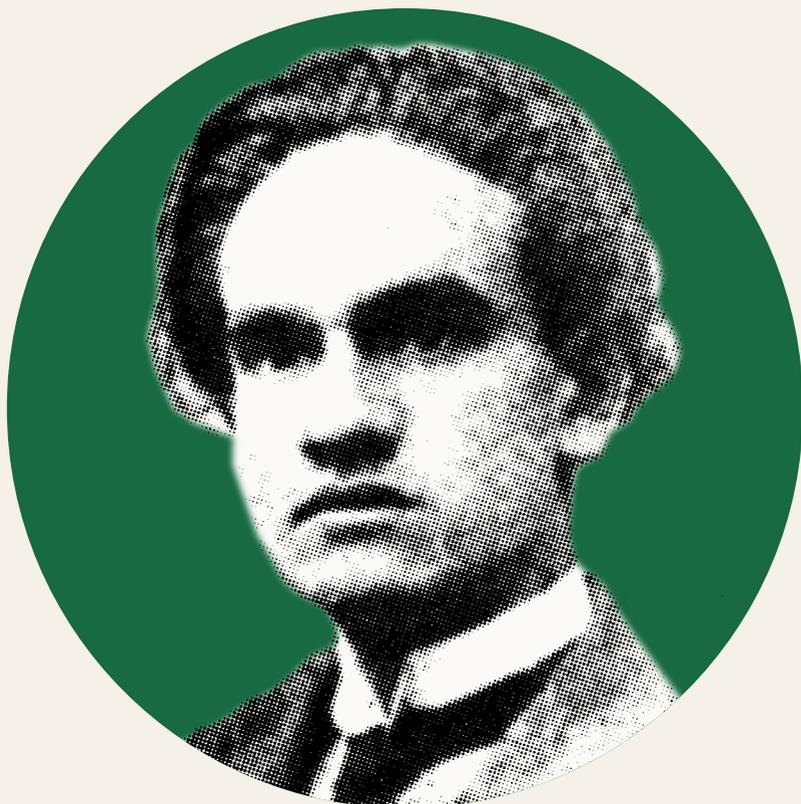


ARCHIVO VALLEJO

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DEL RECTORADO DE LA UNIVERSIDAD RICARDO PALMA

Vol. 5, n.º 9, enero-junio, 2022. Publicación semestral. Lima, Perú
ISSN: 2663-9254 (En línea) | DOI: 10.31381/archivoVallejo.v5n9



UNIVERSIDAD
RICARDO PALMA



UNIVERSIDAD
RICARDO PALMA

ARCHIVO VALLEJO

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DEL RECTORADO
DE LA UNIVERSIDAD RICARDO PALMA

ISSN: 2663-9254 (En línea)
Vol. 5, n.º 9, enero-junio, 2022
Publicación semestral. Lima, Perú

RECTOR

IVÁN RODRÍGUEZ CHÁVEZ
Universidad Ricardo Palma, Perú
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0003-0688-2035>
E-mail: irodriguez@urp.edu.pe

DIRECTORA

GLADYS FLORES HEREDIA
Universidad Ricardo Palma, Perú
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0001-7515-6905>
E-mail: gladys.floresh@urp.edu.pe

EDITOR ACADÉMICO

ÁLEX FLORES FLORES
Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0003-1899-4878>
E-mail: alex.floresf@pucp.edu.pe

REVISORES

Enrique Foffani
Universidad de Buenos Aires, Argentina
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0003-0051-3191>
E-mail: e.foffani@yahoo.com.ar

Ricardo Silva-Santisteban
Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0003-1480-0466>
E-mail: rsilva@pucp.edu.pe

Javier Morales Mena
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0002-7871-5685>
E-mail: jmoralesm@unmsm.edu.pe

Jorge Terán Morveli
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0001-7164-4434>
E-mail: jteranm@unmsm.edu.pe

CONSEJO EDITORIAL

FRANCISCO TÁVARA CÓRDOVA
Universidad Ricardo Palma, Perú
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0002-5258-4058>
E-mail: francisco.tavara@urp.edu.pe

RICARDO GONZÁLEZ VIGIL
Academia Peruana de la Lengua, Perú
E-mail: rgonvig49@gmail.com

JORGE LUIS KISHIMOTO YOSHIMURA
Centro de Estudios Vallejanos, Perú
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0002-7244-4327>
E-mail: jorgekishimoto@yahoo.com

ANTONIO GONZÁLEZ MONTES
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0003-2201-1344>
E-mail: agonzalezm@unmsm.edu.pe

JESÚS CABEL MOSCOSO
Universidad Nacional San Luis Gonzaga de Ica, Perú
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0001-9361-7744>
E-mail: dcabel@unaj.edu.pe

CONSEJO CONSULTIVO

STEPHEN M. HART

University of London, Inglaterra

Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0002-0413-9056>

E-mail: stephen.malcolm.hart@ucl.ac.uk

JOSÉ ANTONIO MAZZOTTI

Tufts University, Estados Unidos

Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0002-8782-9625>

E-mail: jose.mazzotti@tufts.edu

GONZALO SANTONJA GÓMEZ-AGERO

Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, España

Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0003-3340-8865>

E-mail: gsantonj@pdi.ucm.es

LAURIE LOMASK

City University of New York, Estados Unidos

Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0002-1391-8182>

E-mail: llomask@bmcc.cuny.edu

VALENTINO GIANUZZI ARMIJO

The University of Manchester, Inglaterra

Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0002-9884-0619>

E-mail: josevalentino.gianuzzi@manchester.ac.uk

FRANCISCO JAVIER PÉREZ

Asociación de Academias de la Lengua Española, España

E-mail: franciscojavierperez@gmail.com

OLGA MUÑOZ CARRASCO

Saint Louis University, Madrid Campus, España

Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0002-9079-2739>

E-mail: olga.munoz@slu.edu

THOMAS WARD

Loyola University Maryland, Estados Unidos

Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0001-5595-4213>

E-mail: TWard@loyola.edu

VÍCTOR VICH

Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú

Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0003-4192-6873>

E-mail: vvich@pucp.pe

EQUIPO TÉCNICO

Ronald Callapiña Galvez (corrección de textos), Yuri Tornero Cruzatt (traducción), Rodolfo Loyola Mejía (diseño), Miguel Condori Mamani (diagramación) y Joel Alhuay Quispe (gestión electrónica).

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v5n9

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú n.º 2018-07704.

© Rectorado de la Universidad Ricardo Palma
Av. Benavides 5440, Santiago de Surco, Lima 33, Perú.
Teléfono: (511) 708-0000, anexo: 0142
E-mail: rector@urp.edu.pe

DIRECCIÓN POSTAL

Av. Benavides 5440, Santiago de Surco, Lima 33, Perú.
E-mail: archivovallejo@urp.edu.pe

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

LICENCIA



Archivo Vallejo. Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma se encuentra disponible en acceso abierto bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0).

Archivo Vallejo. Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma es una publicación que tiene como objetivo fundamental la difusión de investigaciones sobre la producción literaria de César Vallejo y, como objetivo complementario, fomentar el estudio de la literatura y la cultura iberoamericana desde diversas orientaciones humanísticas. De acuerdo con estos propósitos, se incluyen en sus páginas artículos originales e inéditos sobre literatura, lingüística, filología, filosofía e historia. *Archivo Vallejo* es una publicación de periodicidad semestral y sus artículos son arbitrados bajo la modalidad de simple ciego (*single-blind review*), en la cual los evaluadores externos a la institución conocen los datos de los autores al momento de la revisión y toman en cuenta los siguientes criterios de evaluación: originalidad, aporte del trabajo, actualidad y contribución al conocimiento humanista.

Archivo Vallejo recibe las colaboraciones de todos los académicos de nuestra universidad, así como los trabajos de intelectuales nacionales y extranjeros. La revista está dirigida a investigadores, docentes universitarios, profesores, estudiantes, escritores y al público lector interesado en las cuestiones propias de la reflexión, el trabajo crítico y la investigación humanística.



Archivo Vallejo Journal is an academic publication of *Rectorate of the Ricardo Palma University* which aims to disseminate the researches on César Vallejo literary productions and complementarily aims to promote Iberoamerican culture and literature studies from different humanistic orientations. In accordance with the previous purposes, we are presenting original and unpublished articles on literature, linguistics, philology, philosophy and history. *Archivo Vallejo* is a semiannual journal whose articles are refereed through the single-blind review modality, in which the external reviewers of the institution are aware of the authors' data at the time of the review. They take into account the following evaluation criteria: originality, relevance, current importance and contribution to humanist knowledge.

Archivo Vallejo receives contributions from all scholars of our university, as well as national and foreign intellectuals' works. This journal is addressed to researchers, university professors, teachers, students, writers and any public reader interested in reflection, critical work and humanistic research issues.





