento no parece inverosímil, y pienso que se puede reforzar con la variable de que la publicación en cuestión no era un libro muy comercial ni de frecuente lectura en la época, sino una tesis cuya temática tampoco hace referencia, al menos desde su título, a la literatura nacional. En tal sentido, la hipótesis de que fueron pocos ejemplares los que se imprimieron explica que, incluso cuando se planeó su primera edición facsímil (1988), fuese difícil de conseguir. Los pocos ejemplares que salieron de los talleres tipográficos de Olaya llegaron a distintos lectores y editores, quienes tomándola como referencia emprendieron, algunos, la edición de la misma (la segunda edición de la tesis que se publica es de Juan Mejía Baca y P. L. Villanueva en 1954); otros optaron por la reproducción facsimilar (la primera de 1988). En tal sentido, la imagen que podemos hacernos de la primera edición es a través de los facsimilares que se publicaron. La primera edición facsímil que se publica de la tesis data del año 1988, la realiza la Universidad Nacional de Trujillo como homenaje al vate liberteño en el quincuagésimo aniversario de su muerte. Esta edición tiene una especie de presentación a cargo del rector de la Universidad Nacional de Trujillo, quien explica que por el estado en el que se encontraba el ejemplar de la tesis mecanografiada, decidieron publicar el facsímil de la primera edición:

Se pensó, primero, publicar en edición facsimilar la tesis original (copia mecanografiada) que conserva

cuidadosamente la Secretaría General. Pero desistimos de este propósito al constatar que dicha copia, con el tiempo, estaba borrosa debido al papel carbón empleado; que el mecanógrafo no tuvo en cuenta los márgenes y así, en el momento de empastarla, se mutilaron algunas palabras o líneas en el perfilado.

Por eso se ha preferido publicar en copia facsimilar, el ejemplar que conservaba con especial cariño, doña Flor de María (sic) Bejarano Vallejo, sobrina del vate, y que en 1975 entregara con las recomendaciones del caso, a su pariente Dr. Héctor Centurión Vallejo, a cuya gestión, la entonces Dirección Universitaria de Servicios Académicos, tomó copia fotográfica de este ejemplar que el poeta hiciera llegar con cariñosa dedicatoria a su cuñado Lucas, padre de doña Flor de María (sic) (Chirinos 1988: s. p.).

La escueta información sobre este ejemplar de la primera edición sirve para extraer un par de datos. El primero de ellos permite deducir cómo se hizo la primera edición facsimilar de la tesis, es decir, no se tuvo a mano varios ejemplares para elegir cuál replicar. Según se especifica en la referencia anterior, el ejemplar de la tesis *princeps* provino del círculo familiar de Vallejo, lo cual me hace suponer que la tesis no tenía una circulación pública, sino casi íntima y restringida. Esta última idea refuerza el argumento de que no se imprimieron muchos ejemplares. El otro dato que se extrae es la procedencia de las ediciones facsimilares. Sabemos que hasta la fecha hay tres ediciones facsimilares. La primera la publica la Universidad Nacional de Trujillo en 1988; la segunda, el Instituto de Estudios Vallejanos de la Universidad Nacional de Trujillo en ¿1992?; y la tercera la publica Jorge Puccinelli como anexo del tomo II de los *Artículos y crónicas completos* de Vallejo el año 2002

con la Pontificia Universidad Católica del Perú. Por la información de Chirinos Villanueva en la presentación de la primera edición facsimilar, sabemos que esta proviene del ejemplar de doña Flor María Bejarano Vallejo, sobrina del poeta. Por la reproducción de la dedicatoria que el vate santiaguino estampara de puño y letra con las siguientes palabras: «Para mi querido hermano Lucas, cariñoso recuerdo» (ver anexo 5), incluida en la segunda edición facsimilar, sabemos que esta también proviene del ejemplar de la sobrina del poeta. La tercera edición facsimilar publicada por Puccinelli el 2002 no procedería del ejemplar de la familia, pues no registra la dedicatoria hecha para el cuñado Lucas. Esto me hace suponer que esta tercera edición facsimilar procede de otro ejemplar del texto prínceps.

En tal sentido, damos cuenta de que en la actualidad no se conoce de la existencia de algún ejemplar de la edición prínceps de la tesis; por ello, solo la hemos podido conocer a través de los facsímiles. Veamos ahora cómo se organiza la tesis.

La primera edición de la tesis tiene un sumario cuya enumeración se ordena del siguiente modo: se emplea romanos para el primer y el segundo capítulo, aunque no se titula como «capítulo»; y se usa arábigos para los subcapítulos. Y no presenta un sumario a manera de índice; es decir, no hay una numeración que indica en qué página se encuentra el título del capítulo o del subcapítulo. Los números solo están para organizar la exposición de contenidos, y no la paginación de los mismos. Este detalle es replicado por todas las ediciones que se realizarán desde 1954 hasta la actualidad, incluso en una edición bonaerense de fines del siglo XX,

el sumario pasará a la parte final del libro y se llamará «Índice» y se simplificará para consignar, en este, solo los títulos de los dos capítulos, pues los subcapítulos se omiten (Vallejo 1999: 79). Para la organización interior del texto los capítulos se distinguen por el empleo de números romanos y el uso de mayúsculas; y para el caso de los subtítulos, de mayúsculas y minúsculas y la tipografía en negritas. Al igual que en todas las ediciones facsimilares, al final se coloca la fecha en la que se sustentó la tesis «Trujillo, Setiembre 22 de 1915». Es preciso recordar que en la tesis mecanografiada solo figuraba: «Trujillo, Setiembre de 1915».

#### **4. El proceso de modernización, la segunda edición**

La segunda edición de la tesis de Vallejo está hecha por la confluencia de intereses de dos libreros y editores cuyos sellos editoriales fueron los responsables de las publicaciones más importantes de la literatura peruana del siglo XX. Me refiero a Juan Mejía Baca y P. L. Villanueva, quienes, en 1954, suman esfuerzos para publicar lo que sería la segunda edición de la tesis de César Vallejo. El vallejista trujillano Santiago Aguilar, como mencioné en el apartado anterior, fue poseedor de un ejemplar de la primera edición de la tesis de Vallejo. Cuando le pregunté qué color tenía la carátula de la primera edición de la tesis impresa por la tipografía Olaya, me respondió que tenía un color aproximado al que los libreros eligieron para su segunda edición. Esto hace suponer que la dupla de editores contó a lo sumo con un ejemplar de la edición prínceps que, en palabras de Aguilar, tenía la portada de color verde oliva. En la

solapa izquierda de esta segunda edición se presenta una valoración sucinta del texto:

El mayor interés de este libro radica posiblemente, en su condición documental. Gracias a ella nos es dado introducirnos en las raíces de la sensibilidad del gran poeta y determinar ciertas claves de su poetizar a través de su posición crítica ante el movimiento romántico. Por medio de esta tesis, César Vallejo optó un grado académico en la Facultad de Letras de la Universidad de La Libertad, en 1915, es decir, cuando su obra comenzaba a tomar el rumbo personal que, años más tarde, lo consagrara como uno de los escritores más originales del continente y de la lengua. Época de formación aquella de adecuación de la inspiración a las formas nuevas de la poesía que, desde el advenimiento del modernismo, se despojaba del sentimentalismo superficial y pretendía convertirse en rigurosa expresión del hombre interior y su drama, Vallejo no descuida su preparación. La avidez de sus premiosos estudios, el ímpetu en la lectura, el ánimo despierto para obtener la solidez cultural que le hacía falta, determinan esta obra inicial del autor de *Poemas humanos*. En ella se encontrarán, aún en estado primordial, ciertos rasgos definitorios del temperamento y el temple vallejianos. No por casualidad es evidente en la poesía de este notable lírico peruano la filiación romántica, es decir, intimista, confesional, profunda, pues su tesis dice bien claramente en quiénes hallaba él un parentesco espiritual definitivo. *El romanticismo en la poesía castellana* abre un nuevo horizonte para la investigación sobre César Vallejo y es, además, un homenaje a su ilustre presencia en nuestra literatura y la de toda América (Vallejo 1954: nota de la solapa izquierda).

Si bien desde la publicación de la primera edición de la tesis (1915) hasta la segunda (1954) han transcurrido treinta y nueve años, aún para esa época el campo

editorial en el Perú continúa en proceso de desarrollo. Sebastián Salazar Bondy, tras analizar el contexto editorial en nuestro país en los primeros años de la década de los cincuenta, sostiene: «publicar aquí es tirar el dinero a la calle. El libro peruano, falto de todo atractivo exterior, modesto y caro al mismo tiempo, está condenado a fracasar [...] ¿Cómo explicarlo? La razón más importante es sin duda alguna la ausencia de servicio de distribución en el Perú» (citado en Hirschhorn 2005: 69). Y entre las pocas editoriales que rescata porque considera que apuestan por la calidad del contenido y la edición rigurosa y cuidada, se encuentran la dupla de sellos editoriales encargados de la segunda edición de la tesis de Vallejo:

Esencial ha sido el esfuerzo de la joven y animosa editorial Juan Mejía Baca & Villanueva que, a lo largo del año, ha puesto en circulación algunos volúmenes de autores consagrados y noveles dentro de una experiencia que nuestro medio consideraba poco menos que aventurada. Con tesón y empeño singulares, librero e impresor se propusieron echar las bases del libro peruano (citado en Hirschhorn 2005: 69).

Cuando se observan las características de la segunda edición de la tesis, se puede percibir el giro que los editores buscan darle al libro como objeto cultural. Se añaden solapas no como un simple accesorio de acabado editorial, sino como una parte fundamental del libro donde se distribuye información sobre la tesis y sobre los libros publicados por los editores. La solapa izquierda, como se acaba de leer, presenta de manera sintética la valuación e importancia de la tesis. La

solapa derecha proporciona una lista de títulos publicados por ambos editores. Los rasgos descritos hasta aquí nos informan que las solapas del libro tienen como objetivo transmitir una información paratextual al lector. Cuando revisamos los interiores de esta segunda edición encontramos dos fotografías de Vallejo en blanco y negro, lo cual confirma la idea de que se trata de una edición cuyo diseño y composición, desde la selección del color verde de la portada y la inclusión de dos fotografías de Vallejo, tenía como objetivo atraer a los lectores y, por lo tanto, convertir la tesis en un objeto de divulgación cultural.

Si tenemos en cuenta que la tesis es un texto de prosa argumentativa, la inclusión de las fotografías se puede explicar porque existe una idea clara del libro como un objeto cuyo poder de atracción debe diseñarse desde sus primeras páginas. Las dos fotografías en mención no poseen leyendas, no obstante, son fácilmente identificables. La que abre el libro, a manera de frontispicio, captura a Vallejo probablemente a sus veinticuatro años, un año después de haber sustentado la tesis. Luce elegantísimo, con saco, camisa y corbata michi (o pajarita). Su mirada está suspendida en el horizonte, como si atravesara el espacio y el tiempo. Esta foto de Vallejo se extrajo de una clásica fotografía donde aparecen varios integrantes de la Bohemia de Trujillo, más adelante el Grupo Norte, que fue tomada en Trujillo en 1916. La segunda foto de Vallejo insertada dentro de la tesis, entre las páginas 32 y 33, es la más conocida y fue tomada por Juan Domingo Córdoba, en el Palacio de Versalles en el verano de 1929. En esta Vallejo deja descansar su mentón sobre la palma de su

mano derecha, sus dedos cubren un poco las comisuras de la boca, su codo está apoyado sobre la curvatura de un bastón que sujeta la mano izquierda, imponente en el centro, destaca la piedra del anillo que lleva en el dedo medio de la mano izquierda. Vallejo luce muy elegante, con saco, camisa y corbata, lleva una especie de pañuelo en el bolsillo superior izquierdo del saco, tiene treinta y siete años, su mirada parece atravesar la fotografía para vislumbrar el futuro que le depara a esta. Es la misma foto donde aparece con su esposa Georgette Philippart, pero como casi siempre ocurre, a esta se le recorta para que solo aparezca la imagen pensativa de Vallejo. Esta incorporación de elementos gráficos en la tesis contribuye a una construcción estética del libro, por lo tanto, se hace más atractiva para el lector.

Observemos ahora algunos detalles de la organización estructural de esta segunda edición. Mientras que en la edición prínceps la introducción y lo que sería el primer capítulo iban en una misma página y solo separados por el espacio de la numeración en romanos; la segunda edición separa en página aparte la introducción, el primer y el segundo capítulo de la tesis, de este modo se hace más visible la diferenciación de cada uno de los capítulos del libro. En esta segunda edición también se ha subsanado la errata de la primera edición al añadir en los interiores la numeración romana del segundo capítulo, que la primera edición había omitido y solo colocaba en el índice. Pese a que con esta segunda edición se buscó corregir algunas erratas de la primera, tanto en la carátula como en la última página del libro consignan el nombre de César sin tilde en la letra «e»; lo que constituye un error casi garrafal. Otra

observación visible en los interiores de la segunda edición es que se mantienen algunas constantes ortotipo-gráficas de la primera edición; por ejemplo, no se tildan las mayúsculas de los títulos, desde el índice hasta el último capítulo; además, algunas palabras que no deberían escribirse con mayúsculas iniciales, se escriben con estas, quizá para jerarquizar la importancia de las mismas, tal es el caso de la salutación protocolar a las autoridades: «Señor Rector, Señores Catedráticos, Señores» (Vallejo 1954: 9). Pero si en la primera edición, por razones obvias de establecimiento de las reglas de tildación, se tildaban algunos monosílabos como «fué» (6), «dá» (51), «hé» (51), en la segunda edición se adaptaron a las nuevas normas ortográficas de mediados de siglo XX; es decir, ya no se tildan los monosílabos. Por lo pronto no ahondaré más en este tema. Sin embargo, anotaré dos detalles finales: uno respecto a la portada de esta segunda edición, pues en ella se omiten las tildes que sí se colocan de modo correcto en la primera edición. Así, no se tildan ni el nombre del autor ni la palabra «poesía» que contiene el título de la tesis. El otro detalle visible tiene que ver con una característica que desde la primera edición se repite y se repetirá hasta las ediciones más actuales de la tesis de Vallejo. Se trata de la falta de un apartado para las conclusiones y la falta de bibliografía. ¿Por qué ninguna de las ediciones que existen dan cuenta de este hecho, aunque sea para arriesgar la idea de que la tesis de Vallejo, para la época, se propone como un ensayo cuya estructura expositiva no exigía un apartado final de conclusiones y una bibliografía? No se trata de un error. La tesis de Vallejo tiene una equilibrada exposición de cada una

de sus partes: un inicio, un desarrollo y una parte final donde se sintetizan algunas ideas, pero a nivel de organización jerárquica de qué es lo que se concluye tras la exposición, contenido que podría expresarse en un conjunto de conclusiones, no lo tiene. No obstante, más que un demérito, esta ausencia no ha llamado la atención de ninguno de los editores de la misma.

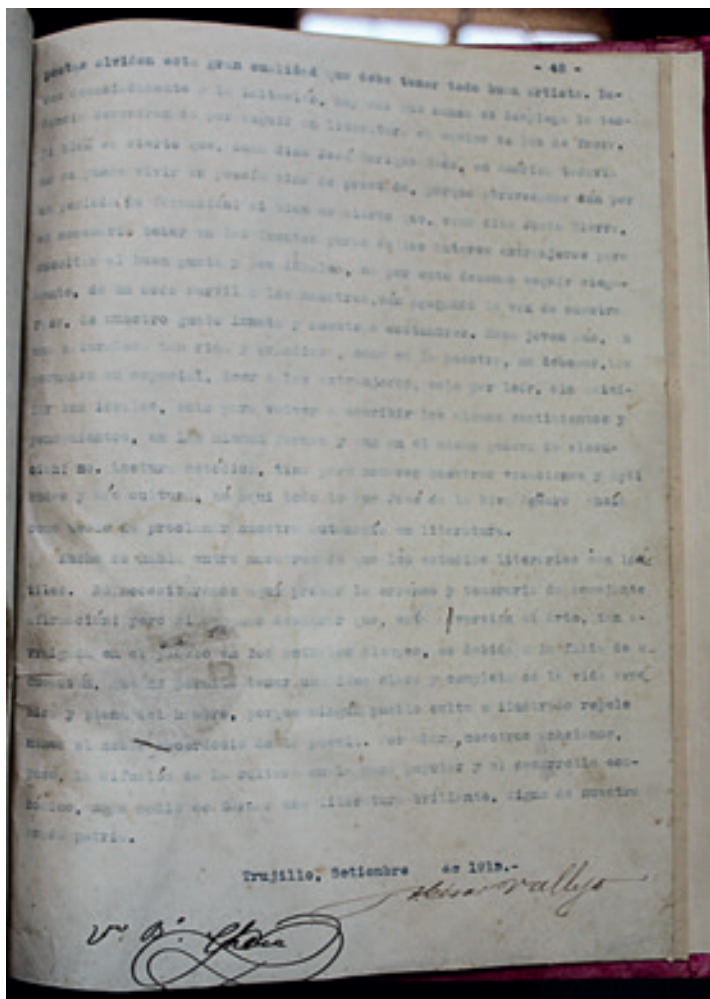
## **5. Ideas finales**

Este breve repaso por la tesis y su primera y segunda edición permite dar cuenta de las omisiones y vacíos con los que se publican las distintas ediciones de la misma. El 2015 la tesis y su primera edición cumplieron cien años. La ocasión fue propicia para plantearme algunas inquietudes sobre por qué existían algunas ediciones facsimilares y varias otras ediciones publicadas en México (1984), Buenos Aires (1999) y Madrid (2009), en las que no se procedía con reconstruir, aunque sea superficialmente, una breve historia de las ediciones de la tesis o de la primera edición de la misma. Es cierto que el objetivo concreto de la publicación de facsimilares es replicar el original para difundir una edición de difícil acceso al público; también es lógico pensar que el objetivo de las diversas ediciones de la tesis no es el de brindar un texto con un estudio que permita enriquecer la comprensión e interpretación del mismo. Si bien estas ediciones contribuyen a difundir una faceta poco conocida de Vallejo, la de ensayista o prosista académico, no logran proporcionar información fundamental que la tesis de Vallejo debe tener en el presente: un conjunto de suplementos de naturaleza

contextual, paratextual, intratextual e intertextual que permitan comprender el sentido que plantea la tesis. Ni la publicación de facsímiles, ni la puesta en circulación de diversas ediciones, ni el centenario de la tesis han podido taladrar ese silencio que la rodea, y no es que la tesis por sí sola no dialogue con el lector, el problema es que no se ha establecido una edición que oriente su lectura, como sí se ha hecho en el caso de la poesía, la narrativa, el teatro o las crónicas. A este vacío que se agiganta tras el paso del siglo XX y las dos primeras décadas del siglo XXI, se suma una necesidad y exigencia en el campo de los estudios literarios: contar con ediciones críticas y comentadas, por lo menos, de los principales autores de la literatura peruana. Estos imperativos de la vallejística y de los estudios literarios impulsan mi propuesta de elaborar una edición crítica y comentada de la tesis de Vallejo. Para tal efecto, en el presente artículo he abordado escuetamente algunas inquietudes básicas que ampliaré y profundizaré en una investigación mayor que se encuentra en proceso.

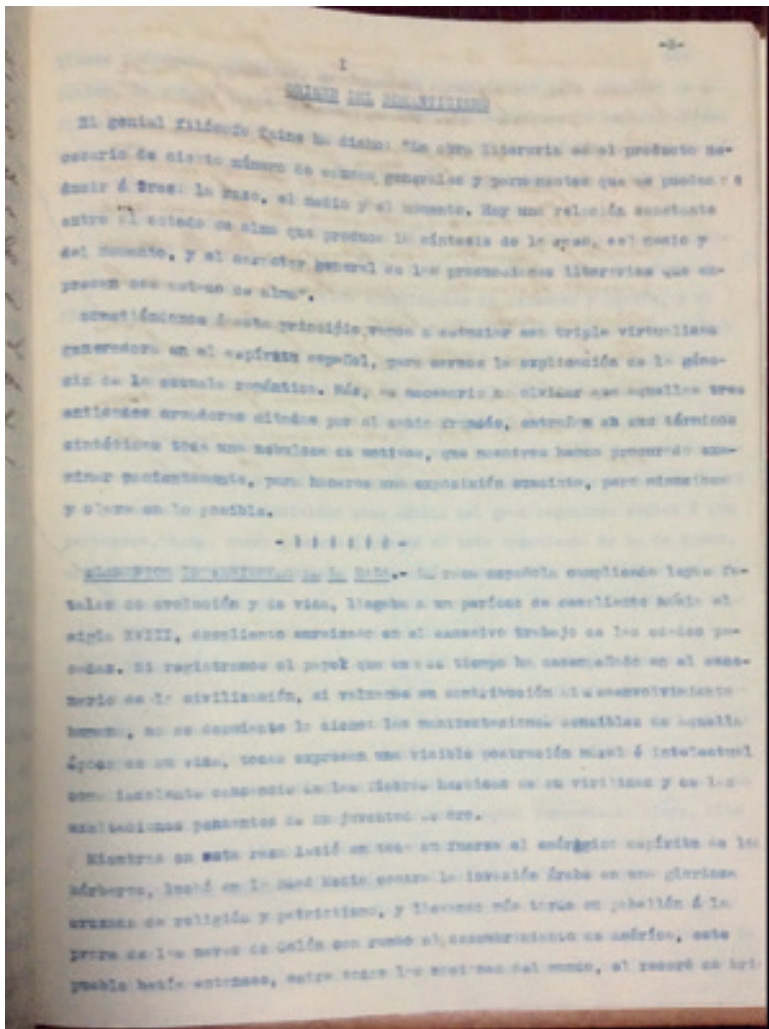
# Anexo 1

Página 48 de la tesis mecanografiada, ejemplar que se encuentra en el Rectorado de la Universidad Nacional de Trujillo, en el que se puede observar la firma del rector José María Checa y las letras de color azul, pues este ejemplar es una de las tres copias en papel carbón que hizo Vallejo.



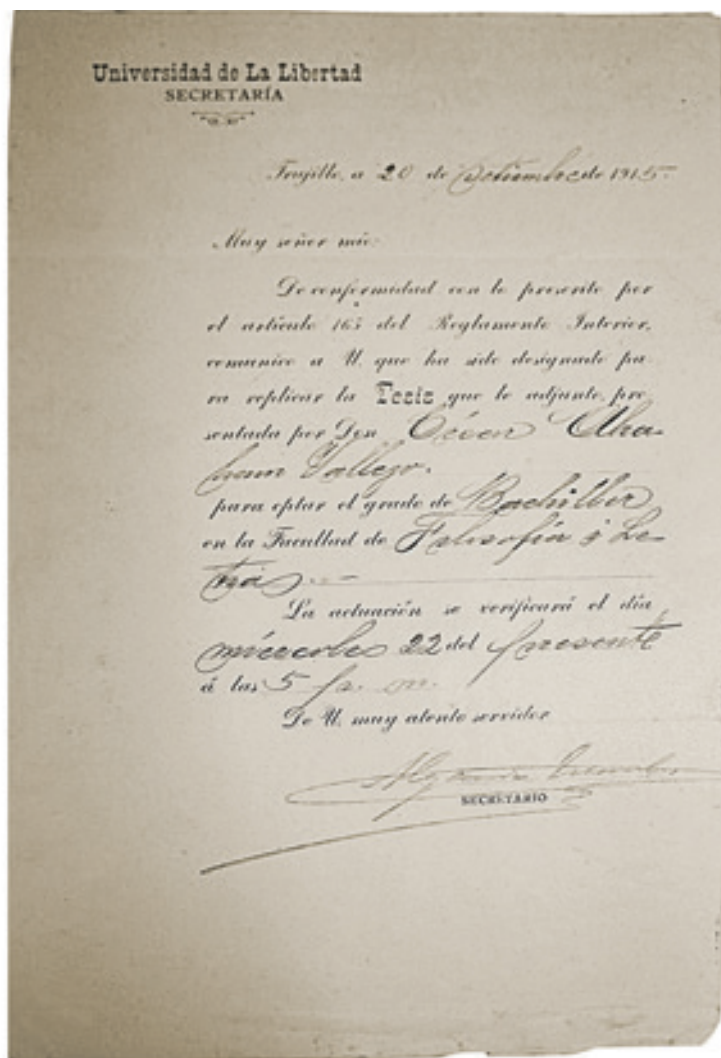
## Anexo 2

Página 8 de la tesis mecanografiada de César Vallejo, ejemplar que perteneció al catedrático Julio F. Quevedo y que actualmente se conserva en la biblioteca de Jorge Kishimoto.



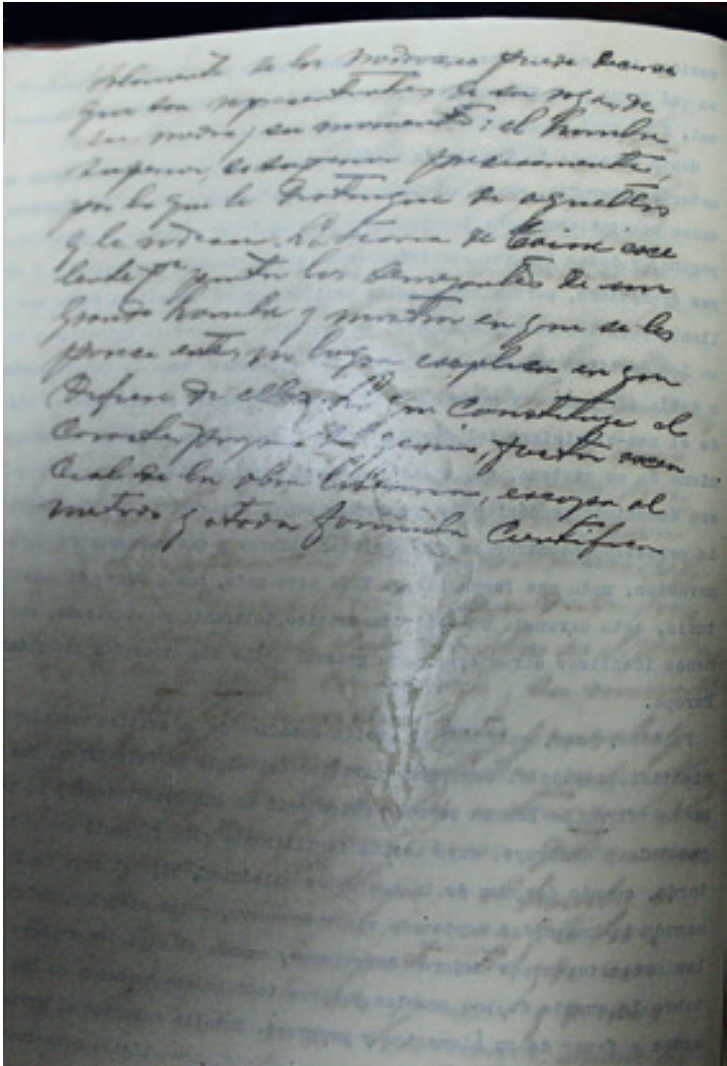
## Anexo 3

Esquela con la cual se notificó al catedrático Julio F. Quevedo que sería el replicante en la sustentación de la tesis.



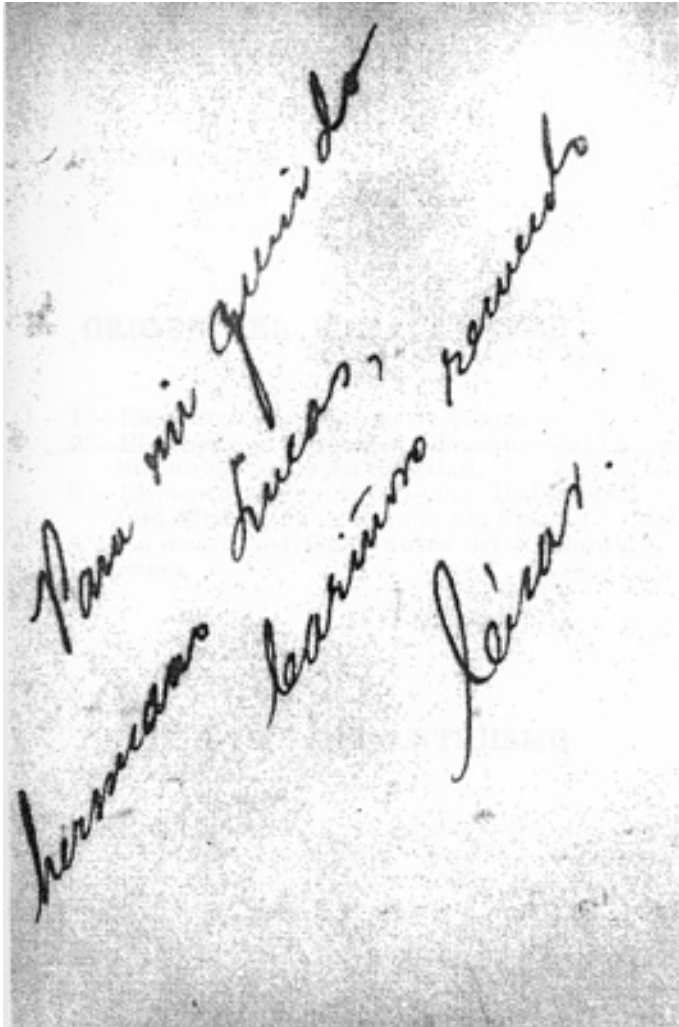
## Anexo 4

Anotación realizada por el catedrático Julio F. Quevedo en su ejemplar de la tesis mecanografiada.



## Anexo 5

Dedicatoria del vate santiaguino que se incluye en la segunda edición facsimilar de la tesis publicada por el Instituto de Estudios Vallejanos de la Universidad Nacional de Trujillo en ¿1992?



## Bibliografía

CHIRINOS VILLANUEVA, Carlos. «Homenaje a César A. Vallejo en el 50.º aniversario de su muerte», en VALLEJO, César. *El Romanticismo en la poesía castellana*. Edición facsimilar. Trujillo, Universidad Nacional de Trujillo, 1988, s. n.

COYNÉ, André. *César Vallejo*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1989 [1968].

ESPEJO ASTURRIZAGA, Juan. *César Vallejo. Itinerario del hombre (1892-1923)*. Lima, Seglusa, 1989 [1965].

FLORES HEREDIA, Gladys. «Algunas inquietudes sobre la tesis de César Vallejo». Entrevista inédita a Jorge Kishimoto Yoshimura. Lima, 2017.

HIRSCHHORN, Gérald. *Sebastián Salazar Bondy. Pasión por la cultura*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Embajada de Francia, Instituto Francés de Estudios Andinos, 2005.

JURADO PÁRRAGA, Raúl. «Lectura y balance crítico de la tesis de bachiller de César Vallejo: *El Romanticismo en la poesía castellana*», en FLORES HEREDIA, Gladys (ed.). *Vallejo 2014. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre*. Tomo II. Lima, Cátedra Vallejo, 2014, págs. 73-86.

KISHIMOTO YOSHIMURA, Jorge. «La tesis de Vallejo», en *Vallejo. Homenaje en el centenario de su nacimiento 1892-1939*. Suplemento especial de la revista *Cobre*. Lima, Southern Perú, 1993, pág. 13.

MONGUIÓ, Luis. *César Vallejo. Vida y obra*. Lima, Editora Perú Nuevo, 1952.

MORALES MENA, Javier. «La autorreflexividad de la crítica en *El Romanticismo en la poesía castellana*, de César Vallejo»,

en FLORES HEREDIA, Gladys (ed.). *Vallejo 2014. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre*. Tomo II. Lima, Cátedra Vallejo, 2014, págs. 49-65.

RODRÍGUEZ REA, Miguel Ángel. «*El Romanticismo en la poesía castellana: la tesis de bachiller de César Vallejo*», en FLORES HEREDIA, Gladys (ed.). *Vallejo 2014. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre*. Tomo II. Lima, Cátedra Vallejo, 2014, págs. 67-72.

SOBREVILLA, David. «Las ideas en el Perú contemporáneo», en *Historia del Perú. Tomo XI: procesos e instituciones*. Lima, Juan Mejía Baca, 1980, págs. 115-415.

VALLEJO, César. *El Romanticismo en la poesía castellana*. Primera edición. Trujillo, Tipografía Olaya, 1915.

\_\_\_\_\_. *El Romanticismo en la poesía castellana*. Segunda edición. Lima, Juan Mejía Baca y P. L. Villanueva, 1954.

\_\_\_\_\_. «*El Romanticismo en la poesía castellana*», en *Poesía completa*. Edición crítica y exegética de Juan Larrea. Barcelona, Barral, 1978, págs. 845-906.

\_\_\_\_\_. «*El Romanticismo en la poesía castellana*», en *Crónicas. Tomo I: 1915-1926*. Prólogo, cronología, recopilación y notas de Enrique Ballón Aguirre. México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, págs. 51-95.

\_\_\_\_\_. *El Romanticismo en la poesía castellana*. Fac-símil. Trujillo, Universidad Nacional de Trujillo, 1988.

\_\_\_\_\_. *El Romanticismo en la poesía castellana*. Fac-símil. Trujillo, Instituto de Estudios Vallejanos de la Universidad Nacional de Trujillo, s. f. [¿1992?].

\_\_\_\_\_. *El Romanticismo en la poesía castellana*. Buenos Aires, Leviatán, 1999.

\_\_\_\_\_. *El Romanticismo en la poesía castellana*. Fac-símil. *Artículos y crónicas completos*. Tomo II. Presentación de Salomón Lerner Febres. Recopilación, prólogo, notas y documentación de Jorge Puccinelli. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.

\_\_\_\_\_. *El Romanticismo en la poesía castellana*. Trujillo, Orem, 2009.

\_\_\_\_\_. *El Romanticismo en la poesía castellana*. Madrid, Eneida, 2009.

VELÁSQUEZ BENITES, Orlando. «Asedios a la tesis *El Romanticismo en la poesía castellana*, de César Vallejo», en FLORES HEREDIA, Gladys (ed.). *Vallejo 2014. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre*. Tomo III. Lima, Cátedra Vallejo, 2015, págs. 171-177.

## **Poesía y paisaje en *Extravagancias* de Marco Antonio Corcuera<sup>1</sup>**

### **Poetry and landscape in *Extravagancias* (Extravagances) by Marco Antonio Corcuera**

FRANCISCO TÁVARA CÓRDOVA  
Instituto de Estudios Vallejanos, filial Lima

#### *Resumen:*

La poesía de Marco Antonio Corcuera (Contumazá, 1917-Trujillo, 2009) se caracteriza por colocar al lector frente a situaciones diversas, entre ellas, escenas donde se presenta una reflexión poética sobre el acto de escribir o componer versos; asimismo, es frecuente encontrar poemas que destacan por la presencia del cromatismo, el mismo que desencadenará una serie de sensaciones en los lectores. Este artículo pretende analizar y explicar cómo se hacen visibles estos detalles reflexivos y cromáticos en el poemario *Extravagancias*.

#### *Abstract:*

The poetry of Marco Antonio Corcuera (Contumazá, 1917-Trujillo, 2009) is characterized by placing the

---

<sup>1</sup> Este artículo fue presentado como ponencia en el I Congreso Internacional Marco Antonio Corcuera. Homenaje al centenario de su nacimiento, organizado por la Universidad de Piura, la Fundación Marco Antonio Corcuera y la Asociación Educativa y Cultural Ventana Abierta, y realizado en la sede de la Universidad de Piura los días 23 y 24 de noviembre de 2017.

reader to various situations, including scenes with a poetic reflection on the act of writing or composing verses. It is also frequent to find poems that stand out due to the presence of chromaticism, which will trigger a series of sensations in the readers. This article aims to analyze and explain how these thoughtful and chromatic details become visible in his poetry collection *Extravaganzas* ('Extravagances').

*Palabras clave:* Marco Antonio Corcuera, poesía, paisaje.

*Keywords:* Marco Antonio Corcuera, poetry, landscape.

Recibido: 01/11/2017

Aceptado: 26/11/2017

## **Introducción**

Conocí al Dr. Marco Antonio Corcuera, abogado, poeta y escritor, en la década de los ochenta en la ciudad de Trujillo, capital de la primavera. Nuestra amistad se consolidó cuando participamos como candidatos en una lista de letrados para dirigir los destinos del ilustre Colegio de Abogados de La Libertad, ganamos las elecciones el año 1984 o 1985. Nuestra lista estuvo conformada por los doctores Arnaldo Estrada Cruz (decano), Marco Antonio Corcuera (vicedecano) y yo, Francisco Távara Córdova (director de extensión cultural), a esta directiva también se integró el profesor universitario Dr. Juan Carlos Zavala Sullac. Al poco tiempo de instalarnos en la Junta Directiva, nuestro decano asumió el cargo de prefecto de La Libertad, lo cual significó que el vicedecano, Marco Antonio Corcuera, asumiera

el decanato del Colegio, y yo el vicedecanato. Entre las actividades institucionales y académicas que realizamos, fuimos a un Congreso Nacional de Abogados que se desarrolló en la ciudad de Arequipa. En una noche de bohemia en la Ciudad Blanca, recuerdo que Marco Antonio Corcuera hizo gala de ser un poeta que improvisaba versos y un gran orador que cautivaba y atrapaba la atención de quienes lo oían.

Marco Antonio Corcuera siempre fue un muy buen amigo no solo en la parte profesional, sino también en sus cualidades y bondades humanas. Nuestras reuniones amicales y profesionales se tornaban también en conversaciones sobre la vida y el proceso de aprendizaje que significa el paso de los años. Cuando me presentó a su digna esposa y algunos de sus hijos, entre ellos, a Marco, abogado y, ahora, notario de la ciudad de Trujillo, incansable conversador y poseedor de un fino humor, supe en ese momento de dónde procedía la fuente de su felicidad y alegría. Y es que Marco Antonio Corcuera no andaba renegando o maldiciendo. Tenía para sus amigos, e incluso para quienes no lo eran, una palabra y un gesto amistoso. Cuando conocí su copiosa y nutrida biblioteca, en la Av. Maniche, pude comprender de dónde provenía el manantial de su sabiduría y la fuente de sus conocimientos.

Poco antes de terminar el año 2001, las responsabilidades y retos profesionales en la Corte Suprema hicieron que me estableciera en Lima. No pudimos seguir frecuentándonos, al enterarme por la prensa y los amigos de su sensible fallecimiento, recordé nuestras experiencias en Trujillo, evoqué su memoria con mucho afecto y respeto. Marco Antonio Corcuera pertenece a

aquellos seres humanos que, por sus cualidades y calidades, y por su obra, trascienden las fronteras de la efímera existencia.

He visto conveniente contar estos breves pasajes de mi experiencia de conocer a Marco Antonio Corcuera para tributarle también un homenaje a su memoria como amigo, colega y ser humano. A continuación, expondré algunas ideas sobre su poesía.

La poesía de Marco Antonio Corcuera (Contumazá, 1917-Trujillo, 2009) se caracteriza por colocar al lector frente a situaciones diversas, entre estas, escenas donde se presenta una reflexión poética sobre el acto de componer versos; asimismo, sus poemas destacan por presentar verso a verso una amplia gama de elementos paisajísticos tanto como reflexiones poéticas sobre algunas figuras cruciales para la literatura universal, por ejemplo, César Vallejo y Émile Zola. En esta ponencia pretendo analizar y explicar cómo se hacen visibles los detalles reflexivos sobre la poesía, la imagen que se construye del poeta peruano César Vallejo y algunos elementos del paisaje presente en el poemario póstumo *Extravagancias* (2016). Para ello comentaremos tres poemas que desde su título llaman la atención, se trata de «Yo no sé qué escribir», «Vallejo» y «Cajamarca».

## **1. «Yo no sé qué es escribir» o la búsqueda de la palabra poética precisa**

### **Yo no sé qué escribir**

Yo no sé qué escribir,  
he tomado la pluma inconsciente  
para ver si gotean mis ansias,

y salpican las piras de mi alma.  
Pongo un punto y una raya  
y se estanca el raudal de las voces,  
y está a punto de salir por mi cara.  
No sé ni lo que pienso, pero no;  
debo decir algo, ¿cómo voy a quedar en silencio,  
cómo va a estancarse  
la tinta en el pobre tintero  
y quedar inactiva e inquieta  
mi pluma de acero?  
No, me arriesgo ya,  
en las alas del hálito vienen  
las ideas que quiero grabar.  
Al punto y a la raya les agrego  
un paréntesis largo que no cerraré,  
puntos más puntos, signos más signos,  
y al final un paréntesis inconcluso  
que no he terminado de encerrar  
a ese tropel de sentimientos  
que hacen un nido de mi alma  
y convierte a mi alma en un mar.

(Corcuera 2016: 75)

Como se podrá apreciar, el poema escenifica la imposibilidad de escribir. Este hecho frustrante se produce, según sugieren los versos, por la imposibilidad de apresar los sentimientos dentro de los elementos formales que constituyen el poema; es decir, el poeta parece decir con sus versos que resulta infructuoso contener el universo espiritual y la intensidad afectiva dentro de las formas poéticas. Como acabamos de leer, el poema concluye con los versos que informan que el mundo afectivo aún ha quedado sin expresarse completamente. Esta reflexión poética que se propone coincide con una de las ideas que Octavio Paz expuso a mediados del siglo XX en el libro

*El arco y la lira* (1956), decía el Premio Nobel de Literatura (1989) que existe una diferencia fundamental entre poema y poesía, pues mientras el primero es una estructura que se puede hallar plasmada en versos y estrofas, la segunda resulta menos perceptible y más espiritual, la poesía es:

conocimiento, salvación, poder, abandono. Operación capaz de cambiar al mundo, la actividad poética es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual, es un método de liberación interior. La poesía revela este mundo; crea otro. Pan de los elegidos; alimento maldito. Aisla; une. Invitación al viaje; regreso a la tierra natal. Inspiración, respiración, ejercicio muscular. Plegaria al vacío, diálogo con la ausencia: el tedio, la angustia y la desesperación la alimentan. Oración, letanía, epifanía, presencia (Paz 1956: 13).

El poema «Yo no sé qué escribir» se inserta dentro de la línea reflexiva de Octavio Paz ya que distingue claramente entre la palabra y lo que esta contiene. Los versos sugieren que existe siempre un sentido que la palabra no puede contener. El drama expresivo que el poema nos presenta, en tal sentido, es el de la búsqueda de la palabra precisa que contenga y exprese el mundo interior del poeta, una palabra que logre ser testimonio, experiencia de los sentidos, más que, como se refiere en el poema: «puntos», «rayas», «paréntesis», «puntos más puntos», «signos más signos» que no «terminan de encerrar / a ese tropel de sentimientos» (75). De este modo, «Yo no sé qué escribir» se plantea como una especie de poema que contiene la síntesis de una poética que considera el quehacer del poeta como

una constante búsqueda de la palabra que exprese con rotundidad la experiencia de los sentidos. Esta idea se define cuando analizamos una de las notas que Marco Antonio Corcuera escribió para el número 47 de los *Cuadernos Trimestrales de Poesía* (1972), que estuvo dedicado al poeta Wilfredo Torres Ortega. El sintético texto titulado «Qué es la poesía» bien puede servir como resumen de las ideas que aprovecha de otros autores para expresar lo que piensa sobre la poesía; así, suscribe entre comillas que la poesía es una forma de conocimiento, un «testimonio terrible y alegre y triste y esperanzado de nuestra permanencia en el mundo», es el testimonio que oímos tras los versos del poema «Yo no sé qué escribir» y en otros poemas donde el verso se plantea como un testimonio de la experiencia en el mundo.

## 2. «Vallejo» o el sentido de la vida

La figura de César Abraham Vallejo Mendoza es otro de los motivos que llama la atención de Corcuera. El poema que le compone es breve, y tiene como título «Vallejo», este va acompañado de una nota al pie que consigna la siguiente información:

Este bello poema es acaso uno de los homenajes más tempranos rendidos a César Vallejo. MAC retoma el símil del cóndor que el propio Vallejo utilizó en 1916 cuando saludó a Víctor Raúl Haya de la Torre con estas palabras: «*Yo poeta, brindo mi copa por este pichón de cóndor [...] Yo profeta [...] Anuncio que volará alto, y será grande... grande*». Como se sabe, la expresión «pichón de cóndor» la volverá a usar Vallejo en su poema «Huaco», incluido en *Los heraldos negros* (cursivas en el original).

La nota es reveladora, pues se trataría de uno de los poemas que Corcuera escribe tempranamente al poeta universal, y donde lo presenta mediante la figura del «cóndor». Este dato adquiere mayor significación cuando lo contrastamos con la información sobre los primeros poemas que se le escriben a Vallejo tras su muerte en 1938, veamos:

En abril de 1958, la revista *Cuadernos Trimestrales de Poesía*, bajo el título «Es como si contaran mis pisadas», N° 19, conmemorando los 20 años de la muerte del vate [César Vallejo], recopila los poemas dedicados a este poeta, en las que se incluyen poemas de: Pablo Neruda (Chile), Carlos Castro Saavedra (Colombia), Xavier Abril (Perú), Alfredo Cardoña Peña (Costa Rica), Gerardo Diego (España), Gustavo Valcárcel (Perú), Leopoldo Panero (España), Felipe Arias Larreta (Perú), Oscar Acosta (Honduras) y Antenor Samaniego (Perú). Todos ellos incluyendo el poema de Felipe Arias Larreta (que se indica como el primer poeta que le dedica un poema a Vallejo en 1938) hacen alusión al Vallejo fallecido, y a la estela de su partida, mas no al poeta vivo, como sí lo hace MAC incluyendo la figura / metáfora —del cóndor— que el mismo Vallejo usara en su brindis saludando a Haya de la Torre y que probablemente lo supo por el mismo Antenor y otros amigos presentes a los que MAC visitaba desde muy joven<sup>2</sup>.

Según esta información, el poema de Corcuera sería el primero que se le dedica a Vallejo en vida. Leámoslo a continuación:

---

<sup>2</sup> Agradezco a Marco Antonio Corcuera García, hijo del poeta, quien me proporcionó esta valiosa información que permanece aún inédita, con ella se puede realizar el contraste sobre el poema de MAC y el que escribió el estudioso trujillano Felipe Arias Larreta.

## Vallejo

Es un jirón del Ande pensativo  
en el mutismo de la sierra helada.  
Es el fulgor de un pensamiento esquivo  
que va llevando sutileza y ama.  
Es el cantar de un pájaro en el nido  
y es el atisbo cruel de una amenaza,  
es la llama de amor y es el quejido,  
el gran vuelo del cóndor que avanza.

(Corcuera 2016: 127)

Los primeros versos no pretenden destacar ninguna filiación biográfica ni poética, es decir, no se describen situaciones que le tocaron vivir al poeta de Santiago de Chuco, los versos presentan la imagen de un Vallejo como símbolo de la sensibilidad y el pensamiento, por ello, desde las primeras líneas se definen las correspondencias precisas, así, Vallejo es una herida pensativa, una luz, una melodía y una llama de amor. La brevedad del poema puede engañar al lector si es que presupone que su alcance semántico es también escueto. En realidad, el encadenamiento de los versos hace que la imagen de Vallejo resulte multifacética, esto es, Vallejo es muchos. Él significa: una herida, un pensamiento, una actitud; es decir, no solo poesía, no solo imagen artística pura, sino humanidad, sentido, pensamiento, un modo de encarar la historia de la vida; de este modo el poema «Vallejo» estaría proporcionando una de las primeras imágenes sobre el poeta vivo y asociado no solo con la poesía, sino también con la vida y el sentido histórico y humano de la misma.

### 3. «Cajamarca», cromatismo, musicalidad y espiritualidad

De los tres poemas que comento, «Cajamarca» es el más extenso y el que podría representar la línea de poemas cuya orientación pone en escena coloridos paisajes. No transcribiré completamente el poema, más bien presentaré algunos de sus versos donde considero que se sintetizan muy bien las características propias del cromatismo paisajista:

#### Cajamarca

Cajamarca, la ciudad bella,  
de mis ensueños y de mi pena,  
ciudad andina de mis amores  
y mis pesares, porque estoy lejos [...]

(Corcuera 2016: 142)

Desde su título, el poema establece una conexión con un escenario geográfico «Cajamarca», ciudad cuya importancia para la historia nacional es fundamental. Pero el poema no incide todavía en esta perspectiva histórica. No quiere ser un poema-crónica desde una mirada ajena al lugar. Los primeros versos lo expresan con claridad. Se trata de la presentación de la ciudad, pero a través de ella, se presenta también la condición migrante del poeta; es decir, aquella bella ciudad es el lugar donde se habitó en algún momento, y que en la condición migrante del poeta solo queda el recurso de la memoria para hacerla presente con toda la carga nostálgica. Esta imagen sobre la telúrica procedencia establece también un juego de tiempo entre el pasado y el presente,

sobre todo para que el paisaje urbano y la naturaleza no se presenten como escenarios pétreos e inmóviles. Completamos estas ideas con otra imagen, para ello, analizaremos los siguientes versos del mismo poema, aunque mejor sería decir, versos sobre la misma ciudad:

Ciudad del Cumbe, mística y bella,  
do el agua es clara y el aire puro,  
ciudad del Ande, joya norteña,  
del Cuzco hermana por su hermosura,  
joyel purpúreo de ensoñaciones,  
campo propicio de la alegría,  
nido do se hallan fulguraciones  
de la forjada quimera mía.  
Fronda de arpegios y dulces trinos,  
de pampa esbelta, vetusta y quieta,  
de hermosos lares y de caminos  
por donde cruza nuestro indio atleta.

(Corcuera 2016: 142)

Se trata de versos que destacan por el cromatismo y la musicalidad, es como si existiese una intencionalidad expresa para producir en el lector una actitud de asombro frente a la belleza colorida y sonora del paisaje. Si bien estas palabras que pintan los escenarios naturales y urbanos pueden hacernos pensar que se trata solo de unos versos que pasan y repasan superficialmente sobre el atrayente lugar, como si el poema se estuviera esforzando en decorar una naturaleza muerta o inexpresiva, si pensamos así, estaríamos olvidando un elemento que los versos refuerzan cuando enfatizan el cromatismo y la musicalidad, este elemento se encuentra plasmado en la alusión que se hace a la alegría, a la ensoñación y

a la quimera como efectos producidos por el vivo paisaje cajamarquino; así, la maravilla magnética de color y sonido, es, además, espacio propicio para el enriquecimiento de la dimensión espiritual:

Ciudad querida, ciudad soñada,  
yo te venero cual te veneran  
en la alborada  
los tibios rayos del sol que tilda  
sobre tu cerro de San Cristóbal  
sus rojas flechas, cual te venera  
la luna altiva, argentadora  
de las parejas.

(Corcuera 2016: 143)

De este modo la ciudad, la naturaleza y el paisaje que se representan en el poema, más que simples decorados llamativos, son virtudes del espacio vital que alientan la dimensión espiritual. «Cajamarca» es así una especie de manifiesto a favor de las ciudades donde la vida urbana y citadina convive con el fomento y el cultivo de la espiritualidad y el crecimiento interior, aquello que hoy en día no se hace en muchas ciudades que se han transformado en prisiones urbanas o, coloquialmente hablando, en «paisajes de fierro y cemento».

## Conclusión

El comentario de estos poemas permite comprender tres constantes que están presentes en el poemario póstumo *Extravagancias*, sobre todo apreciar que para Corcuera el poeta es quien busca la palabra precisa que contenga y exprese el torbellino de sentimientos que

desencadena la existencia. También nos comunica que el ejercicio de la poesía no consiste en acomodar palabras para medir su extensión y reconocer su ritmo, sino que significa conocimiento del mundo, testimonio de la experiencia en el mundo; finalmente, nos muestra que el cromatismo y la musicalidad poéticas se enriquecen con la dimensión espiritual.

Por lo expuesto, hago un llamado a los especialistas reunidos en este congreso para que exhorten a las nuevas generaciones a leer y conocer la poesía de Marco Antonio Corcuera, un poeta cuya palabra poética necesita ser redescubierta.

## Bibliografía

CORCUERA, Marco Antonio. «Qué es la poesía». *Cuadernos Trimestrales de Poesía*, N° 47. Trujillo, 1972, s. p.

\_\_\_\_\_. *Extravagancias*. Trujillo, Fondo Editorial de la Universidad Privada Antenor Orrego, 2016.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1956.

**Mario Vargas Llosa: aproximación  
a la recepción de su escritura ensayística  
(1972-2015)<sup>1</sup>**

**Mario Vargas Llosa: Approach to the encounter  
of his essay writing  
(1972-2015)**

JAVIER MORALES MENA  
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

*Resumen:*

La producción intelectual de Mario Vargas Llosa (1936) no se restringe a un solo género literario. Si bien su faceta de novelista es una de las más estudiadas, también es autor de obras teatrales y ensayos literarios y políticos. Cuando se revisa la recepción que tienen sus textos, un considerable porcentaje de atención lo acapara su narrativa y, otro tanto, aunque en menor medida, lo tiene su obra teatral; en cambio, la recepción sobre sus textos ensayísticos literarios es muy escasa. Precisamente para contribuir con el conocimiento de

---

<sup>1</sup> El presente artículo forma parte del primer capítulo de la tesis que preparé para optar el grado de Magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana en la Unidad de Posgrado de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, esta tiene como título *La representación de la literatura en la producción ensayística de Mario Vargas Llosa* (2017).

esta producción ensayística y la recepción de la misma, en este artículo presentamos tres de las tesis más difundidas al respecto: la del vacío epistemológico de Ángel Rama, la tesis de la autorreferencialidad de José Miguel Oviedo y la tesis de la homologación conceptual de Sara Castro-Klarén. Se trata de aproximaciones que comienzan en la década de los años setenta y llegan hasta fines de los años ochenta; y para complementar el horizonte de recepción hasta la actualidad, presentamos el replanteamiento de estas tesis en Ewa Kobylecka-Piwonska, Mabel Moraña, Belén Castañeda y Raymond L. Williams. Esta explicación del estado de la cuestión permite conocer cuáles son los problemas que se han configurado en estas décadas de recepción crítica sobre la producción intelectual vargasllosiana.

*Abstract:*

The intellectual production of Mario Vargas Llosa (1936) is not restricted to a single literary genre. While his role as novelist is one of the most studied, he is also author of plays and political and literary essays. When the reception of his texts is reviewed, a significant percentage of attention is captured in his narrative and ditto for, although to a lesser extent, his plays. In contrast, the reception on his literary essay texts is very scarce. It is precisely for that reason, to contribute to the knowledge of this essay production and reception of the same, this article presents the thesis of epistemological void of Angel Rama, the thesis of autoreferentiality of José Miguel Oviedo and the thesis of conceptual approval of Sara Castro-Klarén . These are approaches which start in the 1970s and continue until the end of

the 1980s; and to complement the interval of reception until today, we present the review of these theses in Ewa Kobylecka-Piwonska, Mabel Moraña, Belen Castañeda and Raymond L. Williams. This explanation about the issue allows to know what the problems that have been set through these decades of critical reception on Vargas Llosa intellectual production.

*Palabras clave:* Mario Vargas Llosa, ensayos, crítica literaria, literatura.

*Keywords:* Mario Vargas Llosa, essays, literature critics, literature.

Recibido: 15/09/2017

Aceptado: 15/10/2017

## **1. Primera tesis: el vacío epistemológico (1972)**

La producción ensayística literaria de Mario Vargas Llosa es, entre la totalidad de su obra, una de las menos estudiadas. Las reflexiones que se realizan sobre la misma se entremezclan y borran entre las páginas de la sección de reseñas de las revistas especializadas, las breves columnas de las publicaciones periódicas o entre capítulos de libros dedicados al análisis de su producción narrativa y teatral<sup>2</sup>. Uno de los primeros estudiosos que

---

<sup>2</sup> Resulta ilustrativo mencionar la reciente publicación conjunta de Efraín Kristal y John King (eds.). *The Cambridge to Mario Vargas Llosa* (2015). En esta, King escribe el capítulo —no tan extenso— titulado: «The Essays» (148-173). Se trata de una presentación panorámica sobre Vargas Llosa ensayista político y literario. Sostiene el autor que la escritura vargasllosiana tiene una presencia sostenida por más de medio siglo, y no hay debate político, literario o artístico de relevancia donde no haya participado a través de sus artículos publicados en distintos medios:

calibra el sentido que proponen estos ensayos fue el crítico uruguayo Ángel Rama (1926-1983), quien, en una serie de reseñas sobre el libro *García Márquez: historia de un deicidio* (1971), trazará un modo de lectura —lo explicaremos más adelante— que se replicará y extenderá por varias décadas. Los títulos de los artículos de Rama<sup>3</sup>, publicados originalmente en 1972 en el influyente semanario *Marcha* de Montevideo<sup>4</sup>, expresan el cuestionamiento del crítico literario frente

---

«indeed, his collections of essays often include open letters and documents that attest to his ongoing participation in public affairs in Peru and elsewhere» (148). [«de hecho, sus colecciones de ensayos, incluyen a menudo cartas abiertas y documentos que dan fe de su continua participación en los asuntos públicos tanto en el Perú como en otras partes del mundo» (en adelante, salvo se precise lo contrario, la traducción será nuestra)]; esta suerte de imagen de intelectual inmerso en los problemas de la sociedad ha hecho que —precisa King— Vargas Llosa sea catalogado como «the conscience of an era» (148) [«La consciencia de una época»].

3 Las reflexiones críticas que expuso Rama fueron replicadas por Vargas Llosa. La importancia de esta polémica y los argumentos de cada uno de los contendores hizo que se articularan en un libro cuyo título es *García Márquez y la problemática de la novela* (1973). En las páginas iniciales se lee que la controversia entre el crítico y el novelista: «dignificó en todo momento a ambos contendores no sólo por ratificar en él las notorias y brillantes dotes intelectuales sino porque, a partir de un chispazo de desacuerdo, se vieron obligados a discutir en el más alto nivel, uno de los temas esenciales de la literatura como quehacer humano: qué es la novela, qué es un novelista, cuál es la dinámica que lo sacude y lo mueve a ser» (5). Todas las referencias proceden de esta fuente.