UNIVERSIDAD
RICARDO PALMA

ARCHIVO VALLEJO

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DEL RECTORADO
DE LA UNIVERSIDAD RICARDO PALMA

ISSN: 2663-9254 (En línea)
Vol. 5, n.º 9, enero-junio, 2022
Publicación semestral. Lima, Perú
DOI: 10.31381/archivoVallejo.v5n9

TABLA DE CONTENIDO

- Presentación
11 IVÁN RODRÍGUEZ CHÁVEZ

Artículos

- «Recuerdo valeroso, triste esqueleto cantor»:
la casa y las experiencias del ser en *Trilce* (1922)
de César Vallejo
17 MIGUEL ÁNGEL CARHUARICRA ANCO
- Una aproximación a las imágenes en «Syhna la
blanca» de José María Eguren
51 PRISCILA ARBULÚ ZUMAETA

La construcción de la identidad a partir de la experiencia materna en «Casa de cuervos» de Blanca Varela

69 GLORIA MARÍA PAJUELO MILLA

Una sola alma en dos cuerpos: la múltiple configuración de la alteridad en *La casa de cartón* de Martín Adán

89 DIEGO GARCÍA FLORES

Crítica social y memoria en la poesía de María Mercedes Carranza

111 KAREN LUCERO BASAURI MATA

«El beso de Evans»: la influencia del dandismo en un cuento de Abraham Valdelomar

133 TADEO PALACIOS VALVERDE

Aproximaciones iniciales al fenómeno de la identidad cultural diaspórica en *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, de Junot Díaz

165 DIANA CAYCHO HUAPAYA



Esta
presentación
se encuentra
disponible
en acceso
abierto bajo
la licencia
Creative
Commons
Attribution 4.0
International
Licence

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 5, n.º 9, enero-junio, 2022, 11-13

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v5n9.5225

Presentación



El noveno número de *Archivo Vallejo. Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma* reúne artículos que, a diferencia de ediciones anteriores, amplían el campo temático de las investigaciones humanísticas iberoamericanas, desarrollando el análisis de otras poéticas además de la vallejana. En esa línea, se incluyen trabajos sobre poetas y narradores peruanos y latinoamericanos, en quienes se resaltan interesantes y renovadas lecturas que nutren el campo académico de los estudios literarios y culturales.

Abre esta edición el trabajo de Miguel Ángel Carhuarica Anco, que analiza las significaciones de la casa en tres poemas de *Trilce*, de César Vallejo: «XXVII», «XXVIII» y «LXI»; según el autor, las imágenes evocadas por el poeta trujillano manifiestan sentidos afectivos de la casa que establecen o restituyen experiencias del ser del sujeto poético. En esa misma línea, Priscila Arbulú Zumaeta también propone una aproximación a las imágenes poéticas de otro vate peruano, José María Eguren, específicamente en el poema «Syhna la blanca», incluido en *Simbólicas*;

la autora advierte la importancia de prestar atención a las imágenes de este poema, tales como los colores, la torre, el sueño, la mujer encerrada, etc., las mismas que pueden identificarse con el estatus social, el deseo de libertad y la poesía.

A estos trabajos sobre poetas peruanos les sigue el artículo de Gloria María Pajuelo Milla, que analiza la construcción de identidad con relación a la experiencia materna en el poema «Casa de cuervos», de Blanca Varela; Pajuelo centra su atención en el efecto que provoca el vínculo entre la madre y el hijo en la voz poética del poema, de modo que se reconoce la culpa, el sufrimiento del distanciamiento y la resignación como componentes que constituyen la identidad de la mujer madre. A continuación, Diego García Flores nos presenta un análisis de la múltiple configuración de la alteridad en *La casa de cartón*, de Martín Adán; el autor examina las diferentes estrategias de desdoblamiento que se utilizan en esta clásica obra de la vanguardia peruana, como el que ocurre entre el narrador y el personaje icónico de Ramón, de quien se conoce sus diarios y los «poemas underwood».

Karen Basauri Mata nos introduce a la literatura colombiana del siglo XX con el análisis de la poesía de María Mercedes Carranza, de quien se destaca sus dos temáticas que conducen su poética: la depuración del lenguaje y la crítica social; Basauri revisa diferentes poemas en los que subraya el uso del lenguaje para combatir la indiferencia y la naturalización de la violencia en Colombia. Le sigue el trabajo de Tadeo Palacios Valverde, que analiza el relato «El beso de Evans: un cuento cinematográfico», de Abraham Valdelomar; el autor propone leer esta obra desde la influencia del dandismo, de modo que se apertura una interpretación más íntegra del escritor iqueño. Finalmente, se tiene el artículo de Diana Caycho Huapaya, que estudia los mecanismos que subyacen a la identidad cultural diaspórica en

la novela *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, del escritor estadounidense-dominicano Junot Díaz; Caycho, a partir de la lectura de Stuart Hall, analiza cómo esta identidad influye en el relato, tanto en las representaciones dentro de la obra como en la forma o estructura de la misma.

Con este número de *Archivo Vallejo* —como se puede apreciar— se amplía la difusión de investigaciones sobre literatura y cultura, dando cabida al análisis de otros escritores, además de César Vallejo. Esperamos que los estudiantes, docentes e investigadores en general de las ciencias humanísticas encuentren enriquecedores los artículos aquí presentados y que, a su vez, se incentive aún más el debate y las lecturas de las obras estudiadas. Agradecemos, finalmente, a los autores y a los revisores por su contribución en la realización de la presente edición; y esperamos contar nuevamente con ellos para futuras publicaciones.

DR. IVÁN RODRÍGUEZ CHÁVEZ
Rector de la Universidad Ricardo Palma

Lima, junio de 2022

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 5, n.º 9, enero-junio, 2022

ISSN: 2663-9254 (En línea)

ARTÍCULOS





Este artículo se encuentra disponible en acceso abierto bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International Licence

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 5, n.º 9, enero-junio, 2022, 17-49

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v5n9.5226

«Recuerdo valeroso, triste esqueleto cantor»: la casa y las experiencias del ser en *Trilce* (1922) de César Vallejo

«Courageous memory, sad singing skeleton»: the house and the experiences of being in *Trilce* (1922) by César Vallejo

MIGUEL ÁNGEL CARHUARICRA ANCO

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

(Lima, Perú)

miguel.carhuaricra@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0003-3819-8350>



RESUMEN

El presente artículo explora las significaciones de la casa en *Trilce* de César Vallejo. La idea que guía este estudio es que, en los poemas «XXVII», «XXVIII» y «LXI», las imágenes poéticas revelan sentidos afectivos de la casa y connotan la conexión, la restitución y la comprensión del ser. Para tal propósito, primero realizamos un balance de las apreciaciones centradas en la imagen en *Trilce*; luego explicamos la concepción de imagen poética y de la casa desde la fenomenología de la imaginación de Gaston Bachelard; y delineamos los rasgos del hogar del poeta

desde la evocación de Danilo Sánchez Lihón. Posteriormente, analizamos e interpretamos las imágenes poéticas de los poemas mencionados; y, finalmente, reflexionamos sobre la trascendencia de la imagen poética para la comprensión de *Trilce*.

Palabras clave: *Trilce*; César Vallejo; sujeto poético; imagen poética; casa; experiencia vivida; ser.

Términos de indización: poesía; poeta; lenguaje simbólico (Fuente: Tesaurus Unesco).

ABSTRACT

This article explores the meanings of the house in César Vallejo's *Trilce*. The guiding idea of this study is that in poems «XXVII», «XXVIII» and «LXI», poetic images disclose affective senses of the house and connote connection, restitution, and understanding of the self. For this purpose, we first take stock of the image-centered appreciations in *Trilce*; then we explain the conception of poetic image and house from Gaston Bachelard's phenomenology of imagination, and we delineate the features of the poet's home from Danilo Sánchez Lihón's evocation. Subsequently, we analyze and interpret the poetic images of the mentioned poems; and, finally, we reflect on the transcendence of the poetic image for the understanding of *Trilce*.

Key words: *Trilce*; César Vallejo; poetic subject; poetic image; house; lived experience; existence.

Indexing terms: poetry; poets; symbolic languages (Source: Unesco Thesaurus).

Recibido: 10/03/2022

Revisado: 15/04/2022

Aceptado: 20/04/2022

Publicado en línea: 25/06/2022

Financiamiento: Autofinanciado.

Conflicto de interés: El autor declara no tener conflicto de interés.