4 Es incuestionable la significativa relevancia de *Marcha* (1939-1974), y de sus ediciones monográficas mensuales tituladas *Cuadernos de Marcha* (1967-1974), dentro del proceso de formación de la tradición crítica latinoamericana (Ruffinelli 1993: 30-37). Recordemos que desde temprano la consciencia crítica de Rama llamaba la atención sobre la importancia de sistematizar el campo de los estudios literarios latinoamericanos, labor que se debía realizar dejando atrás viejos enfoques historicistas; véanse al respecto dos artículos «La novela y la crítica en América» (1960) y «La generación hispanoamericana del medio siglo. Una generación creadora» (1964). Es en este último artículo donde Rama llama la atención sobre lo que falta por hacer en el campo de la crítica y la historiografía latinoamericana, por ello, sostiene: «mientras que el panorama crítico de las literaturas europeas evoca un jardín bien trazado y mejor cultivado, el americano recuerda una selva confusa donde los caminos se trazan dificultosamente, y muchas veces a machetazos» (1964: 2).

a una serie de argumentos que expone Vargas Llosa en el texto dedicado al autor de *Cien años de soledad* (1967), leamos: «Demonio vade retro» y «El fin de los demonios». Evidentemente, se trata de títulos que de ninguna manera sugieren una positiva recepción del «ensayo» (24), por el contrario, tienen implícito el rechazo por considerarlo retrógrado (para el caso del primero) y próximo a clausurar su ciclo vital (en el caso del segundo); ambos títulos critican la idea vargasllosiana del novelista como un artista que escribe para exorcizar sus «demonios». Según Rama, estas reflexiones sobre el proceso de gestación de la novela —la llamada «teoría de los demonios» y el «deicidio»—, es negativa, «irracional» (28) y extremadamente individualista (86), pues pretende reinstaurar un tipo de concepción decimonónica sobre la creación literaria no acorde al momento histórico por el que atraviesa Latinoamérica: «reponerla hoy es perjudicar el esfuerzo de la cultura latinoamericana hacia *más racionales niveles* acordes con los proyectos de transformación de su sociedad» (25, nuestras cursivas); por lo mismo, la práctica crítica que realiza Vargas Llosa no solo se hace con un «método que corresponde a un siglo pasado» (28), sino también con un utillaje conceptual que bien podría ser ejemplo de «arcaísmo» toda vez que no se ajusta a «la metodología de nuestro tiempo» (27); el rosario de calificativos que acompaña a estas ideas complementa la valoración negativa que hace Rama de la práctica crítica vargasllosiana: «romántica» (8), de «origen decimonónico» (8) con una «concepción estética caduca» (9) y que se interesa más «por la génesis psíquica del arte que en la obra misma» (11).

Los enunciados que acabamos de reproducir fragmentariamente no solo informan sobre la descalificación del quehacer crítico de Vargas Llosa, también connotan —uno a uno— la exigencia epistemológica de un campo disciplinario. Para Rama, el quehacer reflexivo vargasllosiano no alcanza rango de saber teórico, mucho menos crítico, no solo porque carece de alguna fundamentación epistemológica moderna, sino también porque las categorías conceptuales que emplea el novelista se adscriben a modelos explicativos provenientes del «historicismo» y el «biografismo» (24), los mismos que tienden a reducir el conocimiento del texto a cuestiones de «recuento biográfico» de la vida del autor en un matizado «marco histórico» (24); en tal sentido, lejos de los planteamientos de los «formalistas y estructuralistas» (78), también del «psicoanálisis postjunguiano, el neomarxismo occidental y la lingüística transformacional» (27), es evidente que la práctica crítica vargasllosiana no se toma como científicamente relevante o cognoscitivamente provechosa para el conocimiento de la literatura.

Para prevenir cualquier discrepancia con el modo de leer el ensayo de Vargas Llosa, Rama transcribe —estratégicamente— fragmentos de textos donde dos críticos literarios comparten sus apreciaciones con respecto al mismo objeto de estudio y en el mismo año. Uno de ellos es el mexicano Jorge Aguilar Mora (1946) y el otro, el peruano José Miguel Oviedo (1934). El crítico uruguayo transcribe del primero:

El libro de Vargas Llosa [*García Márquez: historia de un deicidio*] no solo me parece un gran fracaso, me parece también un libro muy peligroso [...] porque Vargas Llosa

pretende justamente reunir los *tres tipos de crítica* sin el menor rigor, sin el mínimo compromiso intelectual; pero contribuyendo en cambio a la *pobreza de la teoría literaria en Latinoamérica* con términos anacrónicos, con definiciones retóricas *absolutamente inútiles*, con afirmaciones ambiguas que nunca dicen claramente todas las implicaciones que quieren producir [...] se aprovecha de nuestra *pobreza crítica* para proponernos *ideas retrógradas*, contradictorias, términos falsos, lugares comunes (citado en Rama 1973: 66, nuestras cursivas).

Menos extenso, del segundo se reproduce la reflexión a propósito de la teoría vargasllosiana del «deicidio»: «Además, ¿por qué únicamente escribir novelas es un acto deicida, una suplantación de Dios? ¿No podrán serlo también pintar cuadros, escribir poesía, componer música? La “teoría” puede abarcar tanto que ya empieza a contener poco» (citado en Rama 1973: 70). Las voces de estos dos lectores latinoamericanos, convocados por Rama, coinciden en señalar la debilidad conceptual de la crítica vargasllosiana. Como se lee, para el primero de ellos, el ensayo es «peligroso», «sin rigor», con «términos anacrónicos», «definiciones inútiles» e «ideas retrógradas», es decir, un ensayo que no contribuye al enriquecimiento de la teoría y la crítica latinoamericana (adviértase el énfasis en el sentido utilitario de la conceptualidad). Mientras que, para el segundo, el visible problema de la categoría clave «deicidio» tiene que ver con su excesiva amplitud, la cual estaría minando su pertinencia y precisión conceptual. Si lo advertimos, Oviedo tiene cuidado al reproducir la palabra *teoría*; él coloca el término entre comillas probablemente para sugerir que los argumentos vargasllosianos que se exponen no tienen el rigor ni la precisión

epistemológica que debieran tener los enunciados propiamente teóricos (sin comillas).

Como se puede advertir, estas observaciones críticas realizadas desde coordenadas enunciativas y en estilos distintos, coinciden también con Rama toda vez que la debilidad conceptual del extenso estudio vargasllosiano no tendría un sólido y riguroso marco teórico. La puesta en evidencia de esta insuficiencia epistemológica estaría certificando que dentro de la «ciudad científica» (Coquet 2011: 122) latinoamericana los postulados vargasllosianos no pueden estandarizarse al análisis de la producción literaria de otros autores; así se estaría restringiendo la ciudadanía académica del novelista-crítico, es decir, se le reconoce la maestría y el rigor como novelista, pero su autoridad como teórico o como crítico estaría puesta en duda. Las coincidencias de estos enfoques críticos estarían destacando también que, a nivel latinoamericano, es unívoca la preocupación por la hondura epistemológica de los estudios literarios, invocar y exponer sus exigencias fundamentales es como mantener a raya las aproximaciones críticas desarmadas e impresionistas.

Evidentemente que las máximas subtextuales que están funcionando como soporte de los argumentos de Rama pertenecen a algunos teóricos de la vanguardia rusa (Propp, Todorov) y otros del estructuralismo francés (Barthes, Bremond), pasando por la semiología (Greimas, Kristeva), la sociología literaria (Lukács, Goldmann) y la arqueología del saber (Foucault). No hay duda de que la invocación por el protocolo científico tiene una extensa tradición que comienza con los teóricos de la vanguardia rusa y que se actualiza, enriquece y culmina con

el estructuralismo francés. Cuando Rama invoca estos nombres (contenedores de posturas teóricas y prácticas críticas distintas), lo hace para fundamentar y caracterizar la naturaleza del campo de los estudios literarios, un territorio donde la episteme, el método y el metalenguaje garantizan y sistematizan el conocimiento objetivo de la literatura. Compréndase que este imperativo epistémico no traduce en ningún momento la dictadura del inmanentismo. Rama cree en la productiva interacción entre el sistema social y el sistema literario. El ejercicio de la crítica, en tal sentido, debería ajustarse al modelo científico y a la crítica de las ideologías hegemónicas. Así es como lo escuchamos cuando reproduce el comentario del mexicano y del peruano.

La crítica de Rama al texto de Vargas Llosa se comprende, de este modo, como una afirmación de la necesidad de que los estudios sobre la literatura latinoamericana estén científicamente sustentados, si no por sus creadores, sí por sus críticos. En una de las entrevistas, justamente un año antes de la publicación de la discusión entre el uruguayo y el peruano, Rama decía:

La crítica literaria ha ido hacia una mayor brevedad, hacia una sustitución del juicio y del análisis por la información, a una sustitución de la interpretación por la mera descripción. Los periodistas han sustituido a los críticos: dado que lo que se pide es una información, la lectura de la solapa, algunos datos sobre la vida del escritor y alguna información para el gran público sabiendo «rascar» lo que él pide, eso lo puede hacer cualquiera, en la redacción de un periódico (1972: 12).

Evidentemente que la suya es una preocupación que se enmarca dentro de aquella demanda por crear las bases

de un pensamiento y una práctica crítica moderna y rigurosa para explicar la literatura latinoamericana. Esta fue una preocupación que concernía tanto a críticos como a creadores, así se comprende el juicio de Octavio Paz (1914-1998), algunos años antes de la postura de Rama, escribe el poeta: «es un secreto a voces que la crítica es el punto flaco de la literatura hispanoamericana», pues «carecemos de un “cuerpo de doctrina” o doctrinas, es decir, de ese mundo de ideas, que al desplegarse, crea un *espacio intelectual* [para el desarrollo de la crítica]» (1967: 39, cursivas en el original); más adelante se redondea la constatación de esta carencia: «si se pasa de la crítica como creación a la crítica como alimento intelectual, la escasez se vuelve pobreza. El pensamiento de la época —las ideas, las teorías, las dudas, las hipótesis— está fuera y escrito en otras lenguas [...] si se pasa a la *crítica literaria propiamente dicha, la pobreza se convierte en miseria*» (1967: 40-41, nuestras cursivas). Referencias como las que acabamos de reproducir son numerosas, y todas señalan la necesidad de un pensamiento y una crítica modernos.

Si lo recordamos, el contexto de la discusión Rama-Vargas Llosa está en el tramo auroral del llamado «gran debate de los años 70» (Cornejo Polar 1999: 9), es en este contexto donde comenzarán a circular algunas publicaciones críticas que llamarán la atención sobre la necesidad de formalizar el discurso crítico latinoamericano, ya sea desde la afirmación de una posición ideológica o desde el entendimiento de sistematizar el aporte de las teorías literarias europeas; se puede mencionar, entre otros a: «Para una teoría de la literatura latinoamericana» (1972), de Roberto Fernández Retamar (1930) y el

libro conjunto que coordina César Fernández Moreno (1919-1985): *América Latina en su literatura* (1972)<sup>5</sup>. Se trata de un escenario donde la discusión epistémica e ideológica buscaba construir y producir una teoría geopolíticamente latinoamericana, para explicar aquella literatura que una década antes había logrado la internacionalización a través de la narrativa de los autores del llamado *boom*. Recuérdese, por ejemplo, el prestigio internacional alcanzado por Vargas Llosa a raíz de la publicación de su trilogía de los años sesenta: *La ciudad y los perros* (1962), *La casa verde* (1965) y *Conversación en La Catedral* (1969). Era evidente el desafío que este proceso planteaba para la crítica: ¿cómo y con qué instrumentos analizar estas y otras narrativas?, era más urgente aún la creación de un discurso crítico riguroso y moderno, pues se había dado cuenta de aquella solo panorámicamente en el ensayo inaugural de Carlos Fuentes (1928-2012): *La nueva novela hispanoamericana* (1969):

Antes de este libro, prácticamente *no existía un lenguaje crítico* para hablar de la novela moderna latinoamericana. Fuentes fue el primero en darnos un nuevo lenguaje crítico para fines de los años sesenta y muy repetido por otros críticos durante la década de los setenta, *cuando por fin nos llegó la teoría crítica del estructuralismo y postestructuralismo*, junto con el trabajo de los pioneros críticos para fines de los sesenta –Rodríguez Monegal, Ángel Rama, Fernando Alegría, Julio Ortega, José Miguel Oviedo y otros (Williams 2001: 57, nuestras cursivas).

---

<sup>5</sup> Este importante volumen contiene, entre otros, algunos significativos trabajos como: «El barroco y el neobarroco», del novelista y crítico cubano Severo Sarduy (1937-1993); «La nueva crítica», del poeta y crítico venezolano Guillermo de Sucre (1933); «Literatura y subdesarrollo», del brasileño Antonio Candido (1918-2017) y «Una discusión permanente», del estudioso de la literatura hispanoamericana, el peruano José Miguel Oviedo (1933).

El lenguaje crítico que refiere Williams es precisamente el que busca definir y caracterizar el comentario de Rama. Es decir, propone diferenciar la crítica académica y la crítica de los propios creadores<sup>6</sup>. En el fraseo y explicación del crítico uruguayo, obviamente, la primera, propia del crítico, es objetiva, penetrante y reveladora, mientras que la segunda es subjetiva y propia del novelista. En tal sentido, el texto que comenta Rama, uno de los más sistemáticos y ambiciosos que Vargas Llosa escribió hasta entonces<sup>7</sup>, arroja una conclusión explícita: el derrotero de la teoría y la crítica debe ser el de la formalización científica, y no el subjetivismo romántico. Así, el gesto de Rama se puede leer como una metáfora de la división social del trabajo dentro de la ciudad letrada latinoamericana, pues, efectivamente, la polémica trata de diferenciar y delimitar el alcance y funciones cognoscitivas que tienen tanto el novelista como el crítico en un contexto donde la internacionalización de la literatura latinoamericana demandaba

---

<sup>6</sup> Como se precisa de otro modo: «La crítica literaria latinoamericana tiene peculiaridades que no pueden ignorarse. La revolución que se produce en su seno en *los años sesenta* procede de un grupo de autores que *no pertenecían a la academia* ya que eran, a su vez, los escritores que estaban ocupando la escena literaria del momento: Borges, Cortázar, Vargas Llosa, Onetti, García Márquez... En lugar de reunirse en torno a departamentos universitarios lo hacían en torno a revistas, y *frente al lenguaje hermético de la crítica académica su estilo era el de unos escritores que aspiraban a llegar a un público más amplio* y transformar los hábitos de lectura. Pero esta situación va a cambiar en los años setenta» (Pulido 2009: 19, nuestras cursivas).

<sup>7</sup> La primera experiencia escritural argumentativa de significativo aliento se desarrolla en uno de sus textos de tesis: *Bases para una interpretación de Rubén Darío* (1958), publicado en el 2001. Tanto este y el texto que reseña Rama cumplen el ritual académico para la obtención de grados universitarios; el primero para el grado de bachiller en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y el segundo para el grado de doctor en la Universidad Complutense de Madrid. Un detalle más, a manera de biografía intelectual: en términos de extensión, el texto sobre García Márquez será el más voluminoso, pues como él, no habrá otro en la producción ensayística del autor.

como correlato la modernización de un discurso crítico<sup>8</sup> que describa y explique rigurosa y formalmente la galaxia de sentidos (estructurales e ideológicos) que proponían las narrativas:

A pesar de que la vitalidad cultural parecía desmentir el balance de épocas anteriores, el estado de la crítica no presentaba el mismo vigor que la desbordante producción narrativa, y pronto empezará a ser notorio el desajuste entre una narrativa que se expande y renueva constantemente, y una crítica que trata de ponerse a la altura pero que no siempre encuentra los medios ni los argumentos. Es cierto que la crítica comparte en buena medida la euforia e interviene con sus mejores instrumentos teóricos, pero el voluntarismo de unos pocos no podía compensar las carencias del sistema en materia de instituciones críticas. El problema se hará más acuciante a principios de la década siguiente, *cuando los críticos sean a menudo desplazados y sustituidos en la función analítica y divulgativa por los periodistas y por los propios escritores*, en una postergación que fue especialmente hiriente para críticos concienzudos como Rama (Sánchez 2009: 91-92, nuestras cursivas).

Como se habrá advertido, tras la argumentación de Rama a propósito de qué es y no es científico y riguroso, existe una clara demarcación de las competencias y funciones de los sujetos que participan dentro del campo literario. Se trata de trazar fronteras y atribuir deberes y derechos a cada uno de los implicados en el quehacer literario; en sus propias palabras:

---

<sup>8</sup> Para tener un conocimiento de los antecedentes reflexivos de la cuestión teórica y crítica sobre lo literario, véanse: *El deslinde* (1944), de Alfonso Reyes (1889-1959); el logrado intento crítico sobre el discurso poético que Octavio Paz propone en *El arco y la lira* (1956) y sus coincidencias y discrepancias con el estructuralismo en *Claude Levi-Strauss o el nuevo festín de Esopo* (1967); así también merece atención el ensayo teórico-crítico del cubano Severo Sarduy: *Escrito sobre un cuerpo* (1969) y su clásico ensayo mencionado en la nota 4.

Carecemos de un debate metodológico entre los grandes críticos de Hispanoamérica. *La crítica* se mantiene dentro de un campo empírico y hasta pragmático. *No cumple* papel civilizador, que es la única función central del crítico, función de creación importante, porque es la suya propia. *No es de ninguna manera hacer a la manera de un escritor o sustituir a un escritor, sino hacer un aporte creativo en el mundo de la interpretación y significado* de los valores de una sociedad, para esta sociedad, dentro de la cual trabaja (Rama 1972: 15, nuestras cursivas).

Si articulamos estos y los otros argumentos que Rama expone sobre la escritura crítica vargasllosiana, se tiene claro que busca reorientar el derrotero de estos dos sujetos que participan en el campo literario: por un lado, los escritores, con su poética y sus inquietudes subjetivas sobre la creación, la lectura y la crítica; y, por otro lado, el crítico literario, con los modelos de análisis, su tropología y su teoría. El primero *reflexiona* sobre su quehacer narrativo, busca dar respuesta a una compleja red de interrogantes sobre cómo se escribe, por qué se escribe, para quién se escribe y qué sentido persiguen las historias de sus textos; el segundo *observa* la poiesis narrativa, se pregunta por las estructuras discursivas, la impronta ideológica y la inserción de la propuesta textual dentro del marco de una tradición regional o universal. Se trata de la demarcación disciplinaria de roles de *observación* (teórica) y *participación* (práctica) (Mignolo 1989: 42; también, Rancière 2009: 14-18).

La lectura crítica de Rama no deja elementos que podamos rescatar del libro vargasllosiano sobre el nobel colombiano. Este modo de insistir en la insuficiencia teórica define una de las tesis más difundidas y reproducidas sobre la ensayística literaria vargasllosiana: esta

tiene un profundo vacío epistemológico que redundo tanto en un endeble marco teórico como en la falta de una terminología metalingüística apropiada. La tesis del vacío epistemológico es una postura argumentativa que considera que los enunciados críticos deben cumplir con los siguientes rasgos: la objetividad (que se traduciría en el empleo despersonalizado del lenguaje), el metalenguaje (que se calibraría por su precisión descriptiva que no genera ambigüedad) y el método (que se examinaría por la adscripción a un procedimiento que conduzca a la obtención de un conocimiento verdadero); y si en caso el enunciado o la formalización crítica adoleciera de estos componentes, o si alguno de ellos no fuera funcionalmente operativo, pues se trataría de enunciados críticos con un profundo vacío epistemológico.

Recordemos que la lectura de Rama está centrada en *García Márquez: historia de un deicidio* (1971). Podríamos pensar que sus opiniones respecto a Vargas Llosa crítico cambiarían con el transcurso del tiempo y la lectura de otros ensayos, pero nos equivocamos. En el prólogo a *La guerra del fin del mundo* (1983)<sup>9</sup>, los encomios para el novelista, a quien califica como «nuestro mayor clásico vivo» (335), se acompañan de *flashbacks* sobre algunas escaramuzas conceptuales que sostuvieron precisamente en torno a la publicación del libro sobre el autor de *Cien años de soledad* (1967); recuerda el crítico uruguayo: «Una vez polemizamos Mario Vargas y yo a propósito

---

<sup>9</sup> El texto en mención tiene como título: «*La guerra del fin del mundo: una obra maestra del fanatismo artístico*». Se trata del prólogo que Rama preparó para esta novela en la edición del Círculo de Lectores (1983); las referencias que realizamos proceden de Ángel Rama. *La crítica de la cultura en América Latina* (1985: 335-363).

del género novela. Él estaba imbuido del *subjetivismo astuto* de sus primeras creaciones [...] (los dichosos fantasmas o demonios) que por los *productos objetivos* y sus efectos sobre el medio» (345, nuestras cursivas); pero aquellos elogios también corren junto con las ideas que remarcan el alcance conceptual de las reflexiones vargasllosianas a propósito de la literatura, sostiene Rama: «Su ensayo *Albert Camus y la moral de los límites* (1975) es una *penetrante lectura* del pensamiento de Camus y mucho más que eso: una *autodefinición, el esfuerzo más sistemático* hasta la fecha de Vargas Llosa *para exponer sus propias ideas*» (258-259, nuestras cursivas). A pocos años de la polémica sobre los demonios y el proceso de apropiación de la realidad, Rama reescribe esta variación sobre el mismo tema haciendo saber que las reflexiones vargasllosianas sobre el quehacer literario de otros autores, es decir, esta suerte de ejercicio crítico del novelista, sirven para ilustrar sus ideas sobre la literatura, y no para conocer profundamente la obra de los autores que aborda. El susurro de la tesis del vacío epistemológico se deja oír en cada palabra que destaca el talento narrativo de su otrora contendor.

La línea de lectura que realiza Rama, ¿será la única forma de aproximarse a la ensayística de Vargas Llosa? Cuando se lee la producción ensayística literaria vargasllosiana, ¿solo se calibrará si obedece o no al protocolo de escritura científico-literaria? ¿En lugar de comprender el sentido de las estructuras argumentativas, solo se analizará la profundidad sin fondo de los vacíos epistemológicos? Si bien no es la única forma de leer los ensayos de Vargas Llosa, sí es, en cambio, uno de los modos acriticamente más replicados y difundidos.

## 2. Segunda tesis: la autorrepresentación (1982)

Casi una década después de la primera imagen que dejó la tesis de Rama sobre un profundo agujero negro: sin teoría, sin metodología y metalenguaje críticos, José Miguel Oviedo (1934) complementará la reflexión sobre la ensayística vargasllosiana en el texto *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad* (1982)<sup>10</sup>, ahí evalúa sucintamente lo que hasta entonces era el corpus ensayístico vargasllosiano: *Gabriel García Márquez: historia de un deicidio* (1971), *La historia secreta de una novela* (1971), *El combate imaginario. Las cartas de batalla de Joanot Martorell* (1972) y *La orgía perpetua Flaubert y Madame Bovary* (1975). Para Oviedo, estos textos hacen evidente el interés teórico y la vocación crítica que tiene el novelista, pues en ellos no solo se reflexiona sobre el proceso de concepción de la novela, sino también se analiza técnicamente cada uno de los elementos con los que están compuestas las ficciones de estos autores cuya producción literaria resulta fundamental tanto para la tradición literaria latinoamericana como para la española y la francesa. Si bien este interés teórico-crítico puede llevarnos a pensar que los argumentos vargasllosianos son universalizables —por ejemplo: la «teoría de los demonios»—, Oviedo advierte que:

Los «demonios» podrán ser útiles como instrumentos para la indagación de otros casos semejantes, el de García Márquez, por ejemplo, pero poco más: no puede elevarse, como querría Vargas Llosa, a categoría de explicación

---

<sup>10</sup> Todas las referencias proceden de esta edición, salvo se precise lo contrario.

*universal* del ejercicio novelístico: no todas las novelas se escriben por las mismas razones (346, cursivas en el original).

Es decir, en sentido estricto, los conceptos acuñados por el novelista, los argumentos que expone en cada uno de sus ensayos a propósito de la génesis y la composición de las novelas, no alcanzan rango teórico toda vez que no pueden ser universalizables; agrega Oviedo refiriéndose al extenso estudio sobre García Márquez: «Vargas Llosa ha construido su ensayo con una firme *independencia frente a las teorías críticas* en boga, les ha dado olímpicamente la espalda, lo que aumenta el carácter de *testimonio personal* de su crítica» (349, nuestras cursivas; no las perdamos de vista). ¿Cuáles son aquellas teorías que se han pasado por alto? ¿Por qué resulta importante destacar este hecho?

Evidentemente, el grueso de fundamentos teóricos que se ha dejado de lado se deduce de las corrientes y del autor que el propio Vargas Llosa menciona en la controversia con Rama: el formalismo ruso (21), las teorías lingüísticas del círculo de Praga (21) y Roland Barthes (39, 42). Ni más ni menos las orientaciones teóricas y el autor que le imprimieron más de un giro en trescientos sesenta grados al curso de la historia del pensamiento teórico literario, la primera de las escuelas con la creación de la llamada «ciencia literaria» (Eichenbaum 2008: 33), la segunda con la promoción y desarrollo del enfoque científico de la lingüística, en la línea del maestro ginebrino Ferdinand de Saussure (Trnka y otros 1971) y el tercero como ejemplo de quien lleva hasta sus límites el sistemático pensamiento estructuralista

para percibir sus grietas y calibrar sus aporías —no en vano será quien ejemplifique en su práctica teórica: el paso de lo estructural a lo posestructural— (Pozuelo 1994: 142-148). En tal sentido, dejar de lado estas orientaciones teóricas —aquello que Oviedo precisa como darles «olímpicamente la espalda»—, no se comprende como una actitud gratuita sin más; en realidad, el gesto vargasllosiano está modelándose tempranamente como uno de resistencia al embate teórico (a este que exige, a cambio de la científicidad y la objetividad, el precio elevado de amputar la sensibilidad y la subjetividad). Esta declarada resistencia temprana frente a la teoría será una constante en su quehacer reflexivo sobre el campo literario. Se trata de una resistencia que se niega a reconocer que, en cuestiones de interpretación y construcción de sentido, la autoridad del creador (novelista, poeta y dramaturgo), queda relegada o poco importa para el trabajo hermenéutico; tempranamente Vargas Llosa le dice ¡no! a este *dictum* barthesiano sobre «la muerte del autor» (Barthes 1968).

Antes del párrafo anterior colocamos en itálicas unas palabras que anticipan la respuesta a esta pregunta: ¿cómo catalogar, en tal sentido, la práctica crítica vargasllosiana? Oviedo tiene una serie de frases con las que se puede reconstruir la acepción del tipo de quehacer crítico vargasllosiano: «crítica de un novelista elaborado por un novelista crítico» (342), «crítica como autocrítica» (343), «laboratorio-espejo en el que él se observa creando» (343), «el método crítico es una confesión de parte del creador» (348), finalmente, como «testimonio personal» (349). El conjunto de estas acepciones traza los contornos del contenedor

semántico de la práctica crítica vargasllosiana, esta es: subjetiva, personal e íntima. Una «crítica testimonial» cuyo estilo y sello personales se sustraen en su pretensión (epistemológica) y en su formulación conceptual (o metalingüística) del horizonte teórico o crítico del momento (sociocrítica, estructuralismo, posestructuralismo), no existe una adscripción al fundamento epistemológico de alguna de las teorías del siglo XX, mucho menos la adopción del utillaje conceptual de alguna de las orientaciones críticas de moda: «Vargas Llosa siente aversión por las pretensiones absolutistas y dogmáticas de un método» (350); en tal sentido, «el método crítico es una *confesión de parte del creador*, es un autorretrato racionalizado. El lector reconoce las huellas personales del Vargas Llosa novelista en cada paso que da el Vargas Llosa crítico» (349, nuestras cursivas).

Así las cosas, la imagen de la práctica crítica vargasllosiana no es otra cuando comenta el ensayo dedicado a la novela de Flaubert: *Madame Bovary*, publicado cuatro años después (1975). Ahí, Oviedo identifica la productividad hermenéutica que Vargas Llosa encuentra en el trinomio vida-obra-contexto; y pese a que no son de su interés los profundos cuestionamientos que se realizaron contra el biografismo o el historicismo, precisamente por ello, explica que el novelista-crítico: «remonta la corriente por fidelidad a sí mismo y sigue creyendo que la relación persona-sujeto creador es demasiado rica como para dejarla de lado, y se aprovecha de ella lo mejor que puede, para escándalo de muchos encandilados por las novedades [teóricas y metodológicas] del día» (350).

Desconocemos si cuando el crítico peruano escribe «para escándalo de muchos», lo estaba haciendo refiriéndose a Rama, lo que sí resulta claro es que Oviedo no se «escandaliza» porque la crítica vargasllosiana no se adscriba a una corriente teórica de moda; de hecho, no pone demasiado énfasis en el problema del vacío epistemológico, ni en la explícita demarcación de roles y funciones tanto del crítico como del novelista; la lógica de sentido que propone su lectura no desautoriza las ideas vargasllosianas por carecer de fundamentos teóricos; lo que le importa, más bien, es precisar que esta práctica crítica tiende a prolongar las ideas que el mismo autor tiene sobre su poesis narrativa, y que estaría haciéndose visible mediante la explicación de cada uno de los textos y autores analizados. De esta manera, la lectura de Oviedo da forma a otra de las tesis sobre la ensayística vargasllosiana: esta es autorreferencial. La tesis de la autorreferencialidad es una postura crítica, según la cual, en la lógica argumentativa de un texto A sobre B, en lugar de que A explique o analice lo que dice B, A se constituye como objeto y como sujeto de sí mismo, y B es un pretexto para prolongar el monologismo de A. Dicho de otro modo: los argumentos e ideas vargasllosianas sirven para comprender su poética novelística, más que el mundo representado de las obras de los autores analizados: «El lector reconoce las huellas personales del Vargas Llosa novelista en cada paso que da el Vargas Llosa crítico» (349).

Se habrá podido advertir que la tesis de la autorreferencialidad y la tesis del vacío epistemológico se complementan. Si no fuera porque su mirada crítica direcciona la puntería hacia el blanco sobre el vacío

epistémico vargasllosiano, podríamos decir que Rama es quien hace derivar su tesis hacia la autorreferencialidad, y con ello sería también el promotor de esta postura de recepción; no obstante, hemos presentado a Oviedo como el alentador de esta tesis toda vez que su argumentación enfatiza este hecho, y no aquel otro. De todos modos, la explicación de ambas tesis, por separado, busca caracterizar cada una de estas posturas iniciales que, luego, con el discurrir del tiempo, podremos identificar (ampliadas y enriquecidas) en distintos y semejantes modos de leer la ensayística literaria vargasllosiana. Las que colocan el énfasis en el vacío epistemológico recurrirán a los argumentos expuestos por Rama, es más, como él, le reconocerán al novelista el talento y la genialidad creativa siempre en menoscabo de su actividad crítico-reflexiva. Las que extraigan alguna «utilidad» conceptual de las argumentaciones vargasllosianas, sobre todo para aplicarlas a los textos del propio novelista, invocarán directa o indirectamente la tesis de la autorreferencialidad propuesta por Oviedo. Existirá también un modo de lectura que movilizará ambas tesis a efectos de neutralizar cualquier alcance conceptual derivado de los ensayos del novelista, y para restringirlas solo al campo de la poética del autor.