Revisores del artículo:

Enrique Foffani (Universidad de Buenos Aires, Argentina)
e.foffani@yahoo.com.ar
<https://orcid.org/0000-0003-0051-3191>

Javier Morales Mena (Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú)
jmoralesm@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-7871-5685>

1. LAS IMÁGENES DE *TRILCE*: ASEDIOS CRÍTICOS

Desde su aparición, el interés por desentrañar el hermetismo de la poética trilece se ha centrado en el análisis del lenguaje, el delineamiento de la estructura, la aproximación al tiempo y el develamiento del sujeto poético. Una pregunta medular ha conducido el recorrido crítico sobre el segundo poemario de César Vallejo: ¿cuál es el propósito de *Trilce*? Las palabras de Jean Franco sintetizan una clara respuesta a esta interrogante:

Mostrar la inoperancia de las imágenes y metáforas tradicionales, lo especioso de la «armonía» según la entendían los modernistas. Por ello, los poemas avanzan espasmódicamente, como una serie de sacudidas, discontinuidades, artificios verbales, violentos juegos de palabras. Por ello, *Trilce* rechaza toda homogeneidad de tono, se abstiene de placidez y consuelo (1984, pp. 131-132).

Ciertamente, en *Trilce* reconocemos un ánimo renovador de la lengua que parte de las mismas posibilidades lingüísticas, una creatividad inédita para la generación de realidades próximas a la vivencia, una original expresión de los sentimientos que trasciende el sentido de las figuras literarias, y una estructuración que alterna sonoridades tenues y extremas. En nuestra opinión, el aspecto literario más revelador de *Trilce*, y que entra en sintonía con el espíritu vanguardista, es el uso de imágenes poéticas.

En las siguientes líneas, revisaremos algunas apreciaciones centradas en la función de las imágenes de dicho poemario.

Saúl Yurkievich afirma que en *Trilce* los signos utilizados para transmitir la intuición poética no son conceptos, sino imágenes, vale decir, «representaciones sensoriales que no copian, que no describen la realidad externa, sino la reviven alusivamente, animadamente, a través de una figuración fantástica, de un singular reordenamiento que combina libremente los datos de la realidad empírica» (1971, p. 155). El crítico argentino nos advierte que las imágenes en *Trilce* abandonan su vocación descriptiva para dar paso a la actualización de la vivencia del sujeto en conexión con el referente real. Asimismo, a partir de la eufonía del título del libro y la ausencia de títulos en los poemas, halla un guiño para la lectura del poemario: «la comunicación poética más importante se establecerá por vía de otras posibilidades expresivas del lenguaje (sonoras, rítmicas, plásticas, volitivas, afectivas)» (1978, p. 24). En efecto, la exploración cognitiva del contenido resultará difícil; no obstante, el asedio mediante las imágenes nos permitirá intuir las vivencias del poeta.

André Coyné asevera que, para la concepción de *Trilce*, César Vallejo no pretendió construir un lenguaje propio a partir de los escombros de un lenguaje común, sino que, más bien, se aferró «a todo lo que su memoria le ofrecía, ora recuperando un idioma perdido, ora forcejeando con bloques erráticos, que emergen en su texto para luego irse a pique, confortando un momento al poeta o arrastrándolo con ellos» (1989, p. 102). Estos «bloques erráticos» son las evocaciones sensibles e incontrolables que aparecen en el momento de la escritura. Se entiende, entonces, que, en esa búsqueda de palabras para construir el poema, el poeta santiaguino experimentó el fluir de la confortabilidad anímica y lo expresó mediante imágenes. Estas, en efecto, revelan

la experiencia sensible y le otorgan existencia al sujeto poético. Coyné sintetiza su planteamiento en los siguientes términos: en *Trilce* «lo más radicalmente existencial queda sujeto a los imperativos del instante» (p. 103).

Américo Ferrari aclara que el lenguaje de *Trilce* no es infantil, sino uno altamente elaborado que constituye una visión del mundo y del escritor. En tal sentido, este poemario transfiere una experiencia, un experimento, no formal ni intelectual, sino, «ante todo, vital, y destinado, puesto que lo realiza un poeta, a fijarse y a comunicarse en ciertas formas. Para el poeta se trata de crear y de poner a prueba dichas formas» (1997, p. 249). Esta experiencia vital encamina hacia la libertad de la intuición poética y la creación de imágenes, en otras palabras, a la búsqueda de una poesía abierta, es decir, una poesía que «quiere interceptar el pensamiento en sus fuentes vivas, seguirlo en sus arranques, sus interrupciones, sus aceleraciones, sus demoras y sus retrocesos, revelarlo pensante y, por consiguiente, siempre imperfecto, siempre infinito» (p. 250). El crítico peruano precisa, además, que tal «pensamiento» incluye lo conceptual y lo afectivo, ya que «cada vocablo connota un doble significado: objetivo y subjetivo, universal y singular, conceptual y emocional. Es siempre el segundo el que interesa sobre todo al poeta» (p. 250).

En síntesis, ante la insuficiencia del lenguaje, en *Trilce*, César Vallejo recurre a la creación de imágenes que permitan transmitir el significado de la experiencia del instante. Para Saúl Yurkievich (1971 y 1978), estas imágenes permiten intuir las vivencias del poeta; André Coyné (1989) considera que muestran la experiencia sensible y otorgan existencia al sujeto poético; Américo Ferrari (1997), por su parte, destaca la capacidad de expresar el pensamiento subjetivo, singular y emocional del

poeta. Así, pues, estas apreciaciones críticas constituyen una primera orientación para el análisis de los poemas «XXVII», «XXVIII» y «LXI» de *Trilce*.

2. IMAGEN POÉTICA

La imagen es una representación sensible; por ello, su presencia potencialmente alude a uno de los sentidos. De ahí que existan imágenes visuales, olfativas, auditivas, gustativas y táctiles. Rafael Lapesa define la imagen poética como «la expresión verbal dotada de poder representativo, esto es, la que presta forma sensible a ideas abstractas o relaciona, combinándolos, elementos formales de diversos seres, objetos o fenómenos perceptibles» (1981, p. 45). En términos retóricos, podemos concluir que una imagen poética es una figura literaria cuyo contenido «sensibiliza» conceptos, ideas o hechos, e interpela la sensorialidad del receptor. Para los fines del presente artículo, completamos esta definición con el planteamiento de Gaston Bachelard, quien advierte que la imagen poética «es un resaltar súbito del psiquismo» (2000, p. 7); y precisa que «no es el eco de un pasado. Es más bien lo contrario: en el resplandor de una imagen, resueñan los ecos del pasado lejano, sin que se vea hasta qué profundidad van a repercutir y extinguirse» (p. 7).

De lo dicho por Bachelard, entendemos que una imagen poética no remite a una historia o narración de la voz poética, sino que «revive» un evento de manera repentina en la imaginación del poeta. Son los reflejos o guiños de la vivencia, los sitios a los cuales el lector deberá «prestar sentidos», pues su tarea fenomenológica es observar cada «resplandor» poético de la imagen poética y captar, en tiempo presente, la voz del poeta. Recordemos para ello que si bien la imagen poética logra transmitir un sentir, también resalta la existencia del

ser¹, vale decir, de un sujeto que «imagina» y «habla» para ser. Nos aproximamos, según Bachelard, a un estudio de la fenomenología de la imaginación, el cual consiste en «un estudio del fenómeno de la imagen poética cuando la imagen surge en la conciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad» (2000, p. 8).

3. ACERCAMIENTO FENOMENOLÓGICO A LA CASA

La casa es un espacio en el que habitan personas con vínculos sanguíneos y afectivos. Demográficamente, habitan personas con lazos familiares, ya sea de manera biológica o política; fenomenológicamente, habitan los primeros valores de las personas que residen ahí. La casa se constituirá como un cosmos, un rincón del mundo donde viven los valores familiares. Entonces, es de suponer que, en tanto experiencia, un alejamiento de significativa duración e impacto hará difícil que un adulto tenga dificultades en el reconocimiento de tales primeros valores hogareños. Efectivamente, para un sujeto que ha vivido la experiencia de la ciudad, los «anteriores» rasgos identitarios del hogar, distantes y diferentes a los que posee su yo actual, adquieren significación reducida si lo experimenta como lenguaje (por ejemplo, en forma de diálogos, dichos y normas); sin embargo, aclara Bachelard, si las experiencias al estar «ante» la casa son reconocidas en imágenes y estudiadas fenomenológicamente, entonces ellas «nos dirán de un modo concreto los valores del espacio habitado, el no-yo que protege al yo» (2000, p. 28).

1 Fenomenológicamente, el ser es la «persona en vivencia» de la realidad objetiva, entiéndase imágenes, situaciones, afectividades y evocaciones. El ser es irracional si se presenta «en sí», vale decir, estático e invariable; se transforma si asume lo de «fuera de sí», es decir, si incorpora nuevas experiencias a su realidad; es sensible si expresa su «para sí», en otras palabras, si revela su sentir íntimo, su afectividad (Ferrater, 1995, pp. 683-684).

A través de las imágenes es posible reconocer cómo la casa alberga e integra los pensamientos, los recuerdos y las aspiraciones del hombre. Asimismo, temporalmente, pasado, presente y futuro dan a la casa «dinamismos que interfieren con frecuencia, a veces oponiéndose, a veces excitándose mutuamente» (Bachelard, 2000, p. 30). Por ejemplo, si evocamos la casa natal, asistimos a los primeros instantes de protección y atención, valores inherentes de quienes forjan nuestro ser. En el presente, nuestra acción de ir, acercarse y arribar va acompañada de esas sensaciones vividas antaño. Puede que los otros espacios hayan modificado o dispersado nuestros valores; sin embargo, siempre estará la casa para recuperar nuestras primeras virtudes infantiles. Como afirma Bachelard, «nuestros ensueños nos vuelven a ella. Y el poeta sabe muy bien que la casa sostiene a la infancia inmóvil “en sus brazos”» (p. 30).

Un poema que explore la imagen poética de la casa sugerirá al lector «ecos» y «recuerdos» confusos y desdibujados que interperlarán su memoria en el «presente». Desde una óptica fenomenológica, la principal función poética radicará en que la poesía nos brinde situaciones de la imaginación afectiva, pues la casa «es un cuerpo de sueño. Cada uno de sus reductos fue un albergue de sueños» (Bachelard, 2000, p. 36). De ello, entendemos que la poesía configura imágenes potentes que comunican las vivencias del poeta en primera persona y en tiempo presente. Resulta importante indicar que este tiempo presente se perfila como un tiempo gramatical; sin embargo, en tanto experiencia vivida, se «extiende» un tiempo permanente. En ese sentido, la adultez y la infancia «habitarían» el instante del poema y «convivirían» en la casa. Dice al respecto Bachelard: «por esta infancia permanente conservamos la poesía del pasado. Habitar oníricamente la casa natal es más que habitarla por el recuerdo, es vivir en la casa desaparecida como lo habíamos soñado» (p. 37).

En resumen, desde una óptica fenomenológica, la casa es el espacio de los valores primigenios. En su forma artística, este espacio puede contener lenguaje e imágenes. Si se resalta solo el lenguaje, la casa perdería significación afectiva; si se explora las imágenes, la casa resaltaría la experiencia vivida y retomaría su estatus poético. En el nivel analítico, la exploración de las diversas manifestaciones de la imagen poética de la casa hará posible «percibir» las vivencias concretas del sujeto poético en un tiempo «continuo», tiempo en el que adultez e infancia conviven, comparten y potencian sentidos. Seguiremos esta línea de análisis siempre recordando una advertencia de Bachelard: «la fenomenología de la imaginación pide que se vivan directamente las imágenes, que se tomen las imágenes como acontecimientos súbitos de la vida. Cuando la imagen es nueva, el mundo es nuevo» (2000, p. 59).

4. EVOCACIONES HOGAREÑAS: LA CASA DE SANTIAGO DE CHUCO

Danilo Sánchez, coterráneo del poeta, menciona que la casa de César Vallejo se situó en la calle Colón n.º 96 del llamado barrio de Cajabamba, Santiago de Chuco. Inicialmente, era una vivienda con un corredor que da la vuelta a un patio empedrado. Alrededor de dicho patio se presentan pilares que cubren los cuartos principales y limitantes con la calle Colón. Además, señala que al frente de dichas habitaciones se ubican la cocina, el horno y el corral muy conservados. Aclara que, en la actualidad, la calle lleva el nombre del poeta y que en las puertas que dan al exterior están designados los números 1030 y 1046. Asimismo, precisa que en años recientes se ha abierto una tercera puerta que al parecer no existió cuando el poeta vivió en dicha casa. En relación con otros espacios, la casa se encuentra a tres cuadras y media de la Plaza de Armas y a una cuadra y media del paseo peatonal La Alameda, pasaje bordeado por dos filas de

álamos y en cuyo centro se encuentra un obelisco rodeado de jardines y bancas para el descanso (2008, pp. 112-113).

A decir de Sánchez, César Vallejo vivió atrapado en su hogar de infancia, por tal motivo, tuvo muchas dificultades para constituir un hogar con una esposa e hijos. Deduce que su idea de hogar «quedó enclavad[a] para siempre en Santiago de Chuco. Y con todo lo tierno, afectivo y bondadoso que era nunca quiso sustituirlo por otro» (2001, p. 16). En tanto paisano, Sánchez siente familiaridad, comprende el sentir de Vallejo y evoca la imagen de la casa:

En aquel reino de la infancia vivíamos protegidos, podíamos clamar pidiendo ayuda y allí estaba presta la madre a socorrernos. Había una hamaca, una baranda y hasta una trenza muy tejida por el cariño de los padres, hermanos y familia. Pero un día todo eso se desmorona, derrumba y se quiebra (p. 19).

Notamos en la evocación que la casa alberga permanentemente los valores de la infancia: protección, atención y cariño. En efecto, el paso del tiempo y el distanciamiento del espacio puede hacer que un día estos valores se diluyan por la partida de los integrantes de la familia. Así, la casa sin las personas que constituyen las virtudes familiares es el hogar perdido y, como señala Sánchez, «el vacío metafísico imposible de llenar es el hogar perdido, no solo visto con los ojos de la añoranza, sino en concreto y en firme» (2001, p. 20). En efecto, el poeta «ante» la casa modulará su voz «recordando» el hogar «lleno» de la infancia y «viviendo» el hogar «vacío» de la adultez. Finalmente, nos recuerda Sánchez que para los santiaguinos el amor a la casa significa «la adhesión a la verdad primigenia de nuestro ser y de nuestro origen, herencia muy marcada cuya raíz deber ser mochica chimú andinizada o de la cultura culli» (p. 25). En concreto, la casa de Santiago de Chuco se perfila como un espacio

en el que sentirse protegido, atendido y querido dejó huellas en el ser de Vallejo y que la ausencia de tales virtudes recayó en la dispersión de su ser.

5. ANÁLISIS DEL POEMA «XXVII»

Me da miedo ese chorro,
buen recuerdo, señor fuerte, implacable
cruel dulzor. Me da miedo.
Esta casa me da entero bien, entero
lugar para este no saber dónde estar.

No entremos. Me da miedo este favor
de tornar por minutos, por puentes volados.
Yo no avanzo, señor dulce,
recuerdo valeroso, triste
esqueleto cantor.

Qué contenido, el de esta casa encantada,
me da muertes de azogue, y obtura
con plomo mis tomas
a la seca actualidad.

El chorro que no sabe a cómo vamos,
dame miedo, pavor.
Recuerdo valeroso, yo no avanzo.
Rubio y triste esqueleto, silba, silba (Vallejo, 1991, p. 295).

5.1. «Recuerdo valeroso»: las bondades afectivas de la casa

El poema «XXVII» de *Trilce* está compuesto por cuatro estrofas con cantidades disímiles de versos con rima asonante. En la primera estrofa, notamos los detalles de la experiencia vivida por el sujeto poético: su temor por la presencia del chorro («buen

recuerdo, señor fuerte») cambia hacia una sensación de seguridad al estar ante la casa: «Esta casa me da entero bien». En la segunda estrofa, aparece la desconfianza («Me da miedo este favor») por «ingresar» a la casa; no obstante, la trata con respeto («señor dulce, / recuerdo valeroso») y le expresa su nostalgia («triste / esqueleto cantor»). En la tercera estrofa, la «visualización» del interior de la casa exalta al sujeto poético («Qué contenido, el de esta casa encantada») y, a su vez, no halla conexión con su «seca actualidad». Finalmente, en la cuarta estrofa, el miedo del sujeto poético por el chorro se acrecienta («dame miedo, pavor»); y, ante la decisión de no moverse («yo no avanzo»), le exige a la casa que le otorgue sonidos familiares para ingresar: «Rubio y triste esqueleto, silba, silba».

Para Carlos Thorne, en el poema «XXVII», César Vallejo percibe que la existencia del hombre se encuentra sometida a la ansiedad del ser, a la preocupación constante de ser de un modo u otro y que «la suprema contradicción de la vida es no avanzar en la temporalidad (“yo no avanzo, señor dulce, / recuerdo valeroso, triste esqueleto cantor”»)» (1994, p. 176). Noel Altamirano, a través de una lectura psicoanalítica, reconoce el decaído ánimo del poeta al ignorar su ubicación en este mundo y al no poder ubicarse en el espacio adecuado, pues siente que vive «este no saber dónde estar» (v. 5) y le resulta difícil encontrar su residencia en la Tierra (1999, pp. 66-67). Por su parte, Ricardo Pallares señala que, en este poema, «el devenir provoca en el poeta un pánico que resulta reforzado por la conciencia de la finitud y su incertidumbre, así como se contraponen a la aparente seguridad que otorga la razón» (2016, p. 66), vale decir, se contraponen el temor y el orden dado por el entorno de manera «razonada»; sin embargo, estamos frente a «una razón que es aparente y frágil porque está socavada por el vacío metafísico» (p. 68).