### **3. Tercera tesis: la homologación conceptual (1988)**

La presentación de las dos tesis que estamos realizando a propósito de la ensayística vargasllosiana, solo interroga los dos textos críticos más significativos, toda vez que ambos sintetizan intertextualmente buena parte de los argumentos críticos difundidos en revistas,

diarios, capítulos de libro o monografías que orientan el sistema argumentativo hacia la tesis del vacío epistemológico o la autorreferencialidad. Dentro de esta lógica sinecdóquica, resulta significativo el texto de Sara Castro-Klarén (1942): *Mario Vargas Llosa: análisis introductorio* (1988)<sup>11</sup>. Las ideas que expresa la autora sobre la novelística vargasllosiana se matizan con juicios críticos sobre algunos de sus ensayos: «Salazar Bondy y la vocación del escritor en el Perú» (1966) y «La literatura es fuego» (1967); así también, los libros sobre García Márquez, Madame Bovary y *Entre Sartre y Camus* (1981). Los fundamentos argumentativos de Castro-Klarén coinciden con los planteados por Rama y Oviedo. Cuando actualiza lo que el crítico uruguayo sostuvo hace más de una década, la estudiosa observa que los ensayos de Vargas Llosa no son un ejemplo de una «crítica sistemática» (84), menos, una «investigación exhaustiva» (84) toda vez que la suya es un ejemplo de «crítica preestructuralista» (85; léase: crítica precientífica, nuestras cursivas); y cuando sinteriza las ideas de Oviedo, precisa que la ensayística vargasllosiana sobre autores diversos, propone una reflexión «personal y vital» (84) para comprender al crítico más que la obra del autor estudiado.

Castro-Klarén no reitera lugares comunes a propósito de las formas de leer la ensayística vargasllosiana, pues además de actualizar la tesis de Rama y Oviedo, propone una forma provocativa (significativa e inaugural) de aproximarnos a estos. Aunque con tibieza, su lectura homologa los conceptos esbozados por Vargas

---

<sup>11</sup> Todas las referencias proceden de esta edición, salvo se precise lo contrario.

Llosa con los que tienen Flaubert, Sartre y otros (hasta ahí nada novedoso). Dentro de los contados autores nominados para homologar, una alusión llama poderosamente la atención, se trata del ¡teórico! ruso Mijaíl Bajtín. Las ideas de novela que tiene este se asemejan (en algo) con las del peruano:

*No lejos de M. M. Bakhtin (The Dialogic Imagination, 1983), a quien Vargas Llosa parece no haber leído ya que no he encontrado referencias a la obra del teórico ruso, el novelista peruano considera que la novela es un género que «se alimenta de carroña», es decir, que «canibaliza» todas las experiencias y objetos accesibles al novelista [...] la coincidencia con Bakhtin, tiene, sin embargo, un fuerte e importantísimo matiz: el ruso habla de novela como discurso capaz de una voracidad infinita en cuanto incorpora a todos los otros discursos anteriores y posteriores a ella, mientras que Vargas Llosa habla del novelista —y por ende la novela— como el buitre que se alimenta de la carroña de la realidad o la experiencia (85, salvo el título del libro de Bajtín, las cursivas son nuestras).*

Las palabras que acabamos de transcribir hacen evidente que la autora se conduce con cuidado. Sabe que su lectura es una provocación, sobre todo para los críticos que enarbolan la bandera de la *hybris* cientifista, aquellos a quienes Oviedo identificó como el grupo que se «escandalizaba» porque Vargas Llosa desoía —los cantos de sirena— del, para entonces, barroco concierto teórico. Acaso, por ello, escriba inmediatamente después de los nexos comparativos homológicos («no lejos de» y «la coincidencia»), la aclaración («importantísimo matiz») que sugiere proceder con cuidado a la hora de homologar argumentos. Aunque

este último gesto pueda hacernos creer que se borra con la derecha lo que se escribió con la izquierda, no hay duda de que la suya propone una de las tesis provocativas que cierra la década de los años ochenta; una según la cual los argumentos vargasllosianos vertidos en sus ensayos pueden ser homologados con las ideas que, a propósito del mismo tema, propusieron —modernamente— algunos teóricos de la literatura. Esta tesis de la homologación conceptual es un postulado según el cual dos elementos que corresponden a esferas conceptuales distintas (el quehacer del escritor y el del crítico) se pueden equiparar o contrastar, toda vez que los componentes conceptuales de cada uno de ellos comparten entre sí aires de familia. Dentro del marco de ofertas interpretativas o protocolos de lectura que venimos comentando, es evidente que la tesis de la homologación conceptual de Castro-Klarén propone otro modo de leer e interactuar con la ensayística vargasllosiana.

El horizonte de recepción de la ensayística vargasllosiana hasta fines de la década de los años ochenta se expresa sinecdóquicamente en estas tres tesis cuyas propuestas son: leer la ensayística vargasllosiana sin reconocerle ninguna propiedad teórica o alcance crítico toda vez que sus constructos tienen un profundo vacío epistemológico y una escasa aplicabilidad crítica (la tesis del vacío epistemológico de Rama); comprender que la argumentación ensayística vargasllosiana proporciona insumos críticos para verterlas sobre sus propias ficciones (la tesis de la autorreferencialidad de Oviedo); y, finalmente, entender que, si bien las ideas de Vargas Llosa tienen una expresa resistencia a la

teoría, a contrapelo de sus propias decisiones<sup>12</sup>, algunas de sus reflexiones sobre la novela (o el proceso creador) podrían leerse, por ejemplo, homologándolas con la argumentación de algunos teóricos de la novela contemporánea (la tesis de la homologación conceptual de Castro-Klarén). La fortuna que tuvieron estas tres tesis en el horizonte de recepción es diversa. Sin adelantar demasiado anotaríamos que desde fines de la década de los años ochenta hasta la actualidad, el horizonte de recepción sobre la ensayística vargasllosiana ha procedido, en los casos más radicales, suscribiendo al pie de la letra la tesis de Rama; y en los casos donde se ha buscado aprovechar las argumentaciones diseminadas en su ensayística, se ha optado por replicar la tesis de Oviedo; muy pocas lecturas se atrevieron a continuar la provocación de Castro-Klarén, acaso porque casi en su mayoría las aproximaciones que se realizan a la ensayística literaria confirman que la luz del logos y el acero de la razón instrumental no habitan en la práctica crítica vargasllosiana.

Para el vargasllosista Efraín Kristal (1959) existe un conjunto de hechos que cierta crítica literaria latinoamericana de la década de los años setenta (y se hace eco en los ochenta) no le perdona a Vargas Llosa: se trata del cuestionamiento que hace el novelista al socialismo cubano y a la figura que concentra el poder: Fidel Castro (1926-2016); se suma a ello la progresiva desafección por el socialismo y el «caso Padilla»; estos hechos calificados como contrarios al espíritu

---

<sup>12</sup> En este punto es imposible no recordar su juicio a propósito de la deconstrucción, pues para Vargas Llosa, esta «[hace] de la crítica literaria una masturbación» (Vargas Llosa 2001: 32).

revolucionario y al alma rebelde, habrían desencadenado una actitud de censura en la llamada crítica de izquierda (Mario Benedetti, Oscar Collazos, Carlos Rincón, Ángel Rama y algunos otros); se entiende por ello que la producción literaria y ensayística de Vargas Llosa haya sido juzgada más por animadversión política que por un juicio objetivamente crítico. Si antes de su «ruptura con el régimen» o su «desafección» con el orden cubano, los críticos le reconocían el talento y virtudes literarias, después de su carta de protesta dirigida a Fidel Castro y su renuncia al comité editorial de *Casa de las Américas*<sup>13</sup>, su obra recibió las peores críticas que llegaron, incluso, al «repudio [por sus] ideas literarias» (Kristal 2001: 348; Franco 2003: 135-136). No hay que realizar demasiado esfuerzo para advertir que el velo del juicio sociológico ha dejado ver el rostro del imperativo ideológico de la crítica literaria latinoamericana de aquella época:

Se deberían evitar las falacias que consisten, o bien en *ignorar los méritos artísticos* de una obra cuando el crítico discrepa de las posiciones políticas del autor, o bien en *soslayar los defectos artísticos* de la misma cuando el crítico concuerda con la ideología de este. El relativo éxito de estas prácticas tendenciosas en la crítica literaria latinoamericana ha sido lamentable: ha empobrecido la reflexión literaria *haciendo pasar criterios políticos por artísticos* y ha fomentado un acercamiento a la literatura que permite evaluar la misma obra como valiosa o despreciable en la medida que el autor que la produjo reconsidera sus opiniones políticas (Kristal 2001: 340, nuestras cursivas).

---

<sup>13</sup> Véanse ambas epístolas en el conjunto de artículos reunidos bajo el título *Contra viento y marea* (1962-1982) (1983: 164-168).

La reflexión que propone este estudioso de la obra de Vargas Llosa introduce una hipótesis de trabajo para explicar por qué la crítica literaria que otrora destacaba los méritos de la producción narrativa y la formación intelectual del novelista, luego de que este hizo públicas sus discrepancias con el régimen, esos mismos críticos escribían las peores invectivas sobre su persona y sobre su obra. No vamos a profundizar en esta explicación que es a todas luces acertada<sup>14</sup>. La traemos a colación para pensar, afinar el oído y responder si es que tras cada palabra que abre y cierra los reclamos de Rama a Vargas Llosa a propósito del método, el metalenguaje, la perspectiva científica, etc.; si es que detrás de esa cadena de imperativos disciplinarios, se deja oír el susurro de algunas voces que señalan que el fondo del asunto es la falta ideológica. No profundizaremos en estos detalles que nos conducirían por otros laberintos de la razón. Detengámonos aquí para retomar las interrogantes que orientaban nuestra reflexión: ¿puede ser posible que después de más de cuatro décadas desde la primera tesis sobre la ensayística literaria vargasllosiana, aún se continúe haciendo uso de sus principales fundamentos? ¿Es que cuando se trata de la lectura de la ensayística vargasllosiana la crítica literaria replica estas tesis pues opera acríticamente con ellas? ¿Cuándo se leen los ensayos de Vargas Llosa solo hay que hacerlos para encontrar alguna categoría fungible y útil?

---

<sup>14</sup> El conciso recuento de Carlos Granés puede ser de utilidad para repasar los hechos que desencadenaron la ruptura entre Vargas Llosa y el régimen cubano: «[...] el enfrentamiento con Castro, sumado a la crítica que tres años antes había hecho a la invasión rusa a Checoslovaquia, generó el rechazo por parte de la izquierda latinoamericana» (2008: 55).

#### 4. La proyección de las tres tesis sobre la ensayística vargasllosiana (1990-2013)

Calibremos, a continuación, la presencia y ampliación de estas tres tesis en el horizonte de recepción del siglo XXI. Introduzcámonos, en tal sentido, en la lógica argumentativa de tres textos críticos donde es evidente la resonancia o la huella del imperativo epistemológico tanto como la presencia susurrada de la autorreferencialidad y la provocativa sugerencia de la homologación conceptual. Se trata de textos de diferente extensión. El primero es breve y está centrado en la ensayística y la reconstrucción de la poética del autor; el segundo es un extenso apartado donde se examina gran parte de la obra vargasllosiana en contrapunto con la obra de José María Arguedas; y el tercero es una sucinta presentación de sus ideas como ensayista en el marco de una reflexión mayor a propósito de su obra narrativa. Estas tres aproximaciones fueron publicadas en el siglo XXI. El primero de ellos por la hispanista polaca Ewa Kobylecka-Piwonska<sup>15</sup>: «Teoría crítica de Mario Vargas Llosa: entre autorretrato y discurso autoritario» (2007); el segundo, por la prestigiosa intelectual uruguaya, Mabel Moraña (194?) *Arguedas/Vargas Llosa. Dilemas y ensamblajes* (2013); y,

---

<sup>15</sup> Esta hispanista ha dedicado algunos artículos donde aborda la obra del novelista: «El lenguaje que expresa la realidad. Sobre el arte de la ficción de Mario Vargas Llosa» (2015), «El tiempo en la novelística de Mario Vargas Llosa» (2010), «Ser un novelista creativo. Teoría literaria de Mario Vargas Llosa» (2009), «*La verdad de las mentiras*: el realismo de Mario Vargas Llosa» (2009), «Teoría del tiempo narrativo de Mario Vargas Llosa» (2009), «Tiempo subjetivo en *Travesuras de la niña mala* de Mario Vargas Llosa» (2008), «Contra la naturaleza del lenguaje: el problema de la simultaneidad en la narrativa de Mario Vargas Llosa» (2007), «Mario Vargas Llosa: una realidad desdoblada o el procedimiento de los vasos comunicantes» (2006).

el tercero, por el latinoamericanista norteamericano Raymond L. Williams (1950): *Vargas Llosa: otra historia de un deicidio* (2001). Si reparamos en los años de publicación de estos textos, podemos suponer que, a diferencia de Rama, Oviedo y Castro-Klarén, estos tienen un panorama bastante completo de la ensayística vargasllosiana, por lo menos, de los ensayos clásicos dedicados a los autores de la tradición literaria francesa: *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary* (1975), *Entre Sartre y Camus* (1981), *La tentación de lo imposible. Victor Hugo y Los Miserables* (2004); así también de algunos otros ensayos donde Vargas Llosa se ocupa de autores paradigmáticos para la narrativa latinoamericana contemporánea, además del Nobel colombiano: *José María Arguedas o las ficciones del indigenismo* (1997) y *Viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti* (2008); sin olvidar las recopilaciones de ensayos bajo títulos diversos, y que prestan atención a una variedad de temas como la espinosa cuestión política: *Sables y utopías. Visiones de América Latina* (2009), las mutaciones del orden artístico y cultural: *La civilización del espectáculo* (2012), los avatares de la fuerza social en el mundo contemporáneo: *Desafíos a la libertad* (1994), y las interpretaciones de las obras de autores como James Joyce, William Faulkner, Ernest Hemingway, Franz Kafka y Henry Miller, que se encuentran plasmados en los libros *Contra viento y marea* (1983) y *La verdad de las mentiras. Ensayos sobre la novela moderna* (1990). Con este panorama completo desde el mirador del siglo XXI, interroguemos, a continuación, cómo se actualizan y enriquecen las tres tesis que presentamos en páginas anteriores.

El artículo de la hispanista polaca Ewa Kobylecka-Piwonska: «Teoría crítica de Mario Vargas Llosa: entre autorretrato y discurso autoritario» (2007)<sup>16</sup>, es bastante claro cuando sostiene que el novelista nunca tuvo una vocación teórica, pues sus escritos no pretendieron jamás la elaboración de una teoría literaria:

Vargas Llosa nunca se ha proyectado elaborar una teoría literaria de corte científico, y parece haber llegado a sus conceptos leyendo a otros escritores y haciendo caso omiso a los críticos, ya que en sus libros nunca hace alusión a las ideas clave de la moderna teoría de la literatura. Su pensamiento crítico constituye, pues, un dominio difícilmente susceptible de codificación, por ser más bien *fruto de una aventura lectora* que de una reflexión metódica (141, nuestras cursivas).

Desde que Rama escribiera alturada y beligerantemente la tesis del vacío epistemológico, hasta que, como leemos, la reescriba con algunas variaciones esta hispanista polaca, transcurrieron, por lo menos, tres décadas. El tiempo ha ido dejando atrás algunos imperativos regionales. En la transcripción que acabamos de hacer no hallamos el llamado por enrumbar las ideas para la forja de una empresa epistemológica latinoamericana, no encontramos, mucho menos, alguna invocación a los nombres de la tradición epistemológica europea (tampoco latinoamericana); acaso también porque el sujeto de enunciación no se interesa por calibrar las ideas vargasllosianas dentro del campo de las ofertas conceptuales de la ciudad letrada latinoamericana, en todo caso recordemos que a fines de la década del noventa

---

<sup>16</sup> Todas las referencias proceden de *Kwartalnik Neofilologiczny*, LV, 2/2007.

—poco antes de partir— Antonio Cornejo Polar había señalado que la pretensión de elaborar el proyecto de una teoría literaria latinoamericana, aquel imperativo movilizador de ideas que hallamos implícito en la argumentación de Rama, propias de la década de los años sesenta y setenta, había hecho visible numerosos defectos que la hacían imposible de sostener de cara al siglo XXI:

*El proyecto de los 70 fracasó, y en efecto hoy no tenemos una teoría literaria hispanoamericana, tal vez –entre otras razones– porque epistemológicamente el reclamo quedó situado en un nivel muy abstracto (no crítica sino teoría) que entraba en paradójico conflicto con su propia urgencia de especificidad histórico-social. Me temo que, además, al menos en los momentos polémicos, se echó mano a las tesis más impactantes, pero menos certeras, de la teoría de la dependencia –y ya sabemos que ese callejón no tenía salida (Cornejo Polar 1999: 9, nuestras cursivas).*

Para cuando escribe la hispanista polaca, es evidente que el proyecto latinoamericanista de construcción de una teoría literaria latinoamericana ha dejado de tener la resonancia epistémica que tenía en la década de los años setenta. En tal sentido, cuando la investigadora reescribe y actualiza la tesis del vacío epistemológico lo hace, específicamente, para constatar que la argumentación vargasllosiana sirve para evaluar su propia narrativa, más que para calibrar el universo de sentidos que proponen las obras que analiza; así, la falta de un marco teórico que oriente su práctica crítica expresa su vocación antimetódica «huérfano en materia de estudios críticos» (141); las ideas que se

encuentran diseminadas por los ensayos vargasllosianos se tratarían, en tal sentido, de «reflexiones sobre el arte de novelar que lejos de ser una herramienta de análisis sistemático [...] goza de una *perspectiva interior, casi íntima*, de un artista que intenta *comprender* [...] su discurso, *en vez de ser neutral y puramente descriptivo*, en algunos casos llega a volverse excluyente y dogmático» (141, nuestras cursivas).

Hemos destacado en itálicas algunas palabras, pues exigen distinguir lo subjetivo de lo objetivo; la locución adverbial que juega como fraseo correctivo «en vez de» exige el empleo del lenguaje objetivo, lo que podríamos denominar el imperativo de un metalenguaje, en lugar de aquel uso subjetivo e íntimo propio de una práctica crítica declaradamente subjetiva —y desarmada—; ¿se puede leer este requerimiento «en vez de» como el que actualiza la necesidad de comprender la división del trabajo literario en la ciudad letrada, es decir, el hecho de mantener a raya la distinción de roles y funciones de cada uno de los agentes: por un lado, el creador y, por otro, el crítico?

Otro escenario argumentativo donde oímos el susurro de la tesis del vacío epistemológico junto con la tesis de la autorreferencialidad, es en el texto de Mabel Moraña: *Arguedas/Vargas Llosa. Dilemas y ensamblajes* (2013)<sup>17</sup>; así como lo hacíamos saber desde el inicio de este artículo, es una constante que las reflexiones sobre la ensayística literaria vargasllosiana se oculten y se entrelacen dentro de artículos, capítulos de libros, notas de periódicos o revistas donde se vierten juicios

---

<sup>17</sup> Todas las referencias proceden de esta fuente, salvo se precise lo contrario.

sobre su producción narrativa y teatral, es el caso del texto de Moraña. La lectura que realiza no está centrada en deslindar si es que lo que escribe el novelista es un ejemplo de crítica literaria o de ciencia de la literatura. Sus apreciaciones sobre la producción intelectual vargasllosiana están, más bien, entrelazadas, en general, con la imagen que tiene sobre su producción discursiva y, en particular, sobre su función como intelectual. Claro está teniendo como estructura de juicio y medida la comparación con la poética de José María Arguedas (1911-1969).

La estudiosa uruguaya no invoca explícitamente la tesis del vacío epistemológico, pero, en cambio, alude a una de sus figuras: «la falacia biográfica» (59), esta aparecerá estratégicamente no solo para desautorizar las ideas vargasllosianas sobre Arguedas, sino para precisar que se trata de un elemento constitutivo y repetitivo en sus ensayos en torno a otros novelistas. Esta falacia cuya nomenclatura evoca el biografismo decimonónico —y lo que ello significa para el pensamiento crítico moderno—, se hace acompañar, en diversos momentos de la argumentación, por categorizaciones que refieren el quehacer crítico como «anacronismo indefendible» (58), «trasnochado» y «psicologista» (207). Se trata de conceptos cuyos aires de familia aluden a lo precientífico. Es más, Moraña, en clara sintonía con los presupuestos de Rama y con los de Oviedo, aunque refiere más al primero que al segundo, explica cómo se debe comprender el ensayo vargasllosiano sobre el autor de *Los ríos profundos* (1958), según precisa: «*más que echar luz sobre la estética o la ideología del biografiado, ayudan a caracterizar*

el modelo estético y representacional que *el biografista* construye *para iluminar*, por contraste con su objeto de estudio, *los méritos de su propia factura literaria*» (265, nuestras cursivas). Así, para la autora, los ensayos que Vargas Llosa escribe sobre los diversos novelistas, hacen evidente su voluntad de «*controlar el campo intelectual; de marcar una dirección de recepción y de interpretación* de obras que considera claves dentro de los registros internacionales» (136, nuestras cursivas); deducimos, por tanto, que cuando se deconstruyen sus pretensiones de autoridad crítica, haciendo visible —entre otros aspectos—, la «falacia biográfica» y la autorreferencialidad, se está reescribiendo la alegoría de la división social del trabajo literario dentro de la ciudad científica latinoamericana; parece decirnos Moraña que la de Vargas Llosa es una práctica crítica demasiado subjetiva y autorreferencial como para servir de insumo conceptual para construir argumentos sólidos dentro del campo literario: «su lectura de Arguedas constituye principalmente un ejercicio de desmitificación destinado a llamar *la atención más sobre la persona del crítico* —sus valores, posiciones y concepción de la literatura— que sobre aquel a quien secretamente considera su más elusivo y seguro contrincante» (136).

No hay un lugar donde se calibre de otro modo la reflexividad ensayística del nobel. Lo mismo da si es que el objeto de comentario es un ensayo o un libro dedicado a un autor en específico. La lectura crítica de Moraña proporciona una serie de calificativos que bien podríamos aislar solo para ilustrar el proceso de deslegitimación de la práctica crítica vargasllosiana

«extrarracional» (206), lastrada de «lugares comunes» (206), con «superficiales abordajes» (206) y «argumentos improvisados» (212); por lo mismo, un quehacer intelectual signado no solo por la «verbosidad» (128), sino también por una especie de invasiva diseminación: «la escritura vargasllosiana *prolifera* en discursos, declaraciones, entrevistas, opiniones radiales o televisivas, columnas periodísticas, actuaciones teatrales, informes oficiales, etc., que revelan una *necesidad de omnipresencia* que tiende a *saturar* el espacio público» (127, nuestras cursivas).

Por momentos, la escritura de la uruguayo abre oscuros callejones donde se nos hace ver cómo, en nombre de Arguedas, se está ajustando cuentas con Vargas Llosa. Así las cosas, explica que transcurrieron «más de cinco décadas» (58) y Vargas Llosa no ha podido (¿ni pretendido?) construir otros argumentos (subjetivos) sobre la función de la literatura, el rol del novelista y el papel del intelectual; en sus escritos ensayísticos se advierte una «retórica plagada de lugares comunes» (58), una «máquina ruidosa que hace por momentos inaudible el sonido de la literatura» (39); se trata de una práctica crítica que, en detrimento del autor estudiado o biografiado, se «*autopromociona*» (262) con un claro «*afán de figuración*» (39, nuestras cursivas). Si reflexionamos sobre las palabras colocadas en itálicas, podemos deducir que además de la tesis del vacío epistemológico y de la autorreferencialidad, entraron en juego otros elementos propios de la *espectacularidad* ligada al mercado, la función del intelectual y su presencia en los medios, para la autora aquella propensión constante de «la búsqueda de

universalidad que guía la labor intelectual de Vargas Llosa va dejando de ser la del humanismo [...] y apela cada vez más a la *universalidad pragmática y degradada del mercado*» (136, nuestras cursivas).

La lectura de Moraña no deja el recuerdo de alguna idea positiva que pueda aprovecharse de Vargas Llosa. Su lógica expositiva es como la de Rama, aunque moviliza mayores elementos toda vez que tiene un panorama completo de la ensayística vargasllosiana; puede destacar el talento narrativo del novelista, decir de su obra narrativa que es «altamente calificada» (217) y de su autor que es «poseedor de uno de los repertorios técnicos más nutridos y efectivos de la literatura contemporánea en lengua española» (217), y, puede también, a la vez, escribir que las reflexiones son sistemáticamente repetitivas y que la suya es una dicción de «charlatán». Leamos sus propias palabras:

La exploración de los límites de la literatura y de las fronteras del lenguaje ocupa buena parte de sus textos y de sus *reflexiones* [pero estas reflexiones se caracterizan porque son convertidas] en un tipo de *ejercicio reproductivo, repetitivo y rutinario*, dirigido a un receptor plural masificado [en estas] Vargas Llosa mismo se convierte en «hablador» en el sentido de *charlatán, parlanchín*, cuentero o *lenguaraz*, desplegando una locuacidad que compite con la elocuencia de su literatura (130, nuestras cursivas).

Moraña da cuenta de que las ideas de Vargas Llosa sobre las funciones de la literatura no se han modificado en poco más de medio siglo, esta iteración mina sus argumentos de «lugares comunes» y hace que sus explicaciones resulten «rutinarias», predecibles e imprecisas; la crítica que realiza la uruguaya, si bien

no exige explícitamente el cumplimiento del protocolo de investigación científica (la objetividad y el metalenguaje), sí despliega argumentos sobre lo significativo de una práctica crítica instrumentada y teóricamente acorde con las exigencias socioculturales del texto (218). ¿Se advierte alguna actitud de desprecio a las masas cuando la autora identifica a los receptores de la producción discursiva vargasllosiana «receptor plural masificado»? ¿Existe algún error teórico o crítico en el hecho de aproximar las ideas teóricas al grupo de los grandes lectores? ¿O solo deberían comprenderlos los más entendidos?

La escritura de Moraña actualiza y sintetiza acertadamente tanto la tesis del vacío epistemológico (Rama), como la de la autorreferencialidad (Oviedo); introduce, asimismo, algunas otras variables como la tesis de la figuración y el mercado (en una clara sintonía con la tesis de Rama respecto a la relación del *boom* de la narrativa latinoamericana y el mercado). Desde que Rama formuló la tesis del vacío epistemológico hasta la actualización que Moraña hace de esta, por lo menos, pasaron cuatro décadas. ¿Por qué se continúa leyendo la ensayística de Vargas Llosa apelando directa o indirectamente a la tesis del vacío epistemológico y de la autorreferencialidad?, ¿por qué se continúa repitiendo acríticamente los mismos juicios y argumentaciones?, ¿es que no hay otra forma de aproximarse a esta producción crítica que no sea exigiéndole casi *automática y mecánicamente* el cumplimiento del protocolo científico? ¿Y qué fue de aquella otra tesis que provocativamente propuso Castro-Klarén sobre la homologación conceptual?

Antes de explicar el valiente atrevimiento de Raymond L. Williams, en la continuación de la provocativa tesis de Castro-Klarén, resulta necesario explicar una significativa resonancia de la tesis de la homologación conceptual, pues esta se deja oír tras la exposición de la investigadora cubana afincada en los Estados Unidos, Belén Castañeda (194?); en la nota titulada: «Mario Vargas Llosa: el novelista como crítico» (1990)<sup>18</sup>, esta parece sostener que existe un error metodológico en las aproximaciones que los críticos realizaron a la práctica crítica vargasllosiana (piensa en Rama, Oviedo y otros), pues estos en una especie de implícita confirmación de la tesis barthesiana respecto a que «el autor ha muerto», y, por tanto, sus opiniones sobre su obra importan poco, le han exigido al novelista la profundidad y el alcance epistemológico cuando este nunca se trazó ese objetivo, es más él mismo había prevenido de que «nunca ha pretendido crear una crítica literaria universal» (348); en este punto coincide con lo que décadas más adelante expresará el estudioso y traductor Jhon King (2015), para quien Vargas Llosa siempre afirmó no ser un «crítico académico» ni pretender modelar un tipo de crítica de ese calibre: «he has always assert that he is not an ‘academic’ critic» (149); por ello, Castañeda propone un trabajo crítico que debería comenzar por desautomatizar la percepción que condiciona las aproximaciones críticas que se hacen mecánicamente, por casi dos décadas (recuérdese que esta autora escribe a comienzos de la década de los años noventa):

---

<sup>18</sup> Todas las referencias, salvo se precise lo contrario, proceden de «Mario Vargas Llosa: el novelista como crítico». *Hispanic Review*. Vol. 58.

Para mejor poder evaluar la ideología y el acercamiento crítico de Vargas Llosa, y a la vez *determinar la importancia de su obra crítica* dentro de su obra total, es necesario *examinar sus puntos de contacto con otras tendencias críticas*, tanto como los elementos que separan y distinguen la aproximación teórica de Vargas Llosa de las practicadas hoy día. Propongo hacer esto *a la luz de la crítica moderna*, ya que Vargas Llosa *la rechaza tan abiertamente por fijarse exclusivamente en los aspectos formales* de la obra literaria y no en su totalidad (349, nuestras cursivas).