5.2. Imágenes poéticas del «recuerdo valeroso»

El poema «XXVII» presenta imágenes poéticas del chorro y de la casa. En la primera estrofa, el chorro aparece como una imagen visual amenazante: «Me da miedo ese chorro», «fuerte», «implacable»; mientras que la casa es una imagen visual acogedora que permite vivenciar una satisfacción plena al sujeto poético: «Esta casa me da entero bien». En la segunda estrofa, aparece una imagen visual de la desconexión entre el pasado de la casa y el presente de la misma («puentes volados»), lo cual origina el miedo de ingresar a la casa; asimismo, esta es imaginada gustativamente («señor dulce») y auditivamente («triste / esqueleto cantor»). Sentidos en su conjunto, las imágenes poéticas configuran la casa como el integrador afectivo del ser. Dos espacios irradian en la evocación vivida del sujeto poético: el chorro como «buen recuerdo», en la primera estrofa; y la casa como «recuerdo valeroso», en la segunda estrofa.

En la tercera estrofa, notamos que el interior de la casa genera una imagen auditiva expresada en el énfasis del primer verso: «Qué contenido, el de esta casa encantada». Tan fuerte es la impresión del sujeto poético que intenta explicarlo con dos imágenes visuales: «muertes de azogue», imagen del cuerpo asfixiado, y «obtura / con plomo mis tomas / a la seca actualidad», imagen de la desconexión con el desencantado presente. En la cuarta estrofa, reaparece el chorro como imagen visual que «ahora» acrecienta el miedo («pavor»); luego el sujeto se dirige a la casa y lo nombra con respeto («recuerdo valeroso») y, en forma de imagen auditiva, le solicita insistentemente el resonar de su interior: «silba, silba».

5.3. Interpretación del poema «XXVII»: ver y oír la casa para conectar con el ser

Observar y escuchar la casa permiten la conexión del sujeto con el presente. En otras palabras, ver y oír el interior de la casa estimulan los afectos y las valoraciones del ser humano. Al regresar a la casa que habitamos en la infancia, aparece un «lugar» fuera de ella que transmite un sentir diferente u opuesto, por ejemplo, un muro, un viejo árbol o un farol. En el poema, el sujeto experimenta la presencia del chorro, imagen visual concreta del indetenible fluir, del movimiento intenso que afecta al sujeto poético, ya que interrumpe la atmósfera apacible que esperaba encontrar al llegar a casa. Si bien es cierto que el chorro para él tiene huellas de un «buen recuerdo» y un «implacable / cruel dulzor» (vv. 2-3), verlo en el presente le genera un temor continuo expresado en la frase «Me da miedo» del primer y tercer verso. Pese a ello, el sujeto poético cree necesario iniciar su conexión con la casa; por ello, vira su «mirada» hacia ella y asevera: «Esta casa me da entero bien, entero / lugar para este no saber dónde estar» (vv. 4-5). Esta imagen visual revela tres significaciones de la casa: 1) la casa diluye los temores generados por los espacios diferentes; 2) la casa reconforta la corporeidad del ser humano; y 3) la casa acoge a quien se siente «no saber dónde estar», vale decir, a quien no se ha conectado con el espacio.

El sujeto poético toma una decisión expresada en la exhortación: «No entremos» porque «Me da miedo este favor / de tornar por minutos» (vv. 6-7). Se insinúa, en ese entonces, una metáfora visual de la desconexión: «por puentes volados» (v. 7). Al regreso a la casa, llevamos en sí la desconexión de los afectos, vemos destruidas esas vías que comunican nuestro ayer y hoy; por ello, desconfiamos de si poseemos los valores necesarios para «volver» a ingresar a la casa que nos acogió. Entonces, la frase

«No entremos», más que una prohibición, significa una preocupación por saber si poseemos aún los valores que nos acompañaron antaño. Ante ello, el sujeto poético decide no ingresar: «Yo no avanzo» (v. 8); se humaniza porque recuerda, o, en realidad, porque recuerda constantemente. El chorro era solo un «buen recuerdo»; en cambio, la casa es un «recuerdo valeroso» (v. 9), entiéndase muy valioso, de primigenios valores. Luego del recuerdo, la casa se percibe, a modo de metáfora auditiva, como un «esqueleto cantor» (v. 10); en otras palabras, la casa es una estructura con melodía y voz.

Escuchemos esa emoción del sujeto poético al «oír» el «interior» de la casa: «Qué contenido, el de esta casa encantada» (v. 11), es decir, ella alberga cantos y canta. Esta imagen auditiva de la casa anticipa a la imagen visual de la impresión del sujeto poético: «me da muertes de azogue, y obtura / con plomo mis tomas / a la seca actualidad» (vv. 12-14). Estamos, en estos instantes, «viendo» el ahogado y extendido silencio («muertes de azogue») y el cierre («obtura») de las vías que evitan conectar el acogedor pasado con menoscabado presente («seca actualidad»). Tal como nos ocurriría, ver el interior de nuestra casa luego de un tiempo amplio genera un momento de contemplación hacia «lo dejado» y por lo vivido. En ese momento, la respuesta natural es el silencio, pues nuestra conexión a «tierra» («tomas») se obstruye, sobre todo cuando nuestros valores actuales interfieren con las virtudes de la casa de la infancia.

Recordemos el recorrido de las imágenes poéticas. Primero, el chorro y la casa propician imágenes visuales del miedo y la confortabilidad, respectivamente. Luego, la prohibición de transitar por el vacío («puentes volados») expresa la imagen visual de la desconfianza; sin embargo, aparece el «recuerdo valeroso» y recupera un antiguo rasgo de la casa: «esqueleto cantor». Posteriormente, el sujeto poético «oye» la casa encantada y, con una

imagen visual, nos esboza su silencio. Parece decirnos el poeta que la casa es un espacio confortable para el ser humano; sin los valores que nos conectan con ella, experimentaremos desconfianza. En efecto, para que la persona se conecte con su ser, deberá ver y oír la casa.

Consciente de esta idea, el sujeto poético asume que existen espacios («el chorro») sin memoria, pero que impactan en su afectuosidad («dame miedo, pavor») (vv. 15-16); asimismo, aprecia la casa como un «Recuerdo valeroso» que detiene su prisa por un instante («yo no avanzo») (v. 17); y que, para conectar su ser con el presente, este «triste esqueleto cantor» le debe brindar prontamente los sonidos de antaño, por ello, la insistencia en su pedido: «silba, silba» (v. 18). En este poema, reconocemos una idea vallejiiana: los espacios sin memoria solo se percibirán por la vista; sin embargo, la casa («recuerdo valeroso») conectará nuestro ser cuando la contemplemos con la vista y el oído. Así, la casa conecta al ser y da partida a su humanización.

6. ANÁLISIS DEL POEMA «XXVIII»

He almorzado solo ahora, y no he tenido
madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua,
ni padre que, en el facundo ofertorio
de los choclos, pregunte para su tardanza
de imagen, por los broches mayores del sonido.

Cómo iba yo a almorzar. Cómo me iba a servir
de tales platos distantes esas cosas,
cuando habrÁse quebrado el propio hogar,
cuando no asoma ni madre a los labios.
Cómo iba yo a almorzar nonada.

A la mesa de un buen amigo he almorzado
con su padre recién llegado del mundo,
con sus canas tías que hablan
en tordillo retinte de porcelana,
bisbiseando por todos sus viudos alvéolos;
y con cubiertos francos de alegres tiroriros,
porque estánse en su casa. Así, ¡iqué gracia!
Y me han dolido los cuchillos
de esta mesa en todo el paladar.

El yantar de estas mesas así, en que se prueba
amor ajeno en vez del propio amor,
torna tierra el bocado que no brinda la
MADRE,
hace golpe la dura deglución; el dulce,
hiel; aceite funéreo, el café.

Cuando ya se ha quebrado el propio hogar,
y el sírvete materno no sale de la
tumba,
la cocina a oscuras, la miseria de amor (Vallejo, 1991, p. 297).

6.1. «Cuando habrás quebrado el propio hogar»: las atenciones ausentes de la casa

El poema «XXVIII» está estructurado en cinco estrofas de verso libre e impregnado de un tono testimonial. En la primera estrofa, el sujeto poético «cuenta» el hecho vivido en soledad: «He almorzado solo ahora, y no he tenido / madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua». En la segunda estrofa, reconocemos el lamento del sujeto poético por la ausencia de «atención» y «compañía» durante el almuerzo «cuando habrás quebrado el propio hogar» y «cuando no asoma ni madre a los labios». En la tercera estrofa, se manifiesta que el almuerzo se realizó en una casa «ajena» («A la mesa de un buen amigo he almorzado») y en compañía de personas

de familiaridad ajena («con su padre recién llegado del mundo / con sus canas tías»). La «acostumbrada forma» en que el padre del buen amigo come («bisbiseando por todos sus viudos alvéolos»), debido a que «estánse en su casa», genera una valoración positiva en el sujeto poético: «Así, ¡iqué gracia!». Cierra esta estrofa expresando la dolorosa desazón del almuerzo: «Y me han dolido los cuchillos / de esta mesa en todo el paladar».

En la cuarta estrofa, se expresa el significado de la experiencia del almuerzo. Para el sujeto poético, al comer fuera de casa («El yantar de estas mesas»), se vivencia («prueba») «amor ajeno en vez del amor propio»; y al no estar «atendido» por la «MADRE», cambia el sabor primigenio de la comida: «torna tierra el bocado». La «deglusión» [sic], que ya es «dura», se «hace golpe»; «el dulce» se siente «hiel»; y «el café» se degusta como «aceite funéreo». En la quinta estrofa, el sujeto poético manifiesta el momento en que «ya se ha quebrado el propio hogar», se ausenta la atención de la madre («sírvele materno») y nadie está para compartir el almuerzo («la cocina a oscuras»). Este es el instante en que se vivencia «la miseria del amor».

Antenor Samaniego señala que el poema «XXVIII» muestra cómo, para el poeta, el hogar se convierte en el eje «sobre el que gira su espíritu creador y revolucionario, para dilatarse asombrosamente, como un mundo que se organiza, y halla[r] forma definitiva» (1954, p. 98). En su opinión, la clave de la universalidad de César Vallejo radica justamente «en haber tomado el hogar y la región como substancia de su mensaje» (p. 98). André Coyné, sobre el poema, expresa que «la angustia de la orfandad manifiesta su vínculo con aquello que llamamos la obsesión del hambre» (1989, p. 110), y que la palabra «MADRE» es experimentada como «el nombre del ser sin par a quien acudiría, pero que se le ha vuelto inaccesible» (p. 110). Para Alain Sicard, el poema representa la versión más negativa de la ausencia de la

madre; en sus palabras, Vallejo transmite la imagen simbólica de la unión «con» y «en» la madre; asimismo, plantea que «la comida familiar encierra virtualmente todas las dimensiones que el tema de la orfandad irá cobrando en la poesía de Vallejo: existencial, temporal, religiosa» (2015, p. 20).

6.2. Imágenes poéticas del «propio hogar» quebrado

El poema «XXVIII» presenta imágenes sobre la experiencia del almuerzo en una casa ajena. En la primera estrofa, notamos una imagen auditiva del «solitario» almuerzo: «He almorzado solo ahora, y no he tenido / madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua, / ni padre». En la segunda estrofa, aparece una imagen auditiva que transmite la impotencia del sujeto poético ante la «quebradura» del propio hogar y la imposibilidad de decir «madre»: «Cómo iba yo a almorzar. Cómo me iba a servir. / [...]. Cómo iba yo a almorzar nonada». En la tercera estrofa, se presenta una imagen auditiva del momento en el que se almuerza al lado del «buen amigo», «su padre» y «sus canas tías». En el momento de comer, las ancianas tías «hablan», los platos de porcelana en tordillo «emiten» un «retinte», la masticación de los mayores se escucha («bimbiseando por todos sus viudos alvéolos») y los cubiertos dan «alegres tiroreros». Como señala el sujeto poético, las personas de la casa ajena pueden vivir esa sonoridad en el almuerzo «porque estánse en su casa» y él la percibe de manera muy agradable: «Así, ¡iqué gracia!». Cierra esta estrofa con una imagen gustativa que revela la desazón de haber almorzado en una casa ajena: «Y me han dolido los cuchillos / de esta mesa en todo el paladar».

En la cuarta estrofa, predomina la imagen gustativa. El almuerzo «en que se prueba / amor ajeno en vez del propio amor» cambia el sabor de la comida: el alimento no dado por la madre se siente amargo («torna tierra el bocado»); la «deglusión» adquiere un sabor doloroso («hace golpe»); lo dulce se vuelve

«hiel»; y el café cambia de textura y resulta muy amargo al paladar. La quinta estrofa nos transmite la imagen visual y el sentido de la casa «fracturada». El sujeto poético nos hace «ver» que la presencia simultánea del «propio hogar» quebrado, la ausencia eterna de la atención de la madre («y el sírvete materno no sale de la / tumba») y la imposibilidad de ser acompañado en el almuerzo («la cocina a oscuras») solo pueden hacerle sentir «la miseria de amor».

6.3. Interpretación del poema «XXVIII»: oír y degustar la casa para restituir el ser

Escuchar y degustar en la casa permiten la restitución del ser, entiéndase la integración de sus atributos humanos «perdidos». Para decirlo de otro modo, oír y degustar el sabor de la casa hacen sentir nuestra pertenencia a ella y recuperan la esencia del ser humano. Nos ha pasado que cuando almorzamos en un lugar nuevo, desconocido o ajeno a nuestro paladar, no percibimos el sabor que le otorga la compañía familiar y la atención maternal, más aún, nos queda la sensación de estar almorzando solos. Del mismo modo, el sujeto poético experimenta esta sensación («He almorzado solo ahora») (v. 1) y lo expresa en la imagen auditiva de la soledad, la cual resulta angustiante porque no se escucha la compañía («ni súplica»), ni la atención («ni sírvete»), ni el ofrecimiento de agua que antaño brindara la madre (v. 2). Almorzar en casa ajena es, en concreto, dejar de escuchar la casa. Este vacío del hogar en el sujeto poético genera una imagen auditiva de la indignación-reclamo («Cómo iba yo a almorzar. / Cómo me iba a servir») (v. 6), originada porque ahora «habráse quebrado el propio hogar» (v. 8) y no existe la posibilidad de la atención maternal, ya que en ese momento «no asoma ni madre a los labios» (v. 9). Haber almorzado en un espacio ajeno hace sentir al sujeto poético que su alimento ha sido una «nonada» (v. 10) y, en consecuencia, ha vivido una experiencia vacía.

Antes que la compañía del «buen amigo», de su padre y de las tías, los sonidos del almuerzo son los ecos caseros que restituyen el ánimo al sujeto poético. Así, el golpe de la gastada porcelana («el tordillo retinte de porcelana»), el susurro de los mayores («bisbiseando por todos sus viudos alvéolos») y las atractivas melodías («alegres tiroriros») de los cubiertos configuran una imagen auditiva muy agradable (vv. 14-16); de ahí la emoción del sujeto poético: «Así, ¡qué gracia!» (v. 17). Esta imagen auditiva del almuerzo es agradable porque lo emiten quienes «están en su casa» (v. 17). En tal sentido, entendemos que existen sonidos propios de una casa durante el almuerzo; por ejemplo, el tintineo de los platos o la sonoridad de la conversación son sonidos familiares que nos permiten decir: «me siento en casa». No obstante, ello no ocurre con el sujeto poético porque está en una casa ajena. Por tal motivo, podemos entender cómo ha procesado esa vivencia del almuerzo: no le ha gustado nada, pues los cuchillos de la mesa le han causado dolor («me han dolido») «en todo el paladar» (vv. 18-19). Resulta significativo advertir un contraste sensorial: una situación cognitivamente valorada como agradable (dulce) es degustada como una sensación dolorosa (triste). Indudablemente, esta tercera estrofa nos hace escuchar una experiencia dulce y triste, es decir, una vivencia «trilce».

La imagen gustativa expresada en la cuarta estrofa confirma que la casa propia posee un gusto original; en contraste, la casa ajena, el espacio del «amor ajeno», trastoca los sabores, los mismos que se degustan cuando «se prueba / amor ajeno en vez del propio amor» (vv. 20-21): «tierra», «golpe», «hiel» y «aceite funéreo», que, en conjunto, engloban la idea de sensaciones acerbas para el paladar (vv. 24-25). Es decir, almorzar sin la atención de la madre significará una experiencia de triste amargura. Llegado a este instante, el sujeto poético sabe que la casa se oye y también se degusta. Justamente, este almuerzo en casa sin atención

maternal, en otras palabras, «cuando ya se ha quebrado el propio hogar» (v. 26), es una situación que lo invita a reflexionar. Para él, la casa en la que será imposible escuchar el «sírnete materno» (v. 27), y cuyo espacio naturalmente familiar está en silencio e insípido («la cocina a oscuras»), significa la sensación real de «la miseria de amor» (v. 29).

En este poema, logramos captar una intuición vallejiana: la casa donde habitan sonoridades propias y se degustan sabores originales restituye el pasado y el presente de nuestro ser; es decir, nos lleva al encuentro con el propio amor. No obstante, una casa donde escuchar el «sírnete» materno y activar el gusto son experiencias imposibles evitará integrar los sentidos y, en consecuencia, nos hará vivir una miseria de amor, un amor deshumanizado. En resumen, oír y degustar la casa transmiten el amor primigenio de la familia y restituyen al ser, es decir, evocan el amor verdadero de las personas cercanas y «hacen presente» nuestra humanización.

7. ANÁLISIS DEL POEMA «LXI»

Esta noche desciendo del caballo,
ante la puerta de la casa, donde
me despedí con el cantar del gallo.
Está cerrada y nadie responde.