Se desprende del fragmento que acabo de transcribir —sobre todo de las palabras puestas en *itálicas*— que el trabajo crítico que realizará la autora deberá comparar y explicar la postura crítica vargasllosiana que, es cierto, «se aparta de la crítica basada en el modelo lingüístico, como la deconstrucción, el estructuralismo y la semiótica tanto como de la que estudia el contexto sociológico» (348), pero no por ello deberá proceder de manera automatizada, es decir, descartándose, desde un principio, cualquier aporte; para la autora la cuestión es mucho más estratégica, pues se tendrá que buscar espacios donde las ideas y los argumentos vargasllosianos coincidan con la crítica existente. Así, se explica que el énfasis vargasllosiano puesto en la cuestión biográfica en los estudios sobre la obra de García Márquez y Flaubert, si bien adscribe la crítica dentro de una orientación marginal como es el biografismo, esta tiene una intención crítica poco advertida. Se trata del sentido que busca conseguir Vargas Llosa con su insistencia por develar, para el lector, la génesis y el funcionamiento de los mecanismos de la relojería creativa del novelista, según la investigadora: «Vargas Llosa

examina detalladamente los recursos literarios de tales escritores como García Márquez, Flaubert y Martorell para ver cómo han hecho al lector creer en sus “realidades ficticias” y absorberse en ellas» (355).

Castañeda lee en esta insistencia una aproximación a las modernas teorías de la lectura y la recepción, toda vez que las precisiones biográficas sobre cada autor o la descripción de los universos ficcionales en clave terminológica especialmente creada por Vargas Llosa («los vasos comunicantes», «la caja china» y «el salto cualitativo o la muda temporal»), completamente opuestos al «vocabulario lingüístico que se utiliza en la crítica de hoy día» (347), no se hacen con la intención de construir una teoría del sentido, sino pensando en explicarle a los lectores cómo se forjaron los elementos narrativos que el novelista hace confluír para modelar un mundo ficcional que capture al lector y que le haga experimentar diversas sensaciones:

La concepción literaria de Vargas Llosa es, por lo tanto, una *ampliación* y a la vez una *transformación* de distintas teorías del lector y del proceso de la lectura. Mediante la creación de «realidades ficticias», Vargas Llosa quiere impedir en el lector «la recesión espiritual, la autosatisfacción, el inmovilismo, la parálisis, el reblandecimiento intelectual o moral». Según explica en «Una insurrección permanente», la misión de la literatura es, por lo tanto, «agitar, inquietar, alarmar, mantener a los hombres en una constante insatisfacción de sí mismos; su función es estimular sin tregua la voluntad de cambio y de mejora aun cuando para ello deba emplear las armas más hirientes» (355).

Este pasaje escrito por la investigadora cubana, a escasos dos años de la tesis de la homologación conceptual

propuesta por Castro-Klarén, si bien no hace alusión a la postura de esta, implícitamente explica la fuerza que mueve la comparación y el establecimiento de aires de familia entre la postura crítica vargasllosiana y las teorías de la lectura o teorías de la recepción. ¿Puede ello ser posible? ¿Y la *hybris* cientifista? ¿Y el vacío epistemológico? ¿Y la autorreferencialidad? Belén Castañeda reconoce la tesis de Rama y Oviedo. También comparte sus juicios e ideas respecto al alcance teórico o crítico de los argumentos vargasllosianos; en cambio, a diferencia de ellos —e incluso contrariamente de cómo pretendería Vargas Llosa que se leyeran sus ensayos— decide leer y encontrar puntos de contacto entre las ideas vargasllosianas sobre la novela con aquellas aproximaciones propiamente teóricas como la estética de la recepción o la teoría de la lectura. La suya es una nota crítica no extensa. Probablemente esa brevedad justifique la ausencia de un mayor desarrollo explicativo de la conjunción entre la postura crítica vargasllosiana y la estética de la recepción, pero dentro del panorama que venimos presentando, no hay duda de que se trata de una lectura que reorienta en trescientos sesenta grados la mirada que se tiene sobre la producción ensayística vargasllosiana. ¿Es una lectura a comienzos de la década de los años noventa, tendrá ampliación y ejecución?

Quien completa esta radical vuelta de tuerca respecto a la tesis de la homologación conceptual es el norteamericano Raymond L. Williams en su libro *Vargas Llosa: otra historia de un deicidio* (2001)<sup>19</sup>. Como

---

<sup>19</sup> Todas las referencias proceden de dicha fuente, salvo se precise lo contrario.

lo anotáramos líneas arriba, se trata de un texto orientado a realizar un balance general sobre la producción literaria vargasllosiana, evidentemente, como el título lo indica, haciendo uso de una serie de insumos discursivos que provienen de la archivística biográfica, de la enciclopedia crítica o del libro de la historia universal y la historia social hispanoamericana. Ello quiere decir que la reflexión sobre la ensayística solo es parte de una totalidad mayor. Y como tal, evidentemente, los argumentos que se vierten sobre ella son fragmentarios. Pese a ello, las ideas que propone resultan novedosas toda vez que rompen con el automatismo de buena parte de la crítica que exigía a la escritura crítica vargasllosiana el irrestricto respeto del protocolo científico para escribir crítica literaria.

A diferencia de aquellos integrantes de la ciudad científica latinoamericana, Williams no desautoriza la escritura crítica vargasllosiana, pues no se aproxima a ella con algún imperativo epistemológico (y no porque lo desconozca); es cierto que escribe «poco “académico”» (90) refiriéndose a la crítica vargasllosiana, pero adviértase que coloca entre comillas el término académico, pues quiere dejar claramente establecido lo que él piensa y lo que piensan los demás; estas comillas que separan lo propio de lo ajeno proponen ensanchar la mirada crítica y calibrar los elementos que moviliza dicha escritura. Esta caracterización no pretende —como en Rama— reconstruir la genealogía decimonónica de las categorías para, luego, hacer visible su anacronismo y miseria conceptual, la suya es una descripción que destaca el hecho de estar frente a una escritura ensayística que tiene la particularidad de ser «altamente metafórica

y cargada de múltiples significados y resonancias» (90), es decir, un tipo de «discurso crítico» que no solo es un «trabajo académico» o un «exhaustivo estudio crítico», sino además tiene el añadido de parecer también una «obra narrativa» (90). He transcrito entrecortadamente este enunciado toda vez que pretendo visibilizar de frase a frase la caracterización del lenguaje de la prosa vargasllosiana: esta es simbólica, intertextual, rigurosa y artística. Reescribamos, esta vez, de modo continuo, las ideas de Williams refiriéndose al extenso ensayo dedicado a García Márquez:

Este lenguaje crítico, al ser metafórico, es sumamente eficaz para un largo ensayo en el cual *otro lenguaje más académico* sería menos accesible. En cuanto al contenido, no presenta del todo una novedad. El concepto de los «demonios personales» es netamente freudiano, tal como son algunas otras ideas básicas de la estética vargasllosiana. El autor peruano también *coincide con planteamientos anteriores de Nietzsche y Deleuze* (91, nuestras cursivas).

La última imagen que tenemos registrada de la homologación conceptual nos recuerda que el atrevimiento de Castro-Klarén proponía calibrar (con cuidado) los puntos de contacto entre las ideas de novela de Vargas Llosa y Mijaíl Bajtín. Era la década de los años ochenta y en el horizonte latinoamericano la propuesta de la autora no tuvo mayor desarrollo, pues la reproducción acrítica de la tesis del vacío epistemológico y de la autorreferencialidad predominaban por sobre cualquier otro enfoque. El fragmento que acabamos de transcribir, propio de los primeros años del siglo XXI, plasma aquella tesis susurrada, pues —sin temor ni

temblor— sugiere todo un estratégico programa de trabajo para abordar la ensayística vargasllosiana. Este quehacer crítico comenzaría por calibrar la simbología tropológica del lenguaje, también indagaría por aquellas visibles e invisibles huellas intertextuales que componen el tejido discursivo ensayístico, y, finalmente, se procedería a comparar, analogar u homologar las ideas vargasllosianas con algunas otras de autores propiamente teóricos o críticos. Si lo advertimos, se trata de un modo radicalmente distinto de interactuar con el texto ensayístico o con el discurso crítico vargasllosiano. No se desestima —desde un inicio— su comprensión; no se le coloca en condición de marginalidad epistemológica; y, mucho menos, se remarca su anacronismo. Así, la puesta a prueba de este nuevo acercamiento haría percibir, por ejemplo, que en «la teoría de los demonios» se dejan oír resonancias explicativas de las fuerzas traumáticas a las que Freud les atribuía ser el elemento dinamizador del arte (91); del mismo modo, tras el concepto de ficción como un ajuste de cuentas con la realidad, toda vez que en esta se vive una profunda insatisfacción, se identificaría la presencia nietzscheana de la venganza que tiene el artista contra un sistema y una realidad profundamente represoras (91); y cuando se precisa que existe una articulación lógica entre la plasmación de la temática y los procesos del inconsciente, el vínculo con Gilles Deleuze es evidente, pues tanto para él como para Vargas Llosa:

la verdadera temática de una obra no es por tanto el tema tratado, tema consciente y querido que se confunde con lo que las palabras designan, sino los temas inconscientes,

los arquetipos involuntarios en los que las palabras, y también los colores y los sonidos, toman su sentido y su vida (91).

No hay duda de que la mitología de la escritura, la sistematización y plasmación de la temática son cuestiones de orden «pretextual» (92), probablemente, más acordes con la crítica genética, es cierto, pero Williams nos hace comprender que más que un demérito o signo de premodernidad, la insistencia en estos tópicos —por más de medio siglo— debe llevarnos a pensar no tanto en la escasez de novedosos fundamentos, por el contrario, estos son evidencia de que Vargas Llosa es uno de aquellos pocos novelistas cuya reflexión sobre el proceso creativo es rigurosamente sistemática: «no hay novelista latinoamericano que haya escrito con una conciencia tan desarrollada de su acto creador» (92). Y si esto confirma todavía más la filiación vargasllosiana a modelos explicativos decimonónicos, esos que están un paso antes de la inmersión en el textualismo y mucho antes de la proclama y la muerte del autor, pues entendamos que la tesis de la homologación conceptual exige realizar una relectura de la ensayística vargasllosiana no invocando acríticamente las tesis del vacío epistemológico o la autorreferencialidad; el paso más allá exige que se reconozca que estas pueden ser falseadas para enriquecer la comprensión de una producción ensayística que desde hace ¡cuarenta años! sigue leyéndose del mismo modo. En tal sentido, la tesis de la homologación conceptual y sus complementos comparativos tienen su fundamento en el ocaso (o el prolongado eclipse) de uno de los metarrelatos más excitantes y con mayor raigambre en los estudios literarios (y que de hecho es el sustento

de la tesis de Rama, Moraña y una extensa nómina de críticos), nos referimos al metarrelato de la cientificidad de las ciencias del lenguaje (léase: de la teoría literaria):

Desde la publicación de su ensayo crítico *García Márquez: historia de un deicidio, la crítica académica ha visto la llegada (y la salida), para bien o para mal, de la «revolución teórica» que nos había traído el análisis estructuralista, semiótico, neomarxista y postestructuralista. Para comienzos del nuevo siglo, varios de esos discursos [...] parecen estar en su ocaso. No obstante, sería más apropiado hablar, hoy en día, de la «intertextualidad» en la obra de Vargas Llosa, en vez de sus «demonios». Y en cuanto a la famosa «muerte» del autor anunciada por Barthes, es notable que las cosas han salido básicamente al revés de lo que se suponía: la biografía literaria es uno de los géneros más de moda hoy en día (y el recién fallecido Barthes, tan de moda en los años setenta y ochenta, es una figura relativamente olvidada en los años noventa). Fue un gran atrevimiento por parte de Vargas Llosa, en 1971, basar un libro en la experiencia personal de un autor precisamente durante la época del frenesí «textual» [...] los autores nunca se murieron del todo en América Latina, a pesar de los esfuerzos por parte de los teóricos franceses por «matarlos», digamos, metafóricamente (286, nuestras cursivas).*

La propuesta que se desprende de este extenso fragmento es bastante clara: si la escritura crítica vargasllosiana fue recusada —hace cuarenta años— por carecer de fundamentos teóricos modernos y por ser demasiado biografista, ¿cómo la leemos en el contexto actual donde los fundamentos teóricos han sido profunda y radicalmente cuestionados?, ¿cómo leer (analizar, interpretar, valorar) aquellos pasajes biográficos donde el ensayista abordó somera o extensamente la

vida de distintos autores, cómo si es que la educación de la mirada crítica sobre sus ensayos hacía que los descalifiquemos precisamente por ser de esa estirpe de escrituras que repasan la vida o que recorren superficialmente por sobre el texto, sin reparar en sus estructuras profundas?

Los pasajes argumentativos donde Williams ofrece la plasmación de los efectos de estas interrogantes son sintéticos y se reducen a operar el paralelismo o identificar los aires de familia conceptuales que enmarcan las ideas vargasllosianas dentro del campo semántico de las ideas de Freud y Deleuze. Por ello es que decíamos que la suya es una postura que define la tesis de la homologación conceptual. Es cierto que la intención explícita de Williams no es brindar un análisis de la ensayística vargasllosiana, si no lo explicamos antes, pues precisemos —ahora— que su estudio tiene como centro de atención la producción narrativa desde *Los jefes* (1959) hasta *La fiesta del chivo* (2000), y para discurrir por estas propuestas narrativas estructura su riguroso libro replicando el modelo analítico vargasllosiano empleado en el extenso estudio sobre Gabriel García Márquez, así como el crítico-novelisto, Williams denomina «La realidad real» a esa suerte de relato sobre los orígenes y el proceso de formación y maduración de la conciencia intelectual y escritural; y llama «La realidad ficticia» al apartado donde, efectivamente, se estudian los diversos elementos que confluyen en la producción narrativa vargasllosiana; estos datos vienen a cuento para comprender que para Williams son completamente válidas (actualmente) algunas de las categorías vargasllosianas acuñadas en

la década de los años setenta, pues así como sirven para el estudio sistemático de la obra de Vargas Llosa, también pueden ser útiles para el análisis riguroso de la producción literaria de autores diversos, es más, el texto de Williams —sin pretenderlo— actualiza un modelo de aproximación al autor y de análisis de su obra empleando el utillaje conceptual no solo de la historiografía literaria, la hermenéutica y la biografía, sino también del campo de la historia social e intelectual latinoamericana.

Resulta radicalmente expresivo el pasaje final que citamos líneas arriba toda vez que en aquel se traza de un plumazo la idea del fracaso de la racionalidad instrumental que exigía construir algoritmos narrativos o gramáticas de la creación estructurales tanto a los teóricos como a los críticos. Es más significativo aún, pues el espacio donde se está inscribiendo este lapidario resumen de su eclipse y final, es un modelo de texto crítico construido con varios de los elementos del modelo vargasllosiano; efectivamente, se está señalando el fracaso de la orientación crítica dentro de las estructuras discursivas de un modelo de desarrollo argumentativo que, como lo hemos explicado, se ha cuestionado, desde hace cuarenta años, por no estar estructurado respetando las cláusulas del protocolo de composición crítico (metalenguaje, objetividad, soporte teórico). Williams cierra su texto con dos expresivos gestos: el que señala el ocaso del metarrelato de la modernidad y sus implicancias científicas en el campo de la literatura; y la puesta en funcionamiento del modelo vargasllosiano de crítica para describir y explicar la producción narrativa de otros autores. La pregunta queda

planteada. ¿Por dónde continuar? ¿Qué derrotero epistemológico seguir? ¿Por dónde recomenzar la reconstrucción del lenguaje de la crítica para interactuar con la producción ensayística vargasllosiana?

## 5. Coda

La presentación de las tres tesis, con sus respectivas actualizaciones, plantea la pregunta respecto a ¿cómo entender contemporáneamente los ensayos vargasllosianos? ¿Seguir insistiendo en la tesis del vacío epistemológico, la autorreferencialidad o la homologación conceptual? Si continuamos por el derrotero trazado por las dos primeras tesis, probablemente, reescribiríamos acríticamente la historia conflictiva de los actores conceptuales, el drama de la negación cognoscitiva y el conocido final del vacío epistémico o la condena conceptual de reflejarse en el espejo; es evidente que no pretendemos repetir el mismo argumento. Proponemos, más bien, ampliar y enriquecer la tercera tesis, aquella de la homologación conceptual. Si lo recordamos, se trata de una posición argumental que redefine el modo de interacción y comunicación con la escritura ensayística vargasllosiana. Para ello busca desautomatizar el sistema perceptivo y analítico de la crítica, pues considera que esta operación mecánica ha guiado equivocada y monológicamente la comprensión de la ensayística vargasllosiana. Los ajustes que invoca se hacen en nombre de la transformación actual del campo de la teoría y la crítica. Pero si no se reescriben las anteriores tesis, entonces se comparará los argumentos vargasllosianos, ¡como se ha hecho antes!, ¿con las ideas de Sartre, Camus, Flaubert

y algunos otros? Cuando proponemos ampliar la tesis de la homologación conceptual buscamos abrir nuevos derroteros comparativos toda vez que resulta importante interrogar si las ideas que Vargas Llosa ha propuesto por más de medio siglo tienen algún punto de contacto con los postulados actuales de la teoría literaria o la reflexión sobre la literatura, si bien hace más de dos décadas Castro-Klarén propuso ir despacio en la comparación de las ideas de novela que tienen tanto Vargas Llosa como Bajtín, después de este inaugural gesto comparativo, al que se suma el realizado por Castañeda cuando encuentra que la insistencia en mostrar el proceso creativo al lector tiene cierta correspondencia con la estética de la recepción y las teorías de la lectura, y la propuesta de Williams cuando invoca a Deleuze para comprender las fuerzas productivas del inconsciente, salvo estas aproximaciones que escapan de los lugares comunes de la crítica vargasllosiana, no existen otros esfuerzos comparativos que calibren correspondencias para entender de otro modo la ensayística literaria vargasllosiana. Por tanto, proponemos leer la ensayística vargasllosiana sobre la literatura en sintonía, familiaridad y parecido con los planteamientos que la teoría de la literatura realiza en la actualidad; de este modo, se propone romper o contribuir con falsear dos de las tesis más reproducidas desde las tres últimas décadas del siglo pasado: la tesis del vacío epistemológico y la autorreferencialidad.

## Bibliografía

BARTHES, Roland. «La muerte del autor», en *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós, 1987 [1968], págs. 65-71.

CASTAÑEDA, Belén S. «Mario Vargas Llosa: El novelista como crítico», en *Hispanic Review*. Vol. 58, 1990, pág. 3.

CASTRO-KLARÉN, Sara. *Mario Vargas Llosa: análisis introductorio*. Lima, Latinoamericana, 1988.

COQUET, Jean-Claude. *En busca del sentido. El lenguaje en cuestión*. Traducción de Desiderio Blanco. Lima, Universidad de Lima, 2011.

CORNEJO POLAR, Antonio. «Para una teoría de la literatura hispanoamericana: a veinte años de un debate decisivo», en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. N° 50, 1999, págs. 9-12.

EICHENBAUM, Boris. «La teoría del “método formal”». TODOROV, Tzvetan (comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México, Siglo XXI, 2008, págs. 31-76.

FRANCO, Jean. *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la Guerra Fría*. Barcelona, Debate, 2003.

FRANCO, Sergio R. «Mario Vargas Llosa. *El lenguaje de la pasión*», en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. N° 56, 2002, págs. 273-276.

GRANÉS, Carlos. «El quiebre histórico», en *La revancha de la imaginación. Antropología de los procesos de creación: Mario Vargas Llosa y José Alejandro Restrepo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008, págs. 55-57.

KING, John. «The Essays», en KRISTAL, Efraín y John KING (eds.). *The Cambridge to Mario Vargas Llosa*. Cambridge/New York/Cambridge, Cambridge University Press, 2015, págs. 148-173.

KOBYLECKA-PIWONSKA, Ewa. «Teoría crítica de Mario Vargas Llosa: entre autorretrato y discurso autoritario», en *Kwartalnik Neofilologiczny*. LV, 2, 2007, págs. 141-156.

KRISTAL, Efraín. «La política y la crítica literaria. El caso de Vargas Llosa», en *Perspectivas*. Vol. 4. N° 2, 2001, págs. 339-351.

MIGNOLO, Walter. «¿Teorías literarias o teorías de la literatura? ¿Qué son y para qué sirven?», en REYES, Graciela (ed.). *Teorías literarias en la actualidad*. Madrid, El Arquero, 1989, págs. 41-78.

MORAÑA, Mabel. *Arguedas/Vargas Llosa: dilemas y ensamblajes*. Madrid, Iberoamericana, 2013.

OVIEDO, José Miguel. *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*. Barcelona, Seix Barral, 1982 [1970].

PAZ, Octavio. «Sobre la crítica», en *Corriente alterna*. México, Siglo XXI, 1967, págs. 39-44.

POZUELO YVANCOS, José María. *Teoría del lenguaje literario*. Madrid, Cátedra, 1994.

PULIDO TIRADO, Genara. *Constelaciones de teorías. El giro culturalista en los estudios literarios latinoamericanos*. Vigo, Academia de Hispanismo, 2009.

RAMA, Ángel. «La generación hispanoamericana del medio siglo. Una generación creadora», en *Marcha*. 1217, 1964, págs. 2-10.

\_\_\_\_\_. «Carta de Ángel Rama a Zona Franca», en *Zona Franca*. 16, 1972, págs. 10-15.

\_\_\_\_\_. «Demonio vade retro», en *García Márquez y la problemática de la novela*. Buenos Aires, Corregidor, 1973, págs. 7-11.

\_\_\_\_\_. «La guerra del fin del mundo. Una obra maestra del fanatismo artístico», en *La crítica de la cultura en América Latina*. Selección y prólogos de Saúl Sosnowski y Tomás Eloy Martínez. Cronología y bibliografía de la Fundación Internacional Ángel Rama. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985, págs. 335-363.

RAMA, Ángel y Mario VARGAS LLOSA. *García Márquez y la problemática de la novela*. Buenos Aires, Corregidor, 1973.

RANCIÈRE, Jacques. *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Traducción de Cecilia González. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.

RUFFINELLI, Jorge. «Ángel Rama, *Marcha*, y la crítica literaria latinoamericana en los 60s», en *Casa de las Américas*. 192, 1993, págs. 30-37.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Pablo. *La emancipación engañosa. Una crónica transatlántica del boom (1963-1972)*. Alicante, Universidad de Alicante, 2009.

VARGAS LLOSA, Mario. *El lenguaje de la pasión*. Lima, Peisa, 2001.

WILLIAMS, Raymond L. *Vargas Llosa: otra historia de un deicidio*. México, Taurus/Universidad Autónoma de México, 2001.

# INCORPORACIONES



## **Incorporación de la académica doña Eliana Gonzales Cruz**

### **Perspectiva de la lingüística peruana: una mirada al pasado para avanzar hacia el futuro<sup>1</sup>**

Señor presidente de la Academia Peruana de la Lengua,  
Señores académicos,  
Señoras y señores:

Quisiera empezar expresando mis condolencias por la pérdida de uno de los artistas plásticos más destacados de nuestro país, don Fernando de Szyszlo, académico de número desde 1997, quien falleciera junto a su esposa el 9 de octubre del presente año. Don Fernando fue un reconocido impulsor de las artes y las humanidades en nuestro país. Descansen en paz.

Es para mí un honor dirigirme a ustedes. Es un honor haber sido designada como miembro de número de tan distinguida institución. Es un honor que recibo con humildad y sencillez como corresponde a quien siente que aún ha avanzado poco en el trayecto académico.

---

<sup>1</sup> Discurso de su incorporación como miembro de número a la Academia Peruana de la Lengua, celebrada en sesión pública el 16 de noviembre de 2017 en Lima, en el Instituto Raúl Porras Barrenechea.

Esta designación me llegó con mucha alegría y bastante sorpresa, pues mi trabajo, durante todo este tiempo, ha sido silencioso, como muchos de ustedes lo saben, pero motivado siempre por querer hacer las cosas bien y pensando, sobre todo, en aquellos a los que mis inquietudes, sueños y proyectos pudiesen llegar para conseguir un mundo mejor.

Estoy feliz, sin duda alguna, y, por ello, le agradezco no solo a usted, señor presidente, también a los académicos que propusieron mi nombre y a los que hicieron posible mi designación.

Esta noche, señores académicos y público asistente, permítanme esbozar algunas reflexiones en torno a dos aspectos determinantes en mi actividad académica: la docencia y la lingüística. Si bien soy docente de vocación y lingüista de formación, no abordaré mi exposición en ese orden, pero me referiré a ambos, sin duda alguna.

Eugenio Coseriu, una de las figuras más representativas de la lingüística del siglo XX, en su clásico libro *Competencia lingüística y criterios de corrección* (1992) señala que la actividad de hablar se manifiesta en tres saberes. El primero corresponde al saber elocutivo o elocucional, que se enlaza con el saber en general regido según los principios generales del pensamiento; es decir, según el conocimiento que tenemos del mundo y según las leyes de la lógica; lo que me ayuda a distinguir lo congruente (*Hoy es 16 de noviembre de 2017*) de lo incongruente (*Anoche llovieron café y yuca en el campo*). El segundo corresponde al saber idiomático que tiene que ver con el uso de una lengua, de un idioma, lo que me permite

distinguir lo correcto (*Dispongo de treinta minutos para leer este discurso*) de lo incorrecto (*Discurso para de dispongo texto minutos treinta leer este*). El tercero, el saber expresivo, corresponde al producto final en función de la situación comunicativa, que hace posible reconocer si lo dicho es adecuado o inadecuado, apropiado o inapropiado, oportuno o inoportuno.

Procuraré cumplir estrictamente los dos primeros niveles, pues de ello me he ocupado casi todo este tiempo de preparación. Ustedes, en cambio, serán los que finalmente juzguen si logré alcanzar el tercero. Juzgarán si mi discurso fue adecuado o no; si correspondió o no a una situación como la que estamos viviendo en este momento; si todo lo dicho por mí fue o no apropiado para los receptores asistentes, y, sobre todo, si fue oportuno o no todo lo que dije.

Para el escritor español Pedro Salinas: «No habrá ser humano completo, es decir, que se conozca y se dé a conocer, sin un grado avanzado de posesión de su lengua. Porque el individuo se posee a sí mismo, se conoce, expresando lo que lleva dentro, y esa expresión sólo se cumple por medio del lenguaje». Hablar, continúa diciendo, es «comprender, y comprenderse es construirse a sí mismo y construir el mundo» (1983: 282).

Construir el mundo; así es, porque los seres humanos nos valemos del lenguaje para establecer contacto con los demás; cada vez que decimos algo, pedimos algo, contamos algo, solicitamos algo... estamos usando el lenguaje. Coseriu señala que el lenguaje posee tres rasgos universales esenciales y dos rasgos secundarios; así, son esenciales la semántica, la alteridad y la creatividad; en cambio, son

secundarios porque derivan de los anteriores, la historicidad y la materialidad. Esto quiere decir que el lenguaje significa, el lenguaje crea, pero significa y crea, básicamente, para otro. Además, esta creación solo puede llegar al otro si tiene un componente material bajo presentaciones históricamente reconocibles como lenguas o idiomas. En síntesis, el lenguaje no solo nos define como personas, sino que nos permite entender qué significa ser persona; y no solo qué significa ser persona, sino qué significa vivir entre personas.

Ahora bien, una de las posibilidades que tiene el hombre de concretar esa facultad humana es por medio de su lengua o idioma. Recordemos que una lengua es el código constituido por signos lingüísticos y por reglas gramaticales cuyo conocimiento es compartido por los hablantes de una comunidad. Esto es sumamente importante, porque cada lengua refleja, de manera diferente, claro está, el mundo, pero sin ejercer un influjo determinante en la forma de pensar de quienes la hablan; es decir, la lengua no se impone al individuo, sino que es «el individuo el que dispone de ella para desplegar su libertad expresiva» (Casado 2010: 61). En palabras de Coseriu: «El hablante dispone de la lengua para realizar concretamente su libertad lingüística, realizándose así él mismo como sujeto creador. Y, en un sentido más hondo, es el hablante quien hace continuamente la lengua por el hecho mismo de hablarla y, con ello, colabora constantemente en el constituirse de la respectiva comunidad lingüística» (citado en Casado 2010: 61).

En la medida en que el hablante tenga necesidad de comunicarse recurrirá a su lengua; recurrirá a su

lengua como recurrirá al alimento para sobrevivir o como recurrirá a la ropa para no pasar frío. Lengua, alimento y ropa son, en definitiva, manifestaciones sociales y culturales que pueden ir cambiando a lo largo del tiempo. En efecto, tal como lo señala Martha Hildebrandt, «la lengua está en continuo fluir y las formas lingüísticas ascienden o descienden socialmente» (2013: 8). Estos cambios que se producen, a veces imperceptibles para los propios hablantes, pueden deberse a múltiples factores que se resumirían en uno solo: su propia necesidad comunicativa. Por esta razón, para Martinet el verdadero objeto de la investigación lingüística estaría en el «estudio de los conflictos que existen en el interior de la lengua dentro del cuadro de las necesidades permanentes de los seres humanos que se comunican entre sí por medio del lenguaje» (1970: 219).

Toda lengua es, en efecto, un producto cultural, es un instrumento históricamente constituido, para seguir con la terminología coseriana, propio de la actividad de hablar. Esto significa que los hablantes heredamos un patrimonio común a todos; es decir, por un lado, está la posibilidad creativa; pero por otro está la responsabilidad tácita de preservar aquello heredado. En palabras de Casado: «Es verdad que toda lengua viva, por el hecho de hablarse, cambia; pero al mismo tiempo, si queremos evitar el riesgo de incomunicación y de babelización, hemos de atenernos al uso heredado: o sea, hemos de ser solidarios con quienes compartimos idioma» (2010: 85).

¿Esto significa que yo, como hablante, debo saber cómo es mi lengua, cómo es mi idioma? Sí, en efecto. Un

hablante tiene el compromiso de preservar su lengua. Ahora bien, ¿cómo la preservó?; más todavía, ¿qué es lo que debo preservar: su ortografía, su escritura, su gramática, su léxico, sus significados?