El poyo en que mamá alumbró
al hermano mayor, para que ensille
lomos que había yo montado en pelo,
por rúas y por cercas, niño aldeano;
el poyo en que dejé que se amarille al sol
mi adolorida infancia... ¿Y este duelo
que enmarca la portada?

Dios en la paz foránea,
estornuda, cual llamando también, el bruto;
husmea, golpeando el empedrado. Luego duda,
relincha,
orejea a viva oreja.

Ha de velar papá rezando, y quizás
pensará se me hizo tarde.
Las hermanas, canturreando sus ilusiones
sencillas, bullosas,
en la labor para la fiesta que se acerca,
y ya no falta casi nada.
Espero, espero, el corazón
un huevo en su momento, que se obstruye.

Numerosa familia que dejamos
no ha mucho, hoy nadie en vela, y ni una cera
puso en el ara para que volviéramos.

Llamo de nuevo, y nada.
Callamos y nos ponemos a sollozar, y el animal
relincha, relincha más todavía.

Todos están durmiendo para siempre,
y tan de lo más bien, que por fin
mi caballo acaba fatigado por cabecear
a su vez, y entre sueños, a cada venia, dice
que está bien, que todo está muy bien (Vallejo, 1991, p. 375).

7.1. «Está cerrada y nadie responde»: la casa vacía y la comprensión del ser

El poema «LXI» contiene siete estrofas de verso libre y transmite la experiencia del sujeto poético «ante la puerta de la casa». En la primera estrofa, el sujeto poético desciende de su caballo,

se ubica en la puerta y recuerda el instante en que partió: «me despedí con el cantar del gallo». De una idea está seguro: la casa está deshabitada («Está cerrada y nadie responde»). En la segunda estrofa, dirige la mirada hacia el «poyo», en el cual su madre le enseñó a su hermano mayor a ensillar a los caballos que montaba y le hacían sentir «niño aldeano». Además, antaño era un lugar donde dejó que su «adolorida infancia» reciba iluminación («se amarille al sol»). La pregunta que cierra esta estrofa revela incompreensión: «¿Y este duelo / que enmarca la portada?». En la tercera estrofa, el sujeto poético muestra los rasgos humanos de su caballo. En la tranquilidad del momento («Dios en la paz foránea»), el animal («el bruto») «estornuda» como si también estuviera preguntando («cual llamando»). La forma en que este busca respuestas nos hace ver sus atributos sensibles, pues «estornuda», «husmea» y golpea el poyo. Producto de esta activación de los sentidos, el equino «duda», expresa su natural mensaje («relincha») y espera atentamente la respuesta («orejea a viva oreja»). Vemos, entonces, que el sujeto poético y el caballo pretenden comunicarse con el interior de la casa.

La cuarta estrofa expresa el instante en que «aparecen» sonidos familiares para el sujeto poético: el rezo del padre y el canto de las hermanas. Sin embargo, pese a que no encuentra respuesta, su esperanza se mantiene («Espero, espero») aunque se sienta frágil: «el corazón / un huevo en su momento, que se obstruye». El contraste de la quinta estrofa revela que la «casa» no le brindará respuesta alguna: antes pudo encontrar una respuesta de alguien de su «Numerosa familia», pero «hoy nadie en vela», peor aún, no pusieron una vela con la esperanza de que él y su caballo vayan a volver. En la sexta estrofa, se conserva la esperanza de comunicarse con el interior de la casa, pero obtiene el silencio como respuesta: «Llamo de nuevo, y nada». Este silencio es muy desesperanzador; por ello, se callan y se

ponen «a sollozar». No obstante, el caballo quiere hacer un último intento de comunicación, por tal motivo, «relincha, relincha más todavía». La séptima estrofa muestra un sujeto poético que comprende su presente y que logra «comunicarse» con su caballo. Sabe, ahora, que «Todos están durmiendo para siempre / y tan de lo más bien» y también se percata de que su caballo, pese a que se ha «fatigado por cabecear» el poyo y que está «entre sueños», posee las condiciones suficientes para expresarle «que está bien, que todo está muy bien».

Para André Coyné, el poema «LXI» nos ubica

en la hora misma del retorno: el poeta llega de noche, después de muchos tumbos, al paso amodorrado de su caballo; realiza actos maquinales y, en la semivigilia, confunde en su mente sus recuerdos con lo que entrevé y entreoye o imagina (1989, p. 106).

Coyné nos señala, además, que al cierre del poema no sabemos si el poeta es consciente o que solo «por decir» manifiesta «que está bien, que todo está muy bien» (1989, p. 107). Marco Martos afirma que, en este poema, Vallejo establece un vínculo afectivo muy estrecho con el caballo y precisa que «el caballo de Vallejo, individualizado, no es símbolo del propio poeta, pero sí su par» (2013, p. 43). En ese sentido, nota que se produce la humanización del caballo y que el poeta, aún en medio del sufrimiento, vive una paz cuyo origen está en el compañerismo del animal (p. 44). Por su parte, Camilo Fernández Cozman reconoce la estructura argumentativa del poema y en cuya peroración (última estrofa) se percibe un diálogo entre el caballo y el locutor personaje (2014, p. 97). Asimismo, precisa que la tesis del locutor es que el hogar se ha desintegrado debido a que los integrantes «han partido» y que, por ello, «el hablante se percibe como un individuo casi solo en el mundo y únicamente acompañado por su caballo humanizado, que lo hace reflexionar

sobre el destino del ser humano que se encuentra sumergido en la más profunda soledad» (p. 98).

7.2. Imágenes poéticas «ante la puerta de la casa»

Las imágenes del poema «LXI» revelan la experiencia del sujeto poético al estar frente a la puerta de su casa junto a su caballo. En la primera estrofa, se rememora una imagen auditiva del momento de la partida («donde / me despedí con el cantar del gallo»), que contrasta con la imagen auditiva del silencio presente: «Está cerrada y nadie responde». En la segunda estrofa, la imagen visual del «poyo en que mamá alumbró / al hermano mayor» le recuerda los instantes en que montaba caballos «por rúas y por cercas» como un «niño aldeano». Este dulce recuerdo transita hacia la imagen visual de la dolida soledad infantil («el poyo en que dejé que se amarille al sol / mi adolorida infancia») y concluye en la incertidumbre de su sentimiento presente: «¿Y este duelo / que enmarca la portada?». En la tercera estrofa, reconocemos las imágenes poéticas que nos señalan los indicios sensoriales del perfil humano del caballo. Así, el equino «estornuda» (auditiva), «husmea» (olfativa) y golpea el poyo (táctil) como intentando comunicarse con el interior de la casa. Por un momento, el animal «duda», pero finalmente «concibe» que debe oír la casa, por ello, «relincha, / orejea a viva oreja» (imagen auditiva).

En la cuarta estrofa, percibimos una imagen poética auditiva: el sujeto poético supone escuchar el rezo de su padre («Ha de velar papá rezando») y el canto de las hermanas («Las hermanas, canturreando sus ilusiones»). Esta imagen genera en él un sentimiento de esperanza de hallar respuesta desde el interior de la casa, ello a modo de imagen visual de la espera paciente («Espero, espero»), aunque sabe que, «en su momento», su corazón profundamente es vital y frágil: «un huevo». En la quinta

estrofa, se muestra una clara imagen visual de la ausencia: «Numerosa familia que dejamos / no ha mucho, hoy nadie en vela, y ni una cera»; mientras que en la sexta estrofa notamos el efecto de esta notoria ausencia a modo de imagen auditiva: «Llamo de nuevo, y nada. / Callamos y nos ponemos a sollozar»; no obstante, esta imagen resuena con mayor intensidad cuando «el animal / relincha, relincha más todavía». En la séptima estrofa, se presenta la imagen auditiva de la respuesta imposible: «Todos están durmiendo para siempre, / y tan de lo más bien»; y concluye con la imagen auditiva de la comprensión: a cada llamado del sujeto poético, el caballo «dice / que está bien, que todo está muy bien».

7.3. Interpretación del poema «LXI»: oír el interior de la casa para comprender el ser del otro

Al regresar a la casa en la que vivimos antaño, observamos que naturalmente ha cambiado. Ante ello, nos colocamos frente a ella a la espera de una primera conexión sensorial: un aroma cercano, una marca en la puerta o un eco familiar. Si llamamos a su interior, es porque esperamos comunicarnos auditivamente con la casa. En otras palabras, oír la casa es el primer paso para comunicarnos con ella y aprehenderla como antes de nuestra ida. Tal saber es vivido por el sujeto poético de este poema, quien al descender del caballo y quedar «ante la puerta de la casa» recupera el sonido propio de su partida cuando se despidió «con el cantar del gallo» (vv. 1-3). Sin embargo, en el presente, los sonidos están ausentes, pues la puerta está cerrada y, desde adentro, «nadie responde» (v. 4). Entonces, al poeta le queda girar su mirada hacia «el poyo en que mamá alumbró / al hermano mayor» (vv. 5-6). Lo visual recupera los buenos momentos infantiles cuando, cual «niño aldeano», iba «por rúas y por cercas» sobre los lomos de los caballos (vv. 7-8); casi

simultáneamente el poyo también trae a su memoria su solitaria y dolorosa infancia (vv. 9-10). Como se aprecia, esta experiencia visualizada nos permite conocer las afectividades tensivas de la infancia, pero, sobre todo, nos aclara el motivo y el sentido de su presente incertidumbre: «¿Y este duelo / que enmarca la portada?» (vv. 10-11). Si el sobreviviente poyo le permite evocar alegría y dolor, el sujeto poético no logra comprender cómo es que ahora la puerta solo está enmarcada de «duelo». Sin embargo, este momento de incompreensión le permitirá ver cómo su acompañante apelará a sus sentidos para comunicarse con la casa. Así, el equino «estornuda» (auditivo), «husmea» (olfativo) y se la pasará «golpeando al empedrado» (táctil) hasta que duda y se percata de que la casa requiere oírse; por ello, «relincha» y «orejea a viva oreja» (vv. 13-16). Por lo tanto, luego de la duda, el animal «intuye» que la casa se oye. Siguiendo el orden de experiencias, estamos en el instante en que el proceder de un animal confirma un saber del hombre. Se está iniciando, indudablemente, la comunicación entre seres diferentes.

Oír la casa significa escuchar los sonidos de las personas que habitan en ella. El rezo paterno («papá rezando») y el espontáneo canto de las hermanas («Las hermanas, canturreando sus ilusiones») (vv. 17-19) resuenan en el sujeto poético como ecos que restituyen la posibilidad de encontrar respuestas del interior de la casa. Humanamente, son sonidos que reintegran y nos hacen ver su esperanza fortalecida («Espero, espero»), aunque en el interior («el corazón») existe vitalidad y fragilidad naturales («un huevo») (vv. 23-24). Posteriormente, el poeta termina por aceptar que la casa está deshabitada y lo expresa en la imagen de la ausencia: «Numerosa familia que dejamos / no ha mucho, hoy nadie en vela, y ni una cera» (vv. 25-26). Se sabe «ser humano» y, por ello, su vocación comunicativa es constante. De ahí la necesidad de seguir buscando una respuesta, aunque sea

la confirmación de la ausencia de algún interlocutor al interior de la casa: «Llamo de nuevo, y nada» (v. 28). El sujeto poético y el caballo se unen para afrontar afectivamente la incomunicación con el interior de la casa: «Callamos y nos ponemos a sollozar» (v. 29). Pese al lamento, un último e intenso grito del caballo, instintivo y esperanzador, nos hará comprender que no es necesario pedir respuestas, sino que es más trascendente ser sentido y escuchado por un interlocutor: «relincha, relincha más todavía» (v. 30). Sin duda, estamos ante una lección del animal al hombre. El ser humano y el animal, al compartir este saber, inician el camino de una feliz comunicación.

Por lo dicho anteriormente, entendemos que la parte final de la experiencia del sujeto poético supera el estándar de un evento fantástico o extraño. Si bien la comunicación lingüística entre el sujeto poético y el caballo resulta extraña y colinda con lo ficcional, el hecho ejemplifica la realización de una utopía: la comprensión entre los seres diferentes. Es decir, el sujeto poético asume que, por la ausencia de sonidos, «Todos están durmiendo para siempre / y tan de lo más bien» (vv. 31-32), y que por ello resulta infructuoso insistir en la comunicación con «nadie». Para él, es más importante comprender a su cercano compañero. Por tal motivo, primero lo ve y se da cuenta de que el caballo se siente fatigado «por cabecear» y que está «entre sueños» (vv. 33-34). Unilateralmente, ha comprendido el sentir del animal, pero ahora será necesario comprenderse mutuamente con él; por ello, le hace la «venia», simulando consultarle «cómo está», y obtiene una respuesta que, sin necesariamente escuchar articulaciones de palabras del equino, le dice «que está bien, que todo está muy bien» (v. 35). No estamos frente a una conversación ficcional, sino ante un instante de comprensión entre el ser humano y el animal. Aunque la pretensión es utópica, el hecho del poema es real.

Creemos escuchar, ahora, las ideas de César Vallejo con mayor nitidez: oír el interior de la casa será un proceso muy importante para conectar nuestro ser con ella; además, nos aclara que los seres humanos deben buscar que la tonalidad ayude a recepcionar el sentir, auditivamente, nuestro mensaje. Al mostrarnos que el caballo también «entiende» esta idea, en realidad nos está evidenciando la posibilidad de iniciar la comunicación con el otro ser diferente. Ante el silencio del mundo, saber que la casa se oye es saber que cada ser posee un sonido y que, por ello, para la comunicación entre seres diferentes, más importante es captar el sonido ajeno. En síntesis, oír interiormente permite entender que las personas son «sonidos» y que ello concretará la comunicación con el ser del otro; es decir, el sentido auditivo posibilitará la comprensión entre seres diferentes. He ahí la utopía humana expresada y perseguida en *Trilce*.

8. CONCLUSIONES

Trilce ha motivado la búsqueda de entradas biográficas, lingüísticas, psicoanalíticas y estéticas. Un sector de la crítica literaria ha identificado muy bien que, ante la insuficiencia de la lengua, César Vallejo decidió comunicar el mensaje trícico a través de imágenes. Creemos, sin embargo, que esta identificación de la imagen poética ha sido aprovechada solo en parte, ya que, una vez reconocida en los poemas, se ha procedido a realizar interpretaciones aisladas y someras de versos y estrofas y, en algunos casos, en clara desconexión con las demás imágenes de los poemas. El presente estudio valora tales apreciaciones por destacar la imagen, aspecto trascendental para entender el espíritu vanguardista del poemario, y continúa el camino hacia la comprensión de su poética.

A partir de la concepción fenomenológica de la imagen poética y de la casa, así como del recuerdo de la casa de César Vallejo,

hemos observado y analizado los poemas como experiencias objetivadas del sujeto poético. Este procedimiento ha resultado una vía confiable para entender la poética de *Trilce*, ya que, en primer lugar, la experimentación con el lenguaje requería «capturar» los versos y las estrofas a modo de instantáneas; en segundo lugar, el hermetismo del significado de los poemas exigía la exploración de los sentidos de ese ser, de esa «persona en vivencia» que quiere conectarse con el presente, restituir sus afectos y comprender al ser diferente de él, en otras palabras, de ese ser que se humaniza con la experiencia.

Precisamente, los poemas «XXVII», «XXVIII» y «LXI» de *Trilce* evidencian cómo el sujeto poético, frente a su casa de infancia y apoyado en los recuerdos, busca ser percibido sensorialmente por sus interlocutores y, justamente por ello, decide comunicarse mediante imágenes poéticas. Asimismo, el análisis y la interpretación de estas revelan cómo Cesar Vallejo ha ido comprendiendo las experiencias del ser como instancias de su humanización. Así, en «XXVII», las imágenes visuales y auditivas nos muestran la conexión del ser con el presente, entiéndase la partida de la humanización; en «XXVIII», las imágenes auditivas y gustativas manifiestan la restitución del ser, léase la humanización en proceso; y en «LXI», el predominio de la imagen auditiva nos revela la comprensión del ser diferente, vale decir, la humanización consolidada.

Creemos conveniente reflexionar sobre la relevancia de la casa y la trascendencia de la imagen poética. Por un lado, más que un espacio geoméricamente diseñado, la casa es un lugar construido afectivamente. Sabemos que los valores del hogar de infancia constituyen las columnas de nuestra personalidad y, aun cuando nos alejemos de ella, debemos ser leales a los principios primigenios. En síntesis, no habitamos la casa, sino que este «recuerdo valeroso» siempre habita en nosotros. Por otro

lado, más que una figura retórica ornamental, la imagen poética diluye las barreras de la comunicación lingüística, alcanza los requerimientos de la comunicación literaria y traduce los instantes de la comprensión humana; he ahí su trascendencia: su continua potencialidad para permanentemente inquietar nuestra cognición y evaluar nuestra afectividad.

Hacia 1920, César Vallejo, provisto de los valores de su experiencia en Lima, regresó a Santiago de Chuco sin la posibilidad de ser atendido por su madre, pero con el ánimo latente de sentir la casa y reencontrarse con los afectos primeros. Efectivamente, el hogar ya había sido un motivo poético presentado y descrito en *Los heraldos negros*; sin embargo, en estos años ya transitaba por los caminos de una poética inédita. Concibió, entonces, que la escritura de un poema requiere, además de signos gráficos, la adecuación de sonidos, olores, sabores, observaciones y texturas, en suma, de sensaciones humanas. De hecho, ya lo intuía, pero esta vez comprendió la exigencia de una escritura acorde con la vivencia. Llamó a su interior y se hizo *