Durante un curso de semántica que Coseriu impartió en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria en 1998 le preguntaron si los profesores deberían enseñar lengua o gramática. Él fue muy claro en señalar que los profesores de los primeros grados escolares deben apuntar más hacia la enseñanza de la lengua que hacia la gramática. Considera que «el alumno sabe intuitivamente, y lo que hay que enseñarle y estimularle es la lengua misma en lugar de enseñarle gramática como una nomenclatura más o menos vacía. Primero se le estimula la lengua misma y después vendrá la gramática como nomenclatura, como una especie de alfiler para fijar lo que se ha enseñado» (2016: 191-192).

La premisa enseñar Lengua significa desarrollar las destrezas comunicativas: hablar, escuchar, leer y escribir, y no debería ser una tarea exclusiva del profesor de Lenguaje o del profesor de Comunicación. Tal como se ha señalado en más de una ocasión, todo profesor —incluso el que enseña matemáticas o química— es profesor de Lengua, porque todos coincidimos en que, desde los primeros grados, nuestros alumnos deberán interactuar de manera satisfactoria en diferentes situaciones.

En 1972, el lingüista norteamericano Dell Hymes planteó que en toda situación comunicativa el hablante no solo debe considerar lo lingüístico (lo dicho), sino que debe considerar los aspectos situacionales, sociales,

pragmáticos, culturales, discursivos y textuales; es decir, el hablante no solo debe considerar lo que dice, sino a quién se lo dice, cómo se lo dice, cuándo se lo dice, por qué se lo dice...

Graciela Reyes sostiene que «las palabras significan por sí mismas y, sin embargo, la comunicación exige mucho más que intercambiar significados preestablecidos» (2017: 7). Así, cuando yo planteo a alguien una pregunta como *¿Tienes hora?* No espero por respuesta un simple *sí*. Reyes afirma que no es lo mismo preguntar *¿Qué quiere decir esa palabra?*, que *¿Qué quieres decir con esa palabra?*; efectivamente, no es lo mismo decir que querer decir. En el primer caso, estamos pidiendo una información sobre el significado; en cambio, en el segundo caso, se está apuntando más bien al sentido de esa palabra en función de la intención del hablante y del contexto (2017: 7).

Un hablante, entonces, tiene que saber que no solo importa lo meramente estructural (palabras, frases y oraciones), pues todo lo dicho está condicionado por factores externos tales como la intención o propósito, la cortesía frente a la pedantería, los movimientos del cuerpo, los gestos, el contacto visual, el tono de voz, las pausas, la rapidez o lentitud al hablar, etc. Todas estas destrezas deben ser desarrolladas desde los primeros años, bien por medio de la observación, bien por medio de la transmisión directa. *¿Ahora se entiende por qué decimos que todo profesor es profesor de Lengua?*

Todo profesor está en la obligación de estimular la creatividad y de despertar la curiosidad en sus alumnos porque permitirán desarrollar su capacidad de comunicación, su capacidad de expresión.

Para Coseriu «el lenguaje es la forma digna de todas las actividades del hombre: es la manifestación del hombre como hombre y de la dignidad humana. Entonces hay que procurar que los alumnos asuman que todos ellos poseen esta dignidad simplemente por ser hombres y tener lenguaje» (2016: 195). Y en palabras de Pedro Salinas:

¿No nos causa pena, a veces, oír hablar a alguien que pugna, en vano, por dar con las palabras, que al querer explicarse, es decir, expresarse, vivirse, ante nosotros, avanza a trompicones, dándose golpazos, de impropiedad en impropiedad, y sólo entrega al final una deforme semejanza de lo que hubiese querido decirnos? Esa persona sufre como de una rebaja de su dignidad humana. No nos hiera su deficiencia por vanas razones de bien hablar, por ausencia de formas bellas, por torpeza mecánica, no. Nos duele mucho más adentro, nos duele en lo humano; porque ese hombre denota con sus tanteos, sus empujones a ciegas por las nieblas de su oscura conciencia de la lengua, que no llega a ser completamente, que no sabremos nosotros encontrarlo. Hay muchos, muchísimos inválidos del habla, hay muchos cojos, mancos, tullidos de la expresión (1983: 282-283).

Ricardo Blume, en uno de sus artículos, nos cuenta que en una obra de teatro que dirigió hace algunos años acá en Lima

el protagonista, un intelectual, se la agarraba a veces con su enamorada, una chica inculta que sólo leía historietas, diciéndole a quemarropa: ¿De qué sabes hablar? Vamos, elige un tema. Habla. Usa el idioma. Y añadía: ¿Sabes qué es un idioma? Bueno, el idioma está formado por palabras. Y las palabras son puentes que llevan de un sitio a otro. Y cuantos más puentes conozcas, a más sitios

podrás llegar. Cuando la chica se enfurruñaba y por falta de palabras quería pelear, él le decía: ¡Puentes, puentes, puentes!, ¡Usa tus puentes, mujer!, ¡Costó miles de años construirlos, úsalos tú ahora! (1989: 130).

Esos puentes de los que habla Blume solo podrán ser erigidos por medio de la educación, pero no de la noche a la mañana. El ingeniero ve terminada su obra al cabo de uno o dos meses quizá; el médico da de alta a su paciente en cuanto termine el tratamiento; el abogado cierra el caso con un apretón de manos de su cliente; pero el profesor, ¿cuándo termina su labor, cuando cierra el bimestre, el semestre o el ciclo? Un buen docente siembra la semilla del saber e inicia el proceso y quizá no logre ver los frutos, pues en la enseñanza se trabaja en un proyecto donde los resultados pueden, incluso, tardar toda una vida. Los buenos docentes desarrollan el hablar, el escuchar, el escribir y el leer, las cuatro habilidades ya mencionadas anteriormente; los buenos docentes son capaces de demostrar que la lectura resulta no solo placentera, sino útil; que tanto escribir con coherencia y corrección, como leer crítica y gozosamente le permitirá vivir mejor, que se liberará de la mediocridad, pues gracias a la lectura y la escritura uno puede llegar más allá de sus propias limitaciones; en definitiva, que la capacidad de comunicarse plenamente —buen emisor y buen receptor— sirve para toda tarea posterior.

En su discurso de incorporación a la Real Academia Española, el lingüista Salvador Gutiérrez Ordoñez afirma que un buen docente debe ser como el padre de Diego, el personaje del microcuento *El mar*, del escritor uruguayo Eduardo Galeano.

Diego no conocía la mar. El padre, Santiago Kovadloff, lo llevó a descubrirla.

Viajaron al sur.

Ella, la mar, estaba más allá de los altos médanos, esperando.

Cuando el niño y su padre alcanzaron por fin aquellas cumbres de arena, después de mucho caminar, la mar estalló ante sus ojos. Y fue tanta la inmensidad de la mar, y tanto su fulgor, que el niño quedó mudo de hermosura. Y cuando por fin consiguió hablar, temblando, tartamudeando, pidió a su padre:

—¡Ayúdame a mirar!

Los docentes tenemos que hacer eso, ayudar a nuestros alumnos a mirar el mar, ese mar que está conformado por todos los saberes de las ciencias, de las letras y las artes; y lo conseguiremos si ponemos en práctica lo que dice el lingüista español Salvador Gutiérrez Ordóñez, que solo consigue apasionar al alumno el profesor apasionado; es decir, el que ama lo que hace, y que solo consigue ilusionarse con una disciplina la persona que la conozca y la domine; dos axiomas que, como señala el académico, «no aparecen en los libros de didáctica, pero que son tan contumaces como el principio de Arquímedes» (2008: 54). Solo teniendo estos dos axiomas de vida —amar lo que uno hace y dominar nuestros temas—, el buen docente entenderá que está en sus manos poner en práctica las palabras de Séneca: «no aprendemos para la escuela, sino para la vida (*non scholae, sed vitae discimus*)». ¿Cuántos profesores nos han preparado para la vida? Seguro que más de uno recuerda con emotivo cariño y agradecimiento a algún profesor de colegio o de universidad que le enseñó «a mirar el mar».

Somos conscientes, sin duda alguna, de la tarea difícil y sacrificada que los docentes realizan día a día, pues no solo deben adaptarse a los cambios sociales y todo lo que ello implica, sino, sobre todo, deben adaptarse a los nuevos jóvenes, a sus nuevos intereses, a sus nuevas formas de ver y entender el mundo, a sus nuevos métodos de aprendizaje, a sus nuevas relaciones interpersonales... Dentro de la compleja cadena educativa, el docente no solo ocupa uno de los lugares más estratégicos, sino sensibles a los que tanto Estado como sociedad deben atender más. Hace poco hemos visto la tensa situación entre el gremio de maestros y el Gobierno. Han tardado en ponerse de acuerdo; definitivamente, no ha habido una buena comunicación. Blume dice: «Entre los hombres, como entre las naciones, la violencia emerge cuando se acaban o no bastan las palabras» (1989: 131).

Una buena comunicación solo se construye cuando nuestra lengua manifiesta su verdadero carácter social; es decir, cuando hay participación entre un yo y un tú o un ustedes y una clara voluntad para hacerlo; así, para el lingüista francés Joseph Vendryes, la lengua es «el lazo más fuerte que une a sus miembros, es a la vez el símbolo y salvaguardia de su comunidad», y se cuestiona si «¿Hay algún instrumento más eficaz que la lengua para asegurar la existencia del grupo?» (citado en Salinas 1983: 286). En efecto, no lo hay, pues una lengua es medio de conocimiento y comprensión del mundo; e implica herencia, tradición, contexto e idiosincrasia de sus hablantes.

Esta tradición, que se siente impuesta desde que nacemos, nos «obliga» a mantener ciertas reglas, ciertos

moldes expresivos, ciertos giros discursivos que de no seguirlos correríamos el riesgo no solo de no ser comprendidos, sino incluso excluidos bajo los calificativos de incoherente, confuso, descortés, grosero, soberbio, inculto, maleducado, machista, racista, mentiroso... Es cierto que no existe ninguna ley que nos prohíba, por ejemplo, no colocar una coma o una tilde o decir *\*me se cayó* en lugar de *se me cayó* o pronunciar *\*estábanos* en lugar de *estábamos*; o conjugar *\*andara* en lugar de *anduviera*. Estos y muchos otros casos son muestras de que la lengua cambia con el uso que de ella hacemos los hablantes. Para Amado Alonso: «Una lengua ha sido lo que sus hablantes hicieron de ella, es lo que están haciendo, será lo que hagan de ella». En efecto, somos los hablantes los verdaderos reguladores de nuestra lengua; pero, en palabras de Salinas «no es permisible a una comunidad civilizada dejar su lengua desarbolada, flotar a la deriva, al gareté, sin velas, sin capitanes, sin rumbo» (1983: 301).

Ya lo percibió Coseriu al afirmar que

no hay ninguna comunidad de una lengua de cultura donde se descuide la expresión lingüística, el aspecto idiomático, tanto como en la comunidad hispánica, donde con mucha frecuencia se escribe de cualquier modo con tal que se entienda, como si la lengua fuera nada más que un instrumento práctico y no fuera, al mismo tiempo, la identidad histórica de un pueblo y la identidad cultural de cada uno de nosotros (2016: 195).

Nadie se opone a la innovación siempre y cuando sea adoptada por toda la comunidad y termine reconociéndose como forma válida. Los académicos no deciden la

norma lingüística; sin embargo, sí es importante tener en cuenta que

educar lingüísticamente al hombre es despertarle la sensibilidad para su idioma, abrirle los ojos a las potencialidades que lleva dentro, persuadiéndole, por el estudio ejemplar, de que será más hombre y mejor hombre si usa con mayor exactitud y finura ese prodigioso instrumento de expresar su ser y convivir con sus prójimos (Salinas 1983: 305).

Las lenguas no son inmutables, no lo olvidemos, o en palabras de Gómez Torrego «son como las aguas de un río: deben fluir sin diques de contención puristas, pero siempre bien encauzadas por los taludes de las normas de corrección con el fin de evitar que se desborden y terminen por anegar todo. El caos y la excesiva dispersión en una lengua nunca son deseables» (citado en Gómez Font 2017: 18). Dicho esto, entonces, somos los propios hablantes quienes tenemos que cuidar nuestra lengua; sin embargo, cabe destacar que una mayor responsabilidad recae sobre docentes y periodistas. Los primeros son los encargados de enseñar los usos lingüísticos de una comunidad; los segundos, en cambio, son los encargados de difundirlos. Tremenda responsabilidad la que se tiene.

Nadie cuida ni mucho menos ama lo que no conoce. Y es conocimiento lingüístico lo que nos está faltando. Creo que, a estas alturas, los peruanos somos conscientes de que nuestro país es un país plurilingüe y pluricultural; pero ¿todos somos conscientes de lo que esto implica? En un reciente libro publicado por el

lingüista Carlos Arrizabalaga se muestra lo que hasta la fecha se ha realizado en nuestro país.

Dentro del mundo hispano, el Perú es uno de los escenarios lingüísticos más complejos y atractivos para los investigadores, tal como se ha destacado en más de una ocasión; sin embargo, se ha avanzado poco, probablemente debido a la aparición de nuevas disciplinas y a los escasos estímulos en los jóvenes investigadores, que algunas veces se decantan hacia los estudios de nuestras lenguas originarias.

Un primer grupo destacado de lingüistas que abordaron el español peruano estaría integrado por el presbítero Antonio Pereira y Ruiz, Felipe Pardo y Aliaga, Juan de Arona (Pedro Manuel Paz Soldán y Unanue) y Ricardo Palma en el siglo XIX. Anteriores a ellos estarían las incipientes tareas lexicográficas de Pedro de Oña, Diego Dávalos y Figueroa, Andrés González Barcia, y de Juan Espinoza, que en el año 1856 publica su *Diccionario para el pueblo: republicano, democrático, moral, político y filosófico*, en el que se recogen una serie de palabras con definiciones peculiares tales como *caminos*

Son los primeros elementos de la prosperidad de un pueblo. Una mina de cobre ó estaño, por ejemplo, á cuarenta leguas de la costa, no vale nada, sin un camino que facilite á poca costa el trasporte de los metales; pero con ese camino, vale millones. Lo mismo se puede decir de todos los demas productos de la tierra;

o la definición que da de *categorías sociales*

Entre ciudadano y ciudadano no ha mas categoría que la del hombre de bien y la del que no lo es: entre el hombre y la sociedad se interponen categorías que es

preciso respetar, en tanto que las categorías se respetan á sí mismas y respetan á los demás hombres, porque: respetos guardan respetos.

Sin duda, el diccionario de Juan Espinoza es un material valioso que debe ser objeto de investigación.

El siglo XX se inicia con la labor extraordinaria de Pedro Benvenuto Murrieta, Luis Jaime Cisneros, José Luis Rivarola, Enrique Carrión Ordóñez, Rodolfo Cerrón-Palomino, Martha Hildebrandt, Alberto Escobar, Luis Hernán Ramírez, Jorge Puccinelli, José Jiménez Borja; a estos ilustres hay que añadir también los nombres de Rubén Vargas Ugarte, Alberto Tauro del Pino, Juan Álvarez Vita, Miguel Ángel Ugarte Chamorro, Enrique Foley Gambetta, Guillermo Bendezú Neyra... que han destacado por su importante labor lexicográfica.

De todo este grupo, Martha Hildebrandt Pérez-Treviño, investigadora ejemplar, destacada profesora universitaria y miembro de número de la APL desde 1971, ha sobresalido por la agudeza y claridad en sus investigaciones lingüísticas tanto léxicas como fonológicas. Doña Martha entró como académica ocho años antes de que lo hiciera la primera mujer a la Real Academia Española, doña Carmen Conde.

Las personas que como yo sentimos una gran pasión por nuestro idioma disfrutamos mucho leyendo las acertadas explicaciones de la doctora Hildebrandt. El poeta y académico Marco Martos la describe como

inteligente y tesonera, rápida, fulminante en los debates académicos, cordial y afectuosa con amigos y familiares, Martha Hildebrandt —señala el poeta— es imagen,

símbolo de la mujer de nuestra época, dueña de un empaque señorial y de una confianza en sí misma ejemplares» (2013: 12).

La doctora Hildebrandt más que cualquier otro investigador ha conseguido ahondar en lo más profundo de la vida de nuestras palabras. Sus aportes durante todos estos años sirven de referencia para cualquiera que se acerque al bien llamado español peruano.

Por otro lado, hay que reconocer en el doctor Luis Jaime Cisneros su enorme preocupación por la enseñanza de la lengua y la escritura; en general, por la formación lingüística de nuestro país. Todos coinciden en que «fue un gran divulgador y un excelente profesor que siempre sabía despertar en la vocación de los jóvenes una inquietud por los descubrimientos intelectuales», en palabras del profesor Arrizabalaga (2017: 107).

Puedo seguir destacando las figuras de Benvenuto Murrieta, Rivarola, Carrión Ordóñez, Cerrón-Palomino y repasando sus valiosos aportes, pues han marcado un hito en la historia de la lingüística peruana; pero he mencionado a la doctora Hildebrandt y al doctor Cisneros porque ahondaron en mí tanto el amor por la lingüística como por la docencia. No he tenido la suerte de ser su discípula, pero en las pocas veces que traté al profesor Cisneros durante sus visitas a la Universidad de Piura, en Piura, entendí que no me había equivocado de carrera, que lo mío era la docencia, que lo que quería hacer toda mi vida era seguir contagiando esta inmensa pasión por la lectura, la escritura, por el buen uso de nuestra lengua, transmitir las ganas por seguir aprendiendo y enseñando, por seguir contagiando

esta alegría de ser profesora, aunque a veces termine agotada.

La entrega y generosidad de don Luis Jaime nos confirman que solo la educación nos hace mejores personas y que los maestros tenemos una gran responsabilidad en nuestras manos: solo llegaremos a tener una mejor sociedad si entendemos que hay que apostar por la educación. Esto lo sabemos muy bien los que participamos en el blog *Castellano Actual*.

Muchos de los que están presentes saben de la existencia de este blog, pero pocos, probablemente, saben de todo el esfuerzo que nos lleva sacarlo adelante. Si continuamos con este proyecto que empezó hace ya cinco años, es porque nos mueven las ganas de seguir aprendiendo y ayudando a los miles de lectores que vamos teniendo año a año. Es una tarea ardua, es cierto, porque la compaginamos con nuestro trabajo universitario, pero los comentarios y las felicitaciones de nuestros lectores, que no solo son peruanos, nos animan a seguir creciendo. Estamos apostando por la educación, por eso nos sentimos muy contentos porque desde hace unos cuantos meses estamos enlazados con la APL y, próximamente, saldrán a la luz dos publicaciones.

El español de nuestro país necesita ser estudiado, porque se enmarca no solo en una compleja realidad geográfica; sino, sobre todo, porque se percibe una notoria diferencia sociocultural y dialectal. Es cierto que a los nombres que he mencionado anteriormente, vale la pena añadir otros, tales como los de Inés Pozzi-Escot, Alfredo Torero, Anna María Escobar, Juan Carlos Godenzzi, Aída Mendoza, Augusto Alcocer, Luis Miranda, Íbico Rojas, Liliana Minaya, Marco Ferrel, Rocío Caravedo,

Luisa Portilla, Rosa Carrasco, Ana Baldoce, Rosa Luna, Jorge Iván Pérez Silva, Carlos Garatea, Julio Calvo Pérez, Carlos Arrizabalaga, que han contribuido significativamente al estudio de nuestra lengua. A estos también se podrían sumar los de algunos lingüistas más jóvenes, tales como los de Agustín Panizo, Gildo Valero, José Antonio Salas, Paola Arana, Juan Enrique Quiroz y Marco Lovón. Seguro que me he olvidado de algunos más; por ello, pido disculpas.

Nuestro español se caracteriza por tener unos rasgos fónicos y morfosintácticos comunes a los de otras zonas hispanoamericanas; pero, sin duda alguna, son los rasgos léxicos los que más llaman la atención al foráneo. Y es que el español hablado en Perú se caracteriza por ser riquísimo en metáforas, en refranes, en frases proverbiales, en comparaciones y en expresiones fijadas que vale la pena seguir estudiando.

Definitivamente, son significativos los trabajos que hasta ahora se han realizado del español peruano; pero todavía son pocos. El año pasado se presentó el *Diccionario de peruanismos*, el primer diccionario académico del Perú, pues con lo que hemos contado hasta ahora han sido repertorios léxicos. Sin duda alguna, esta obra, que fue coordinada por el lexicógrafo español Julio Calvo, es significativa porque recoge el léxico de una época de los hablantes peruanos. Pero la tarea no debería quedar aquí. Un siguiente paso podría ser un diccionario escolar; un diccionario pensado para nuestros alumnos peruanos, con ejemplos y descripciones acordes con nuestra realidad. Luego podrá venir un diccionario de uso, y posteriormente, diccionarios que cubran campos más específicos tales como gastronomía, agronomía,

minería, botánica, folclore, toponimia, siglas, personajes literarios, etc.

Considero que desde la Academia debemos promover la investigación histórico-lingüística en textos y documentos, publicados e inéditos, que requieren de un estudio filológico. Este tipo de investigaciones nos podrían servir para ir organizando una base de datos de nuestra lengua. Ya lo señaló Julio Calvo durante el congreso del año 2013: «No existe una base de datos propia que permita conocer nuestro léxico de manera automática, al modo del CREA y el CORDE académicos» (2013: 176). Efectivamente, es necesaria la base de datos no solo porque servirá para futuras investigaciones, sino, sobre todo, porque nos permitirá recuperar nuestro valioso legado antiguo: crónicas, ensayos, documentos notariales, textos literarios, etc. Tampoco tenemos, como lo señaló Calvo, «un observatorio léxico que permita recoger las palabras que nacen, con sus ejemplos y referencias, determinar su etimología, analizar lo que significan y definir las en una base complementaria de datos, antes de que pasen al grueso del diccionario» (2013: 176).

Asimismo, considero que es importante mantener los espacios de diálogo entre especialistas; por esta razón, creo que la APL debe continuar promoviendo estos espacios (congresos, simposios, tertulias...) buscando la colaboración no solo de universidades tanto nacionales como internacionales, sino también de instituciones pares que tanta actividad lingüística promueven.

Los investigadores, los lingüistas, los lexicógrafos, los maestros necesitan de estos espacios para intercambiar no solo sus trabajos de investigación también

sus propias experiencias. Además, siendo yo provinciana considero que es importante dejar de pensar que el español peruano es solo el limeño; claro que no: el español peruano es el hablado por todos, por todos y de todas las zonas de nuestro territorio. El quechua, el aimara y las otras lenguas originarias contribuyen significativamente en determinadas zonas a nuestro español y hay que seguir estudiando tal como lo viene haciendo el destacado lingüista Cerrón-Palomino. Debemos continuar avanzando, pues solo así podremos conocer mejor el perfil lingüístico y sociocultural de nuestras lenguas.

«La única manera de continuar en vida es manteniendo templada la cuerda en nuestro espíritu, tenso el arco, apuntando hacia el futuro», dice Julio Ramón Ribeyro, uno de los grandes de nuestras letras. En efecto, con la cuerda templada y tensado el arco, pero con la fe puesta en Dios y el cariño de mis familiares y amigos termino señalando, señores académicos, que mis palabras no solamente encierran gratitud por esta significativa designación. Mis palabras, señores académicos, están llenas de voluntad y compromiso para sacar adelante proyectos que contribuyan con la difusión de nuestra lengua, porque una lengua es patrimonio cultural y un medio no solo de comunicación; una lengua es un valioso medio de conocimiento y de comprensión del mundo.

Muchas gracias

## Bibliografía

ARRIZABALAGA, Carlos. *Lingüística peruana. Introducción bibliográfica*. Piura, Universidad de Piura, 2017.

BLUME, Ricardo. «Usa tus puentes», en *Como cada jueves*. Segunda edición. Lima, Occidental Petroleum of Peru y Universidad del Pacífico, 1989, págs. 129-131.

CALVO, Julio. «Balance de Diperú: resultados y perspectivas», en MARTOS, Marco y Gladys FLORES (eds.). *Lexicología y Lexicografía en Hispanoamérica. Homenaje a Martha Hildebrandt*. Lima, Fondo Editorial de la Academia Peruana de la Lengua, 2013, págs. 159-179.

CASADO, Manuel. «El lenguaje humano: apunte breve sobre un asunto largo», en *Lenguaje, valores y manipulación*. Pamplona, Eunsa, 2010, págs. 46-66.

COSERIU, Eugenio. *Competencia lingüística y criterios de corrección. Elementos de la teoría del hablar*. Madrid, Gredos, 1992.

\_\_\_\_\_. «Enseñar lengua y no gramática»; en TRAPERO, Maximiano (ed.). *La semántica en la lingüística del siglo XX: tendencias y escuelas*. Madrid, Arco Libros, 2016, págs. 191-195.

ESPINOSA, Juan. *Diccionario para el pueblo: republicano democrático, moral, político y filosófico*. Carmen Mc Evoy (ed.). Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú / University of the South-Sewanee, 2001.

GÓMEZ FONT, Alberto. *Errores correctos. Mi oxímoron*. Madrid, Pie de Página, 2017.

HILDEBRANDT, Martha. *Peruanismos*. Lima, Planeta, 2013.

MARTINET, André. *Elementos de lingüística general*. Segunda edición. Madrid, Gredos, 1970.

MARTOS, Marco. «Exordio», en MARTOS, Marco y Gladys FLORES (eds.). *Lexicología y Lexicografía en Hispanoamérica. Homenaje a Martha Hildebrandt*. Lima, Fondo Editorial de la Academia Peruana de la Lengua, 2013, págs. 11-12.

REYES, Graciela. *El abecé de la pragmática*. Décima edición. Madrid, Arco Libros, 2017.

RIBEYRO, Julio Ramón. *Prosas apátridas*. Lima, Planeta, 2006.

SALINAS, Pedro. «Defensa del lenguaje», en *El defensor*. Madrid, Alianza Editorial, 1983, págs. 275-327.

## OBITUARIOS



## Fernando Tola Mendoza (1915-2017). *In memoriam*

Un peruano universal, en palabras de Edgardo Rivera Martínez, Fernando Tola Mendoza realizó una obra única en las letras peruanas, y su partida deja un lugar irremplazable no solo en el medio intelectual peruano y argentino, donde su labor dejó recordada huella, sino también en la Academia Peruana de la Lengua, de la que fue miembro correspondiente desde 1995. En recuerdo de su esposa, la académica argentina Carmen Dragonetti, a Fernando Tola no le gustaba «aparecer», poseía una modestia propia de los grandes espíritus. El nombre de Tola es conocido y celebrado en las aulas universitarias a través de sus libros; más que promesas quedó una extensa obra que comprende una vida de rigor, investigaciones y traducciones, y por su legado es uno de los intelectuales peruanos más importantes del siglo XX.

Fernando Tola Mendoza nació en Lima en octubre de 1915. Cursó la educación secundaria en Bruselas, en la sección griega del Athénée Saint-Gilles. De regreso a Perú estudió Humanidades y Derecho en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Obtuvo su grado de doctor en Literatura en 1939. Tola dominaba más de catorce idiomas; entre ellos el latín, griego, sánscrito, pali, chino, tibetano y japonés. Se dedicó desde temprano a la docencia universitaria en su *alma mater*, en la que fue profesor titular de griego, latín, sánscrito, budismo e hinduismo entre 1935 y 1963; y profesor emérito desde 1972, en uno de los primeros centros de

formación de lingüistas y traductores del Perú, el Instituto de Lingüística y Filología. Tola realizó su vida académica en Perú hasta 1970, y se desempeñó además como director del Instituto de Filología, director y fundador del Instituto de Lenguas y Culturas Orientales y director de la revista *Sphinx*. Desde entonces se instaló en Argentina, donde se desempeñó como catedrático y vivió junto con su esposa Carmen Dragonetti y sus dos hijas, Eleonora y Florencia, quienes se dedican a la investigación.

El legado intelectual de Fernando Tola Mendoza se destaca por dos actividades fundamentales, la investigación y la traducción. Su labor académica como director del Instituto de Lingüística y Filología en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos dejó valiosas publicaciones así como gestó las últimas generaciones de latinistas y orientalistas peruanos, entre los que se encuentran, entre otros, José León Herrera, Dora Bazán Montenegro y el escritor Edgardo Rivera Martínez. En San Marcos, Tola fundó la revista *Sphinx* (1936), de la que fue director hasta 1963, donde se publicaron traducciones del quechua, del latín y del sánscrito. *Sphinx* es la única publicación en el Perú dedicada al estudio riguroso y a la traducción de las culturas clásicas orientales y occidentales. En ella, Tola publicó sus primeras traducciones: *Meghadūta. La nube mensajera*, del poeta hindú Kālidāsa, en 1937; luego traducciones de Demetrio Mosco; y, en 1938, la *Antología del Niti y Vairagya* y *S'ringara S'atakam*, de Bhartrihari, dos de los textos más influyentes de poesía en sánscrito. Con estas versiones comenzó su incansable labor como traductor de la más encumbrada poesía en sánscrito. Entre 1939 y

1940 publicó los dos primeros cantos de la *Bhagavad Gītā*, que luego aparecería, ampliada, en 1977. Posteriormente, lanzó una serie bilingüe dedicada a la publicación de versiones castellanas de clásicos occidentales y orientales. En ella aparecieron sus estudios sobre las lenguas y culturas clásicas, así como traducciones; en 1956 la *Mundaka Upanishad*, con un aparato crítico de notas, que caracterizaría a sus versiones eruditas posteriores, la primera selección de los *Himnos del Rig Veda* (1961), que amplió más adelante. Entre 1955 y 1964, Tola recibió una serie de becas que le permitieron realizar viajes académicos a Europa. Estudió en Grecia, Francia, Alemania y Holanda. Estas estancias le permitieron concretar diversas publicaciones que definieron su perfil académico. En 1964 la Unesco le concedió una beca que le permitió estudiar en la India por seis años. En la India se desempeñó como agregado cultural en la Embajada de Perú. Fruto de sus años de estudios, en 1968, publicó en Buenos Aires la traducción de los *Himnos del Atharva Veda* y una selección de los célebres *Himnos del Rig Veda*. A partir de esta estancia, Tola se dedicó casi exclusivamente a la difusión de la cultura y filosofía de la India y, junto con Carmen Dragonetti, se convirtió en uno de los mayores investigadores de las filosofías orientales.

Hacia 1970 Tola se instaló en Argentina, donde fue profesor de sánscrito y filosofía de la India en la Universidad de Buenos Aires e investigador superior en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. En trabajo conjunto con Dragonetti, Fernando Tola publicó investigaciones sobre filosofía oriental en lengua española, celebradas por la academia

internacional. Su *Filosofía y literatura de la India*, aparecida por primera vez en 1983, ha conocido numerosas ediciones. Su estudio sobre el nihilismo budista, *Nihilismo budista. La doctrina de la vaciedad*, ha sido traducido al inglés y al portugués, y ha sido publicado en ediciones brasileñas, mexicanas e hindúes. Las publicaciones y traducciones de Tola y Dragonetti se enmarcan en un gran proyecto de investigación en que se cuestionan los mitos sobre la filosofía oriental, que postulan la racionalidad de la filosofía europea, e invitan a evitar la división entre tradiciones orientales y occidentales. En vez de ello, Tola y Dragonetti proponen hablar de un pensamiento humano universal. Su estudio de la filosofía yoga, *La filosofía yoga. Un camino místico universal*, publicado en el 2005, por ejemplo, se enmarca dentro de este proyecto. Ubican el sistema filosófico yoga dentro del sistema Sākhya, planteando que la irracionalidad, como el trance en el yoga, señala una faceta de la experiencia humana. Una de sus contribuciones más importantes, de vasto carácter, que se encuentra en el marco de esta perspectiva académica, es la publicación de *On the Myth of the Opposition between Indian Thought and Western Philosophy*, en el 2004, que ha aparecido en español en una edición ampliada, en el 2008, con el título *Filosofía de la India (del Veda al Vedanta, el sistema Sāmkhya)*. En sintonía con *La filosofía yoga*, este trabajo plantea una crítica a la visión hegeliana de la denominación «filosofía», y discute la dicotomía entre racionalidad/irracionalidad que se atribuye a la filosofía occidental y oriental respectivamente. Se plantea la necesidad de encontrar similitudes entre los sistemas filosóficos europeos y orientales, encontrando y

analizando temas y metodologías en la filosofía similares hasta el siglo XVII. Tola y Dragonetti plantean que en la India sí ha existido una filosofía, cuyos asuntos poseen cierta afinidad con la filosofía europea, como la división espíritu y materia, que se puede denominar así «Filosofía de la India». Este trabajo ha sido comentado y celebrado por indianistas, y resulta uno de los aportes contemporáneos definitivos de la obra de Tola y Dragonetti al quehacer intelectual de la filosofía oriental.

Dentro del conjunto de la obra de Fernando Tola, las traducciones han sido una actividad que resultó un modo de desentrañar las culturas y filosofías orientales. Así, Tola ha acompañado la reflexión filosófica con traducciones en toda su vida académica, de allí que sea difícil comentar ambas actividades por separado. Desde los inicios de su carrera intelectual, Fernando Tola ha insertado el español en la discusión filosófica y lo ha convertido en una herramienta de debate, así como un medio de producción y difusión de conocimiento. Este es uno de sus legados más importantes en el campo intelectual latinoamericano. En conjunto con Carmen Dragonetti, ha publicado versiones de textos inéditos de la tradición oriental en castellano, los cuales también han sido fuentes de traducciones a otros idiomas. A partir de su actividad de hermeneuta, el trabajo de Fernando Tola modela los estudios académicos latinoamericanos en el estudio riguroso de la filosofía oriental a partir de los textos fuentes originales, sin dependencia de versiones del alemán, inglés o francés, y también nutre el archivo de la academia y literatura en español con la traducción de obras maestras de las literaturas orientales. En este aspecto es, además, uno de los grandes

traductores latinoamericanos: su obra ha enriquecido la experiencia de la lengua española, acomodándola a asuntos disímiles a su tradición, así como a otros regímenes. Al verter textos canónicos orientales, Tola introduce la lengua española a otros usos, ampliándola y enriqueciendo su registro y experiencia.

En 1971 Tola publicó la primera traducción del poema pastoral *Gīta Govinda*, obra maestra del poeta indio Jayadeva. Ese mismo año, apareció su traducción de *Cien poemas de amor*, de Amaru, principal autor de la lírica erótica en sánscrito; y posteriormente, en 1973, una selección de *Los consejos de la Celestina* (*Kuttanīmatam*), de Dāmodara Gupta, compuesta por más de mil estanzas, a las que acompañan las versiones de los poemas de Gangadevi y Mayura. En el 2001, apareció una versión ampliada de la *Antigua poesía budista. La serpiente y otros poemas del Sutta Nipāta*, colección de *suttas* en pāri, en prosa y verso. Estas versiones confirman el gran aporte de Tola en la difusión de la lírica en sánscrito, que acompañó y complementó su estudio de las filosofías orientales. A partir de la década de los setenta, siempre conjuntamente con Carmen Dragonetti, emprendió la traducción de textos canónicos de los diversos sistemas filosóficos de la India. Aparecieron en su totalidad, en 1973, *Los Yogasutras de Patañjali*, aforismos cuya traducción está acompañada de comentarios explicativos. Ese mismo año, Tola y Dragonetti publicaron seis *upanishads* en *Doctrinas secretas de la India: Upanishads*. En 1980, apareció *Budismo Mahāyāna*, que agrupa la traducción de documentos en tibetano, sánscrito y chino.

En 1990 se creó en México la Asociación Latinoamericana de Estudios Budistas, impulsada por el

Centro de Estudios Orientales del Colegio de México. La Asociación lanzó en 1991 la *Revista de Estudios Budistas* y designó como directores a Fernando Tola y Carmen Dragonetti. A lo largo de los trece números de la *Revista*, Tola y Dragonetti publicaron no solo amplios estudios, sino también primeras versiones en castellano de textos esenciales del saber oriental, tibetano, chino, pāli y sánscrito. Entre los años 1999 y 2002 aparecieron sus traducciones de sutras esenciales: *El Sutra del Loto de la verdadera Doctrina. Saddharmapuṅikasūtra*, Wu Liang I Ching. *El Sutra de los infinitos significados*, traducido del chino, y *Los cinco Sutras del Mahāyāna*. Posteriormente, Tola y Dragonetti publicaron traducciones del pāli, como la importante *Udana. Palabra de Buda*, conjunto de relatos sobre la vida de Buda y principio de la doctrina budista. En el último tramo de su actividad intelectual, Tola prosiguió su infatigable trabajo como indianista; en el 2010 publicó *Digha Nikaya. Diálogos mayores de Buda*, traducción del pāli de tres *suttas*, así como revisó y amplió continuamente traducciones anteriores. En su centenario, en el 2015, recibió varios homenajes en Argentina, donde siguió incansable en su labor intelectual. El año siguiente apareció una revisión crítica de la indología europea, *Ideología o filosofía: el nazismo, Heidegger y Frauwallner*, en el que se estudian las similitudes del caso del filósofo alemán Martin Heidegger y el indólogo austríaco Erich Frauwallner en los vínculos de sus obras con el nazismo. En esta publicación, Tola y Dragonetti realizan una visión crítica de la indología alemana, en sintonía con la lectura crítica de Hegel realizada en *Filosofía de la India*. Solo su partida, ocurrida en julio de 2017, interrumpió sus traducciones

y contribuciones académicas. Para esta fecunda labor, Tola no habría quizá poseído el mismo aliento sin la compañía de su compañera de vida, la doctora Carmen Dragonetti, en quien Tola encontró a su par intelectual. La obra de Tola así como su obra conjunta con Dragonetti es ejemplo de ideal humanista.

En Perú, Fernando Tola recibió la Orden del Sol en el grado de Gran Oficial en 1984, y su legado está aún por ser difundido y reconocido. En un país que no suele reconocer la excelencia, el reconocimiento de la obra de Fernando Tola es una deuda que se debe honrar mediante la difusión de sus contribuciones a la academia peruana. Gracias a su magisterio se formaron generaciones de filólogos en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, quienes luego fundaron las primeras escuelas de lingüística y de traducción en el Perú. Por su brillo intelectual y humildad, su recuerdo sigue vivo en sus discípulos, y en los alumnos de sus discípulos, quienes escuchamos anécdotas de Fernando Tola y su don de lenguas: sabio y traductor que era medida de la devoción al conocimiento. Vive Tola en su obra que se comenta y estudia en las facultades de humanidades, y que forma vocaciones, en los lectores de poesía que con asombro leen sus traducciones, en un amplio legado que ha modelado orientalistas, de cuya gratitud son muestra los diversos homenajes que ha recibido por su centenario y su partida. Por ello Fernando Tola habita entre nosotros: ha partido a otro viaje el maestro, pero sus palabras persistirán en las generaciones de lectores de hoy y los que están por llegar.

MILUSKA BENAVIDES

***In memoriam* Fernando de Szyszlo en la boca  
de la sombra, bajo el Arco Iris negro  
(1925-2017)**

Visité muchas veces a Fernando de Szyszlo en su casa de la calle Ugarte y Moscoso. Siempre, en el vasto taller-salón lleno de libros, de esos enigmáticos personajes blancos de la cultura chancay y de numerosos objetos mágicos, había un lienzo —apenas esbozado, medio acabado o casi completamente terminado— que dominaba por sus impresionantes dimensiones y figuras inquietantes el cuadrado de sillones negros donde íbamos a sentarnos. Charlábamos de todo, especialmente de los acontecimientos de la vida que transcurría y de nuestros autores preferidos, de las exposiciones que preparaba, pero jamás de sus cuadros, de su trabajo en curso o de su obra en general. Jamás me mostró algo suyo aparte del cuadro que estaba en proceso de ejecución, jamás, salvo la última vez que lo visité, hace casi dos años. Me llevó a un rincón de la sala, en la penumbra debajo de la escalera fatal donde cayó con su amada esposa Lila para siempre, y me enseñó una obra suya que al parecer tenía una importancia particular para él. Era un panel vertical de buen tamaño, tal vez más de un metro de altura, negro, un grabado, me dijo con su sonrisa modesta. Y, unos largos segundos, me quedé inmóvil, petrificado delante de esta obra absolutamente, profundamente negra, de un negro tan intenso que parecía lleno de un silencio sideral, el negro del universo después de la desaparición de los planetas y estrellas o quizás, más bien al revés, antes del *big bang*,

un negro lleno de energía invisible e inalcanzable, un negro venido de otro mundo más allá del mundo.

Ni comentamos la obra. Me fui con las resonancias profundas que ella había provocado en mí. Iba más allá en la abstracción que las pinturas monocromas de Mark Rothko o Yves Klein, más profundo que Hans Hartung con «sus maravillosos trazos negros»<sup>1</sup> o Pierre Soulages buscando *el noir-lumière* o el *outrenoir*. Tenía la impresión, con esta obra única —una proeza por sus proporciones y su perfección técnica— que Szyszlo había alcanzado lo que buscó toda su vida: hacer EL cuadro, volverse por fin «el pintor de un solo cuadro». Yo no sé si él sintió, a los noventa y un años, que este grabado representaba el fin de su búsqueda, que el negro total —el color que «otorga misterio y magia al cuadro, tal como yo lo concibo»<sup>2</sup>— había llegado a su culminación, que por fin había escuchado lo que sale de *la boca de la sombra* de los surrealistas, siguiendo a Victor Hugo, y visto «este negro Arco Iris» del poema quechua sobre la muerte del Inca Atahualpa, pero lo cierto es que la atención especial que manifestó por esta obra delante de mí fue una señal de alerta sobre su significación.

En cierta forma, este grabado simboliza y sintetiza el anhelo y el alcance de toda una vida. Cumplió con su meta de artista, enunciada con magnífica soberbia —y evidente modestia— en el *incipit* de sus memorias: «Soy pintor»<sup>3</sup>. Si bien su pintura es totalmente personal, habiendo integrado muy tempranamente las

---

<sup>1</sup> F. de Szyszlo. *La vida sin dueño*. Madrid, Alfaguara, 2017, pág. 161.

<sup>2</sup> Id., pág. 148.

<sup>3</sup> Id., pág. 13.

influencias de Pettoruti y Tamayo, las correspondencias con Hartung y Soulages y las lecciones del Renacimiento italiano, no se apartó jamás de sus dos fuentes de inspiración permanente: el arte precolombino y la poesía de vanguardia. Doble linaje que se manifiesta por un vocabulario plástico heredado de las culturas chavín, chancay y paracas, reelaborado para integrar una sintaxis y una gramática que pertenecen al arte occidental del siglo XX. Doble filiación que corresponde también a sus padres, uno europeo y científico —el polaco Witold de Szyszlo, imagen de la modernidad—, y una peruana —María Valdelomar Pinto, que contaba con un hermano poeta ilustre: Abraham Valdelomar—. Pero la obra de Szyszlo no juega con la confrontación de dos universos mentales y artísticos tan heterogéneos, tan lejanos uno del otro. Más bien, Szyszlo se empeñó en realizar una síntesis a través de una lenta, progresiva y obstinada profundización.

Así su obra desconoce los períodos o las rupturas. Su arte siguió una línea muy firme, desarrollándose en series de cuadros durante años como variaciones sobre un tema que su compositor preferido —J. S. Bach— llevó a su cumbre, según un movimiento continuo de *florecimiento* propio de la naturaleza como de la cultura. Unas se originan en la historia colonial del Perú como *La ejecución de Túpac Amaru*, otras surgen de la contemplación de los paisajes desiertos de la costa del Pacífico: *Camino a Mendieta* o *El mar de Lurín*. Pero la mayoría nació de la afición de Szyszlo por la poesía y se nutrió de los grandes poetas peruanos: César Vallejo (*Homenaje a Vallejo*), Emilio Adolfo Westphalen (*Abolición de la muerte*), César Moro, o el poeta quechua anónimo que cantó la muerte

del Inca Atahualpa (*Cajamarca, Sol negro, Apu Inca Atahualpaman*), como también de los extranjeros: Saint-John Perse (*Anabase*) y Beckett (*L'innombrable*). No es extraño que de joven se enamorara de una poeta, Blanca Varela, y se casara con ella, en los tiempos donde descubría maravillado los esplendores de la pintura en Italia y Francia y los encantos de los poetas de la modernidad.

Mario Vargas Llosa, su amigo de toda la vida, afirmó que Szyszlo hubiera alcanzado una fama internacional mucho más grande si se hubiera quedado en Europa o trasladado a Estados Unidos. Es posible, pero no es cierto. Szyszlo volvió a Perú en 1955, después de cuatro años en París y uno en Florencia, empujado por la necesidad íntima de desarrollar su obra en su país, a pesar de sus limitaciones como foco de creación artística o —más bien— a razón de las riquezas de su acervo cultural antiguo que él quería hacer suyo. Hacerse pintor en el Perú de los años cincuenta era un reto mucho más desafiante que quedarse como *métèque* en un París muy acogedor para los artistas del mundo pero donde el medio artístico podía absorberlo y separarlo de sus raíces. Ante todo, era tal vez la única manera de cumplir con su meta de artista:

Mi relación con el arte siempre ha sido del mismo género: nunca he buscado otra cosa que seguir ese hilo de Ariadna que idealmente me conduciría, mejor, me podría conducir, a esa región donde las formas no son sino la delgada y transparente envoltura de significados palpitanes, y en donde el arte entra oscuramente en el mundo de lo que se llamaba lo sagrado<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> F. de Szyszlo. *El lugar, los instrumentos*. Bogotá, Arte Dos Gráfico, 1991.

Para él, lo sagrado se escondía en las piedras de chavín, en las arcillas cocidas de chancay, en las telas de paracas. El camino para acercarse a ellas pasaba por las formas no figurativas pero sugestivas de la mesa, la cama, el altar, lugares consagrados por un ritual: la comida, el amor, el sacrificio. También por el juego de la luz y de la sombra, el claroscuro que realza los colores suntuosos, mágicos, del acrílico y genera una atmósfera de cataclismo inminente, de violencia a punto de estallar.

Sin rebajar un ápice su alta exigencia de artista, Szyszlo no concebía su oficio como una actividad desconectada de la sociedad, encerrada en la torre de marfil. Si su arte fue siempre alejado de los acontecimientos del tiempo vivido, su persona estaba hondamente involucrada en la vida peruana. Siempre estuvo al tanto de los eventos que tocaban al quehacer nacional y quiso tomar la palabra públicamente cuando lo estimaba necesario. Así que sus notas y crónicas en los diarios, especialmente *El Comercio*, se referían con preferencia a temas artísticos cuando sus entrevistas y cartas al editor tocaban asuntos políticos, sin temor a la polémica, como lo atestigua el volumen de sus *Miradas furtivas*<sup>5</sup>. Pero no quería involucrarse directamente en la política, expresar cualquier militancia, adherirse a una clase u otra de ideología: afirmaba sin vacilar su posición firme de hombre libre con una *vida sin dueño* según el título de sus memorias. Por eso, la única excepción que se permitió en toda su vida fue participar en forma muy activa en

---

<sup>5</sup> F. de Szyszlo. *Miradas furtivas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

el Movimiento Libertad de oposición a la nacionalización de los bancos por el presidente Alan García en 1987 y luego de apoyo a la candidatura de Mario Vargas Llosa a la presidencia de la República en 1990. Fue cuando Szyszlo sintió que se perfilaba por primera vez la oportunidad de modernizar el Perú —llevándolo al círculo de los países avanzados—; es decir, cumplir con sus anhelos de juventud: «No creo que sea inútil precisar aquí que [Luis Miró Quesada y yo] estuvimos juntos en esta empresa no porque eramos amigos de Mario sino porque estuvimos dispuestos a soñar con él este sueño»<sup>6</sup>. Pero aparte de acoger a los amigos fundadores del movimiento en su taller<sup>7</sup> y dibujar el logotipo de *Libertad*, se quedó al margen de toda participación en la dirección del efímero partido. El compromiso temporario y algo modesto de Szyszlo con la política no le dio figura partidaria sino que consolidó su autoridad moral, fruto de su apego a la defensa de la libertad en democracia.

No sé si Fernando de Szyszlo tuvo en los últimos tiempos de su vida una mirada para el espejo negro sin reflejo que le tendía su grabado, pero frente a la boca de sombra, quizás pudo sentir la felicidad de haber alcanzado el cuadro perfecto, pintando este imposible Arco Iris negro que señala la muerte y la gloria de una civilización esplendorosa y de un hombre sacralizado. Con su vida recta, su vocación de artista y de humanista

---

<sup>6</sup> Id., pág. 205.

<sup>7</sup> «El Movimiento Libertad se fraguó en el estudio de un pintor. [...] De las metas que nos fijamos en aquella conversación de muchas horas bajo el maleficio de los cuadros de Szyszlo, la que logramos a cabalidad fue el programa». Mario Vargas Llosa, *El pez en el agua*. Barcelona, Seix Barral, 1993, pág. 157.

cumplida humildemente pero con plena conciencia de su valor, Szyszlo pudo tener la satisfacción de ubicarse espiritualmente a la altura de sus mitos íntimos.

El Perú tiene con Fernando de Szyszlo uno de sus héroes del espíritu.

DANIEL LEFORT



ACTIVIDADES  
Enero-Diciembre 2017



- Del 13 al 17 de febrero celebramos la Semana de la Literatura Peruana con el ciclo **Narrativa Peruana: de los mitos incaicos a Abraham Valdelomar**, actividad que se realizó en la Casa Museo Ricardo Palma y contó con la participación de Mauro Mamani, Óscar Coello, María de Fátima Salvatierra, Raquel Chang-Rodríguez, Marcel Velázquez, Alberto Varillas, Moisés Sánchez Franco, Ricardo Sumalavia, Ricardo Silva-Santisteban y Jorge Valenzuela.

**SEMANA DE LA LITERATURA PERUANA**

## NARRATIVA PERUANA: DE LOS MITOS INCAICOS A ABRAHAM VALDELOMAR



LUNES 13: Mauro Mamani • Óscar Coello  
 MARTES 14: María de Fátima Salvatierra • Raquel Chang Rodríguez  
 MIÉRCOLES 15: Marcel Velázquez • Alberto Varillas  
 JUEVES 16: Moisés Sánchez Franco • Ricardo Sumalavia  
 VIERNES 17: Ricardo Silva-Santisteban • Jorge Valenzuela

**Del 13 al 17 de febrero de 2017 | 6:30 p. m.**

**LUGAR**  
**CASA MUSEO RICARDO PALMA**  
 CALLE GENERAL SUAREZ 896, MIRAFLORES

**INFORMES**  
[www.academiaperuana.de/literatura.org.pe](http://www.academiaperuana.de/literatura.org.pe)  
[academiaperuana.de/literatura\\_apil@gmail.com](mailto:academiaperuana.de/literatura_apil@gmail.com)  
 Teléfono: 426-2064




- Del 5 al 7 de abril se realizó el **Congreso Internacional Un mundo ancho pero ajeno: 50 años de la desaparición de Ciro Alegría**, evento que se desarrolló en las instalaciones del Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Participaron Andrés Echevarría, Ricardo Silva-Santisteban, Iván Rodríguez Chávez, Carlos Augusto Ramos Núñez, Rafael Vallejo Bulnes, Guillermo Raffo Ramos, Miguel Ángel Carhuaricra Anco, Jorge Valenzuela Garcés, Edmundo de la Sota Díaz, Américo Mudarra, Gladys Flores Heredia, Macedonio Villafán Broncano, Grobert Anderson Jara Vargas, Rodrigo Barraza Urbano, Shirley Denisse Mejías Sullón, Juan Wilfredo Yufra, Iris Camones Olivera, Raúl Jurado Párraga, César Augusto Coca Vargas, Sebastián Martín Reyes, Eugenio Chang-Rodríguez, Alberto Varillas Montenegro, Ricardo Sumalavia, Paolo de Lima, Diego Armando Marquez Arnao, Elton Alfredo Honores Vasquez, Segundo Castro García, Miguel Ángel Barreto Quiche, Jesús Humberto Santivañez Valle, Nécker Salazar Mejía, Johnny Zevallos, Agustín Prado Alvarado y César Ferreira. Además, contó con la distinguida presencia de los familiares de Ciro Alegría.

CONGRESO INTERNACIONAL

UN MUNDO  
ANCHO PERO AJENO:

50 AÑOS DE LA  
DESAPARICIÓN DE

CIRO  
ALEGRÍA

DEL 5 AL 7 ABRIL



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.academiaperuanadelalengua.org.pe](http://www.academiaperuanadelalengua.org.pe)  
[academiaperuanadelalengua.apl@gmail.com](mailto:academiaperuanadelalengua.apl@gmail.com)  
Teléfono: 428-2884

- Durante todos los lunes del mes de abril celebramos el **Mes de las Letras**, organizado por la Academia Peruana de la Lengua en coordinación con el Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA). Participaron Harry Belevan McBride, Ricardo Silva-Santisteban, Guillermo Niño de Guzmán y Agustín Prado.

ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA  
INSTITUTO CULTURAL PERUANO NORTEAMERICANO

# MES DE LAS LETRAS

ABRIL, 2017

<p style="font-size: 2em; font-weight: bold;">3</p> <p style="text-align: center;">EDGAR ALLAN POE</p> <p style="font-size: 0.8em;">Expositor: Harry Belevan McBride</p>	<p style="font-size: 2em; font-weight: bold;">10</p> <p style="text-align: center;">T. S. ELIOT</p> <p style="font-size: 0.8em;">Expositor: Ricardo Silva-Santisteban</p>
<p style="font-size: 2em; font-weight: bold;">17</p> <p style="text-align: center;">ERNEST HEMINGWAY</p> <p style="font-size: 0.8em;">Expositor: Guillermo Niño de Guzmán</p>	<p style="font-size: 2em; font-weight: bold;">24</p> <p style="text-align: center;">WILLIAM FAULKNER</p> <p style="font-size: 0.8em;">Expositor: Agustín Prado</p>

Sede Miraflores | *Conference Hall* (décimo piso) | 6:30 p.m.  
Av. Angamos Oeste 160, Miraflores

Ingreso libre (se entregarán constancias)



ACADEMIA PERUANA  
DE LA LENGUA



ICPNA

MÁS INFORMACIÓN

www.library.icpna.edu.pe  
bibliotecarentos@icpna.edu.pe  
Teléfono: 706-7000 anexos: 99131-99139

www.academiaperuanad-lalengua.org.pe  
academiaperuanadlalengua.ap@gmail.com  
Teléfono: 428-2884

- Del 19 al 23 de junio se realizó la **Semana de la Literatura Universal: El Romanticismo Europeo** en el Centro Cultural de la Universidad de Piura. Participaron Enrique Banús, Julio del Valle, Arturo Rivas, Ana María Gazzolo, Miluska Benavides, Julio Isla, Ricardo Silva-Santisteban y Paulo Piaggi.

Semana de la Literatura Universal

# *El Romanticismo* EUROPEO



LUNES 19: Enrique Banús • Julio del Valle  
 MARTES 20: Arturo Rivas • Ana María Gazzolo  
 MIÉRCOLES 21: Miluska Benavides • Julio Isla  
 JUEVES 22: Ricardo Silva-Santisteban  
 VIERNES 23: Paulo Piaggi

Del 19 al 23 de junio de 2017 | 6:30 p. m.

LUGAR  
 CENTRO CULTURAL DE LA UNIVERSIDAD DE PIURA  
 CALLE MARTÍN JOSÉ OLIVERA 166, MIRAFLORES.

INFORMES  
[www.academiasperuanadellenguas.org.pe](http://www.academiasperuanadellenguas.org.pe)  
[academiasperuanadellenguas\\_pi@igmail.com](mailto:academiasperuanadellenguas_pi@igmail.com)  
 Teléfono: 429-2884




UNIVERSIDAD  
 DE PIURA  
 Centro Cultural

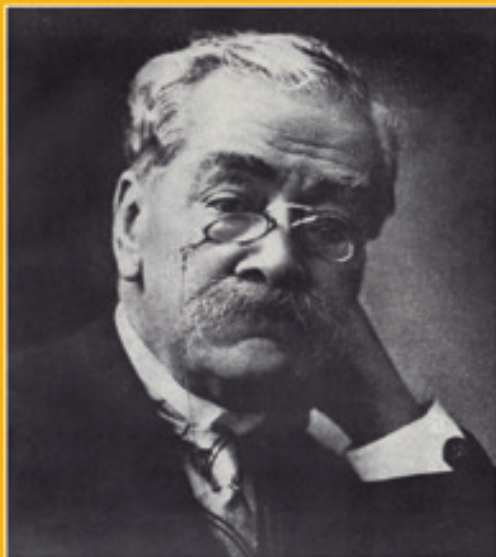
- El 17 de agosto celebramos los **130 años de la Academia Peruana de la Lengua** en las instalaciones de la Casa Museo Ricardo Palma. El evento contó con la participación del presidente de la corporación, el doctor Ricardo Silva-Santisteban, y el académico Alberto Varillas Montenegro, quien dio una conferencia titulada «La fundación de la Academia Peruana de la Lengua y don Ricardo Palma».

# ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA

# 130 años

Jueves 17 de agosto de 2017 | 7:00 p.m.

Lugar: Casa Museo Ricardo Palma  
Calle Belisario Suárez 189, Miraflores



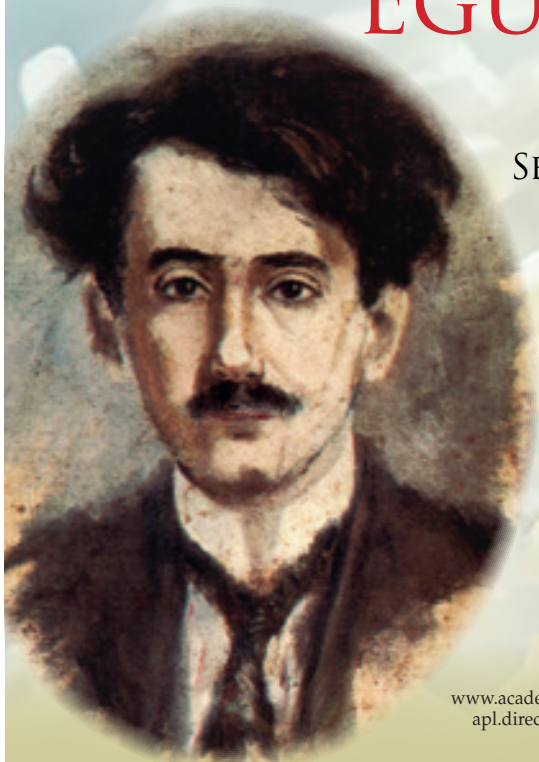
Presentación de Ricardo Silva-Santisteban  
Alberto Varillas Montenegro: *La fundación de la Academia Peruana  
de la Lengua y don Ricardo Palma*

INFORMES E INSCRIPCIONES  
[www.academiaperuanadelalengua.org.pe](http://www.academiaperuanadelalengua.org.pe)  
[apl.direccioneducacion@gmail.com](mailto:apl.direccioneducacion@gmail.com)  
Teléfono: 428-2884



- Del 20 al 22 de setiembre se realizó el **Congreso Internacional La invención de la Modernidad: la poesía de José María Eguren** en las instalaciones del Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Este evento contó con la participación de Ricardo Silva-Santisteban, Ina Salazar, Luis Eduardo Wuffarden, Renato André Guizado Yampi, Milton Gonzales Macavilca, Susan Stephanie Llontop Gutiérrez, Ludwig Saavedra, Gloria María Pajuelo Milla, Miguel Ángel Carhuaricra Anco, Margaret Roman Oyanguren, Nehemías Vega Mendieta, José Mori Estela, Emanuel Alejandro Luis Mellado, Raúl Jurado Párraga, Paolo Valdez Huamán, María de los Angeles Morales Isla, Segundo Castro García, María Belén Milla Altabás, Williams Nicks Ventura Vásquez, Rodrigo Barraza Urbano, Iris Regina Camones Olivera, Haydee Mercedes Salcedo Fonseca, Karen Lucero Basauri Mata, Israel Inga Quispe, Luis Eduardo Lino Salvador, Alex Hurtado Lazo, Jhan Rojas, Camilo Fernández Cozman, Manuel Pantigoso, Jim Alexander Anchante Arias, Carlos Castro Sajami, Pamela Medina García, Rocío Infante Ponce de León y Luis Rebaza-Soraluz.

CONGRESO INTERNACIONAL  
LA INVENCION  
DE LA MODERNIDAD:  
LA POESÍA DE JOSÉ MARÍA  
EGUREN



DEL 20 AL 22  
SEPTIEMBRE 2017

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.academiaperuanadelalengua.org.pe](http://www.academiaperuanadelalengua.org.pe)  
[apl.direccioneducacion.apl@gmail.com](mailto:apl.direccioneducacion.apl@gmail.com)  
Teléfono: 428-2884

- Del 25 al 27 de octubre se realizó el **Congreso Internacional de Lingüística: Lingüística y Filosofía** en las instalaciones del Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Participaron Alberto Moretti, Víctor Ramírez Herrera, María Inés Bayas Saltos, Laura Hernández Martínez, Yolanda Julca Estrada, Solange Osorio Lescano, Daniel Romero, Eveling Sánchez Felipa, Víctor Hugo Martel Paredes, César Inca Mendoza, Pedro Manallay Moreno, Marco Antonio Malca Belén, Carola Tueros Salazar, Rolando Rocha Martínez, Paulo Arteaga Uribe, Virgilio Gómez Vargas, Eliana Gonzales Cruz, Úrsula Yvonne Velezmoro Contreras, Frank Joseph Domínguez Chenguayen, Shirley Verónica Chumacero Ancajima, Cynthia Briceño Valiente, Emma Aguilar Ponce, Glaiber Ancalla Flores, Alejandro Jesús Soncco Aroni, Evelyn Paredes Lindo, Karen Napan Gómez, Anselmo Hernández Quiroz, Paola Tatiana Contreras Diart, Piero Suárez Caro, Nora Solís Aroni, Bertha Guzmán Velasco, Natalia Yoza, Héctor Velásquez Chafloque, Víctor Arturo Martel Paredes, Shirley Cortez González, Marco Bartra Bazán, Eliana Betty Olave Valencia, Karla Bolo Romero, Rafael Mora Ramírez, Inés Olza y Salomón Lerner Febres.

# CONGRESO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA: LINGÜÍSTICA Y FILOSOFÍA

LUGAR:  
CENTRO CULTURAL DE LA PONTIFICIA  
UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

AV. CAMINO REAL 1075  
SAN ISIDRO

25 al 27 de OCTUBRE del 2017

#### INFORMES E INSCRIPCIONES

[www.academiaperuanadelalengua.org.pe](http://www.academiaperuanadelalengua.org.pe)  
[academiaperuanadelalengua.apl@gmail.com](mailto:academiaperuanadelalengua.apl@gmail.com)  
Teléfono: 428-2884



ACADEMIA PERUANA  
DE LA LENGUA

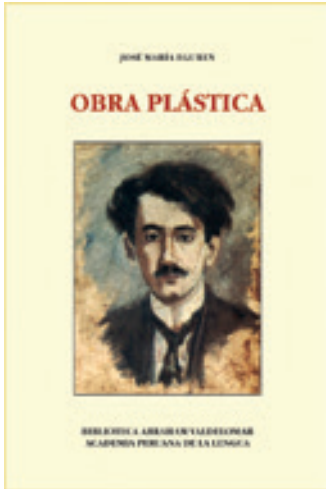




PUBLICACIONES  
Enero-Diciembre 2017

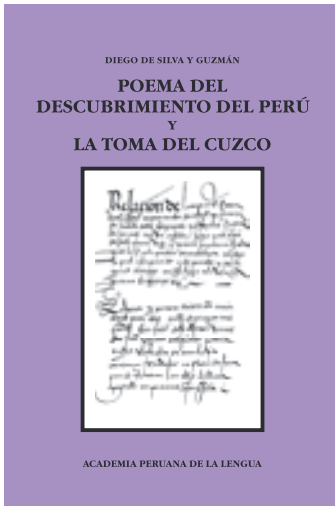


## CLÁSICOS PERUANOS



José María Eguren  
*Obra plástica*  
Edición y catálogo  
de Luis Eduardo Wuffarden

Lima:  
Biblioteca Abraham Valdelomar/  
Academia Peruana de la Lengua,  
2017, 316 pp.



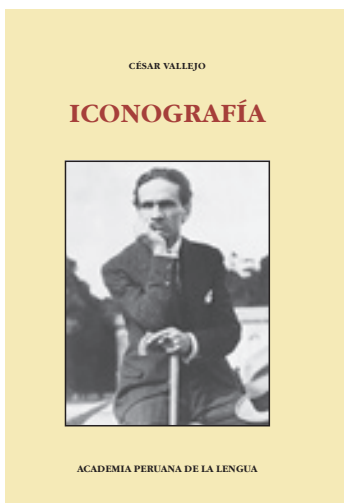
Diego de Silva y Guzmán  
*Poema del descubrimiento  
del Perú y La toma del Cuzco*  
Edición, presentación y notas  
de Óscar Coello

Lima:  
Academia Peruana de la Lengua,  
2017, 296 pp.



César Moro  
*Obra plástica*  
Reunida, presentada y comentada  
por Daniel Lefort y Fernando Villegas  
Torres

Lima:  
Academia Peruana de la Lengua,  
2017, 352 pp.



César Vallejo  
*Iconografía*  
Edición de Carlos Fernández  
y Valentino Gianuzzi

Lima:  
Academia Peruana de la Lengua,  
2017, 132 pp.

CLÁSICOS PERUANOS  
EDICIONES FACSIMILARES



Leonidas Yeroi  
*La de cuatro mil* [1904]  
Presentación de  
Mateo Chiarella Viale

Lima:  
Academia Peruana de la Lengua,  
2017, 68 pp.

## CLÁSICOS DE LA ACADEMIA



Luis Alberto Sánchez  
*Garcilaso Inca de la Vega.*  
*Primer criollo*

Presentación de Ismael Pinto

Lima:  
Academia Peruana de la Lengua,  
2017, 220 pp.



Ciro Alegría  
*La serpiente de oro*  
Estudio preliminar  
de Alberto Escobar

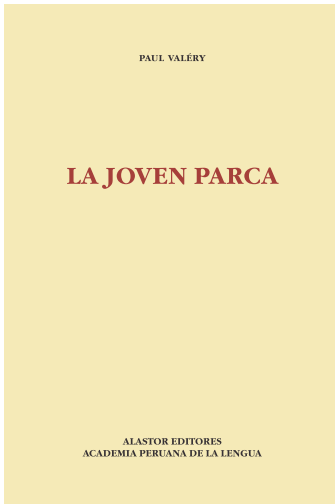
Lima:  
Academia Peruana de la Lengua,  
2017, 260 pp.

## LA FUENTE ESCONDIDA



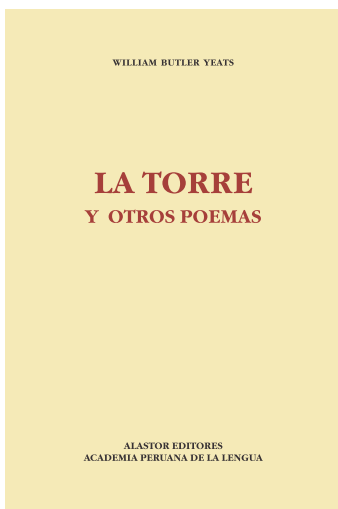
Platón  
*El juicio y la muerte de Sócrates*  
Traducción, introducción,  
argumentos y notas de  
Anacleto Longué y Molpeceres

Lima:  
Alastor Editores/  
Academia Peruana de la Lengua,  
2017, 172 pp.



Paul Valéry  
*La joven parca*  
Traducción e introducción  
de Mariano Brull

Lima:  
Alastor Editores/  
Academia Peruana de la Lengua,  
2017, 132 pp.



William Butler Yeats  
*La torre y otros poemas*  
Prólogo de Miluska Benavides,  
edición y traducción  
de Ricardo Silva-Santisteban

Lima:  
Alastor Editores/  
Academia Peruana de la Lengua,  
2017, 216 pp.



Ricardo Silva-Santisteban  
*Los hijos del limo y del fuego.*  
*Antología poética del*  
*Romanticismo francés*  
Edición bilingüe. Tomo I

Lima:  
Alastor Editores/  
Academia Peruana de la Lengua,  
2017, 468 pp.

RICARDO SILVA-SANTISTEBAN

**LOS HIJOS DEL  
LIMO Y DEL FUEGO**

**ANTOLOGÍA POÉTICA DEL  
ROMANTICISMO FRANCÉS**

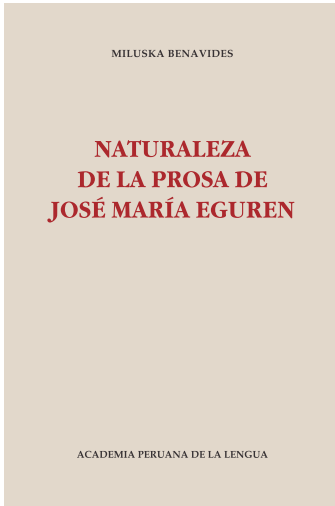
**II**

ALASTOR EDITORES  
ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA

Ricardo Silva-Santisteban  
*Los hijos del limo y del fuego.*  
*Antología poética del*  
*Romanticismo francés*  
Edición bilingüe. Tomo II

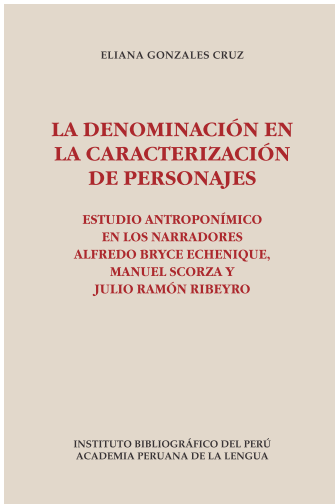
Lima:  
Alastor Editores/  
Academia Peruana de la Lengua,  
2017, 460 pp.

## FOLIOS DE INVESTIGACIÓN



Miluska Benavides  
*Naturaleza de la prosa  
de José María Eguren*

Lima:  
Academia Peruana de la Lengua,  
2017, 188 pp.



Eliana Gonzales Cruz  
*La denominación en la  
caracterización de personajes.  
Estudio antroponímico en los  
narradores Alfredo Bryce Echenique,  
Manuel Scorza y Julio Ramón Ribeyro*

Lima:  
Instituto Bibliográfico del Perú/  
Academia Peruana de la Lengua,  
2017, 460 pp.

RENATO GUIZADO YAMPI

**DETALLE, RITMO Y  
SINTAXIS EN LA POESÍA  
DE JOSÉ MARÍA EGUREN**

ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA

Renato Guizado Yampi  
*Detalle, ritmo y sintaxis en  
la poesía de José María Eguren*

Lima:  
Academia Peruana de la Lengua,  
2017, 272 pp.

ANDRÉS PIÑEIRO

**LA HERÉTICA DE  
MARTÍN ADÁN**

**CUESTIONAMIENTO, ALEJAMIENTO  
Y CONFRONTACIÓN CON LA  
TRADICIÓN CRISTIANA**

ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA

Andrés Piñeiro  
*La herética de Martín Adán.  
Cuestionamiento, alejamiento  
y confrontación con la tradición  
cristiana*

Lima:  
Academia Peruana de la Lengua,  
2017, 204 pp.

GLADYS FLORES HEREDIA

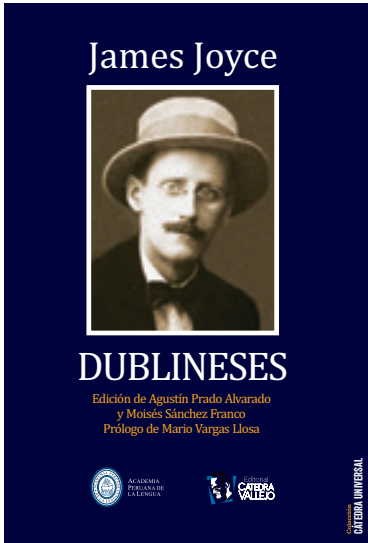
**LA POÉTICA  
TRANSTEXTUAL  
DE PABLO GUEVARA**

ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA

Gladys Flores Heredia  
*La poética transtextual de  
Pablo Guevara*

Lima:  
Academia Peruana de la Lengua,  
2017, 264 pp.

## EDICIONES ESPECIALES



James Joyce

*Dublineses*

Edición de Agustín Prado Alvarado  
y Moisés Sánchez Franco

Prólogo de Mario Vargas Llosa

Lima: Academia Peruana de la Lengua/  
Editorial Catedra Vallejo,  
2017, 280 pp.

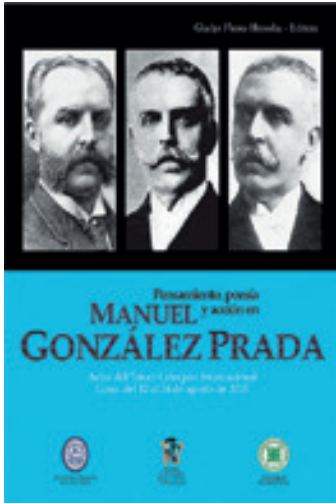


*Lazarillo de Tormes*

Edición e introducción de  
Gonzalo Santonja Gómez-Agero

Lima: Academia Peruana de la Lengua/  
Editorial Catedra Vallejo,  
2017, 92 pp.

## ACTAS DE CONGRESOS



Gladys Flores Heredia (ed.)  
*Poesía, pensamiento y acción en  
Manuel González Prada.*  
*Actas del Tercer Coloquio  
Internacional*  
Introducción de  
Gladys Flores Heredia

Lima:  
Academia Peruana de la Lengua/  
Editorial Cátedra Vallejo/  
Universidad Ricardo Palma,  
2017, 244 pp.



Gladys Flores Heredia (ed.)  
*Un mundo ancho pero ajeno:  
50 años de la desaparición  
de Ciro Alegría.*  
*Actas del Congreso Internacional*  
Presentación de  
Gladys Flores Heredia

Lima:  
Academia Peruana de la Lengua/  
Editorial Cátedra Vallejo/  
Universidad Ricardo Palma,  
2017, 448 pp.

BOLETINES DE LA ACADEMIA  
PERUANA DE LA LENGUA



*Boletín de la Academia  
Peruana de la Lengua* N° 60,  
Julio-Diciembre de 2015

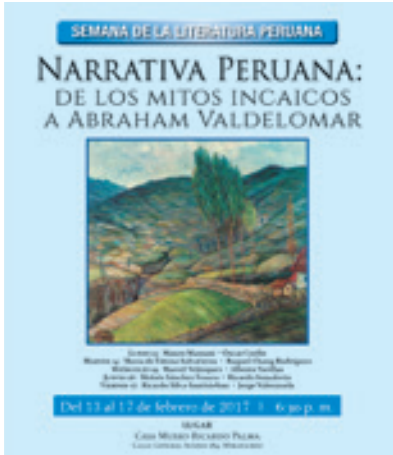
Lima:  
Academia Peruana de la Lengua,  
2017, 176 pp.



*Boletín de la Academia  
Peruana de la Lengua* N° 61,  
Enero-Diciembre de 2016

Lima:  
Academia Peruana de la Lengua,  
2017, 404 pp.

## FILMACIONES



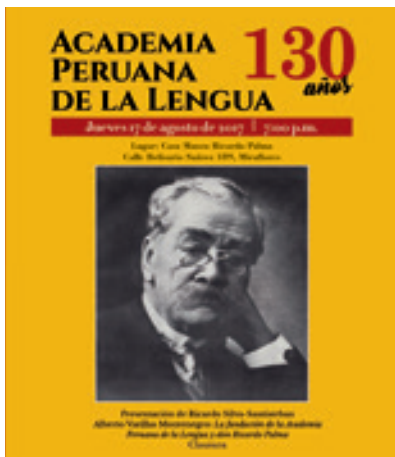
DVD  
Semana de la Literatura Peruana  
Narrativa Peruana: de los mitos  
incaicos a Abraham Valdelomar



DVD  
Congreso Internacional  
Un mundo ancho pero ajeno:  
50 años de la desaparición  
de Ciro Alegría



DVD  
Semana de la Literatura Universal:  
El Romanticismo Europeo



DVD  
130 años de la Academia Peruana  
de la Lengua



DVD  
Congreso Internacional  
La invención de la Modernidad:  
la poesía de José María Eguren



DVD  
Congreso Internacional de Lingüística:  
Lingüística y Filosofía

## DATOS DE LOS AUTORES



### **Miluska Benavides**

Estudió traducción y literatura. Ha publicado la traducción de *Una temporada en el infierno* (2012), el libro de relatos *La caza espiritual* (2015) y el ensayo *Naturaleza de la prosa de José María Eguren* (2017). Estudia el doctorado en Literatura Hispanoamericana en University of Colorado at Boulder.

mk.benavides@gmail.com

### **Raquel Chang-Rodríguez**

Es Distinguished Professor de Literatura y Cultura Hispanoamericanas en el Graduate Center y el City College de la City University of New York (CUNY). Entre sus publicaciones se encuentra *Cartografía garcilasista* (2013), análisis de conjunto de las crónicas del Inca Garcilaso de la Vega, y la edición anotada y modernizada de la *Relación de los mártires de La Florida* (2014) del franciscano huamanguino Luis Jerónimo de Oré.

rchangrodriguez@ccny.cuny.edu

### **Camilo Rubén Fernández Cozman**

Doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en donde es docente del Departamento de Literatura. Entre sus recientes publicaciones se tiene: *César Moro, ¿un antropófago de la cultura?* (2012), *El poema argumentativo de WASHINGTON DELGADO* (2012), *Las técnicas argumentativas y la utopía dialógica en la poesía de César Vallejo* (2014) y *Fulgor en la niebla. Recorridos por la poesía peruana contemporánea* (2014). Su riguroso trabajo académico ha

merecido, entre otras, las siguientes distinciones: Premio Nacional de Ensayo Federico Villarreal (2005); Premio al Mérito Científico 2013, otorgado por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos; y el Premio Nacional de Ensayo Vallejo Siempre (2014), otorgado por la Academia Peruana de la Lengua, la Pontificia Universidad Católica del Perú, la Universidad Ricardo Palma, la Universidad Nacional de Trujillo y la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.  
camiloruben@gmail.com

### **Gladys Flores Heredia**

Magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y candidata a doctora en Literatura en dicha casa de estudios. Ha publicado el poemario *Erlebnis* (2002) y el libro de ensayo *La poética transtextual de Pablo Guevara* (2017). Asimismo, ha editado, compilado y prologado *Oswaldo Reynoso: La buena educación* (2013); *Literatura peruana infantil y juvenil. Una cartografía literaria* (2013); los tres tomos de *Vallejo 2014. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre* (2014-2015); *Vallejo 2016. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre* (2016); *La invención de la novela contemporánea: tributo a Mario Vargas Llosa* (2016); *Poesía, pensamiento y acción en Manuel González Prada. Actas del Tercer Coloquio Internacional* (2017) y *Un mundo ancho pero ajeno: 50 años de la desaparición de Ciro Alegría. Actas del Congreso Internacional* (2017). Actualmente, es miembro del Instituto de Estudios Vallejanos, filial Lima.  
libertadgla@yahoo.es

### **Eliana Gonzales Cruz**

Profesora principal de la Universidad de Piura, es doctora en Lingüística Hispánica por la Universidad de Navarra (España), magíster en Artes Liberales (con mención en Lengua y Literatura) por el Instituto de Artes Liberales de la Universidad de Navarra (España) y licenciada en Educación con mención en Lengua y Literatura por la Universidad Femenina del Sagrado Corazón (Unifé). Desde el año 2011 promueve el blog *Castellano Actual*, cuyo objetivo es difundir los usos correctos de nuestra lengua. Tiene varias publicaciones en revistas y actas de congresos; además, ha publicado los manuales *Lengua castellana I* (2003, 2009), *Lengua castellana II* (2003, 2011), *Literatura peruana* (2004) y el libro *La denominación en la caracterización de personajes. Estudio antroponímico en los narradores Alfredo Bryce Echenique, Manuel Scorza y Julio Ramón Ribeyro* (2017). Actualmente, se desempeña como docente de la Universidad de Piura, campus Lima, y acaba de ser elegida académica de número de la Academia Peruana de la Lengua. [eliana.gonzales@udep.pe](mailto:eliana.gonzales@udep.pe)

### **Yanna Hadatty Mora**

Ecuatoriano-mexicana, es doctora en Letras por la UNAM e investigadora titular del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México desde hace catorce años, institución en la que también se desempeña como docente y tutora en las licenciaturas y los posgrados en Letras y Estudios Latinoamericanos. Se especializa en las vanguardias literarias mexicanas e iberoamericanas a partir de 1996. Ha publicado tres libros de crítica: *Autofagia y narración:*

*estrategias de representación de la narrativa de vanguardia iberoamericana (1922-1935)* (2003), *La ciudad paroxista: prosa mexicana de vanguardia (1921-1932)* (2009) y *Prensa y literatura para la Revolución: La Novela Semanal de El Universal Ilustrado (1921-1925)* (2016). Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores de México. Actualmente, se dedica a la compilación de las crónicas del escritor estridentista guatemalteco Arqueles Vela, y es corresponsable del proyecto de investigación «Las culturas de la prensa en México (1880-1930)» que desarrolla la UNAM junto con la Universidad de California. yanna@unam.mx

### **Jaime Labastida**

Doctor en Filosofía por la Universidad Nacional Autónoma de México. Actualmente, es el director de la Academia Mexicana de la Lengua, director general de Siglo XXI Editores, miembro de número de la Asociación Filosófica de México, miembro correspondiente de la Real Academia Española, de la Academia Cubana de la Lengua y de la Academia Norteamericana de la Lengua Española. Su obra poética cuenta con los libros: *El descenso* (1960), *La feroz alegría* (1965), *A la intemperie* (1970), *Obsesiones con un tema obligado* (1975), *Las cuatro estaciones* (1981), *Dominio de la tarde* (1991), *Animal de silencios* (1996), *Elogios de la luz y de la sombra* (1999), *La sal me sabría a polvo* (2009), *En el centro del año* (2012), *Atmósfera. Negaciones* (2017). En sus libros de orden filosófico o de crítica literaria e histórica sobresalen *Estética del peligro* (1986); *La palabra enemiga* (1996); *Humboldt: ciudadano universal* (1999); *Cuerpo, territorio, mito* (2000); *El edificio de la razón* (2007); *El universo del español, el español del*

*universo* (2014). Ha sido galardonado con diversos premios, entre los que cabe citar el Premio Xavier Villaurrutia (1996), así como el Nacional de Periodismo y el Nacional de Ciencias y Artes (2008). Es doctor honoris causa por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, la Universidad Autónoma de Sinaloa, la Universidad Autónoma Metropolitana y la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha sido distinguido como Caballero de la Orden de las Artes y las Letras por el Gobierno de Francia y con la Cruz al Mérito por el Presidente de la República Federal de Alemania.  
j\_labochoa@yahoo.com

### **Daniel Lefort**

Doctor en Letras (París IV-Sorbona), escritor y traductor. Exconsejero cultural de Francia en el Perú y varios países de América Latina. Autor de numerosos artículos y traducciones sobre escritores como Mario Vargas Llosa o Arguedas y poetas como César Moro, Emilio Adolfo Westphalen, Xavier Abril, José María Eguren en revistas francesas (*Pleine Marge*, *Esprit*, *Cahiers de l'Herne*). Ha publicado *dossiers* sobre varios artistas latinoamericanos en *Pleine Marge*, especialmente sobre Fernando de Szyszlo y Gerardo Chávez. Actualmente, colabora con la revista en línea *En attendant Nadeau*. Organizó el coloquio Avatares del Surrealismo en el Perú y en América Latina en Lima (1990). Entre sus trabajos recientes fue coeditor científico de la *Obra poética completa* de César Moro en la colección Archivos (2015) y cotraductor de la última novela de Mario Vargas Llosa *Cinco esquinas* (2017).  
daniel.lefort.dl@gmail.com

### **Javier Morales Mena**

Magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en donde es docente del Departamento de Literatura. Tiene un diplomado en Literatura Comparada y Crítica Cultural por la Universidad de Valencia (España). 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

### **Jorge Nájar**

Es poeta, narrador y traductor. Ganó el Premio Copé de Oro 1984 con su libro de poemas *Finibus terrae*. En el 2001 obtuvo el Premio Juan Rulfo de Poesía convocado por Radio Francia Internacional con *Canto ciego*. El Fondo Editorial de la Universidad Federico Villarreal ha publicado en el 2013 su *Poesía reunida*. Como traductor, ha seleccionado y traducido una antología de *Poesía contemporánea de expresión francesa* (2003), *Conocimiento del Este* de Paul Claudel (2008), la obra *Narrativa francesa* de Ventura García Calderón (2011), entre otras aventuras. En narrativa, ha publicado: *Penúltima odisea y otras ficciones* (2007), *Vallejo y la célula non plus ultra* (2010), *El alucinado* (2013) y *El árbol de Sodoma* (2014). En Francia ha trabajado en diferentes instituciones públicas y privadas de enseñanza. Es doctor *honoris causa* por la Universidad Nacional de Ucayali. Actualmente, reside en París.  
najar.jorge@gmail.com

### **Ricardo Silva-Santisteban**

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) y *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

### **Francisco Távara Córdova**

Es egresado de la maestría con mención en Política Jurisdiccional de la Pontificia Universidad Católica del Perú y del programa de doctorado en Derecho de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha concluido sus estudios de maestría en Lengua y Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha publicado diversos artículos sobre derecho, justicia y ética. Actualmente, es docente de la Universidad Ricardo

Palma, director del Fondo Editorial del Poder Judicial y presidente del Instituto de Estudios Vallejianos, filial Lima.

fatavara@gmail.com

### **Servais Thissen**

De origen belga y residente en el Perú desde 1967. Se ha dedicado a labores de promoción social y educativa, es fundador de dos colegios. Como aficionado a la fotografía, colaboró en muchas revistas, folletos, afiches, tarjetas postales, almanaques y libros, y como videasta realizó documentales y trabajos de concientización en barrios populares. Ha formado parte de varias instituciones de derechos humanos. Actualmente, es miembro de la Asociación Dignidad Humana y Solidaridad, que trabaja en las cárceles. Es colaborador ocasional de la revista cultural *Voces*. Desde hace muchos años, se ha interesado en la historia de la fotografía peruana y ha investigado algunos pasajes importantes como Max T. Vargas, Martín Chambi y Teófilo Hinostroza. Ha publicado *El Perú profundo de Teófilo Hinostroza* (2008) y *Mariátegui. La aventura del hombre nuevo. Biografía ilustrada* (2017).

servaisthissen@yahoo.com

### **Víctor Vich**

Doctor en Literatura Hispanoamericana por la Georgetown University, EE. UU. Es autor de siete libros, entre los que destacan: *Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política* (2009), *Voces más allá de lo simbólico: ensayos sobre poesía peruana* (2013) y *Poéticas del duelo: ensayos sobre arte, memoria y violencia política*

(2015). Ha sido profesor invitado en diversas universidades del extranjero como Harvard, Berkeley, Madison y la Universidad de Bonn en Alemania. En el 2009, ganó la beca Guggenheim y, en el 2015, la beca Tinker. Actualmente, es profesor principal en la Pontificia Universidad Católica del Perú.

vvich@pucp.pe

### **Fernando Villegas Torres**

Doctor en Historia y Teoría del Arte Contemporáneo por la Universidad Complutense de Madrid, investigador y docente nombrado en la Pontificia Universidad Católica del Perú y la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Dictó el curso «Las fuentes españolas en el arte virreinal» en el Ministerio de Cultura de España. Trabajó como investigador del Museo Nacional de la Cultura Peruana, Ministerio de Cultura. Cuenta con artículos especializados sobre arte peruano del siglo XIX y XX publicados en el ámbito peruano y extranjero. Publicó los libros *Vínculos artísticos entre España y Perú 1892-1929* (2016) y *El Perú a través de la pintura y crítica de Teófilo Castillo* (2006).

fernando.villegas@pucp.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 pts.)— 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 *Analogía Filosófica*. Revista de Filosofía, Investigación y Difusión. Año VII. Julio-diciembre. N° 2. México D. F., 1993, págs. 125-139.
  - 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 Araus, 1611 (122), fol. 925.
- d) Para el caso de direcciones electrónicas  
ÁLVAREZ ARAYA, Óscar. «Gobierno y bien  
común». <http://www.oscaralvarez.com.cr/gobierno-biencomun//shtml> (revisión 5 de mayo,  
2009).

BOLETÍN DE LA ACADEMIA  
PERUANA DE LA LENGUA  
Nº 62

Se terminó de imprimir el 15 de febrero del 2018  
en los talleres de Tarea Asociación Gráfica Educativa,  
ubicados en Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú.

Tiraje: 500 ejemplares



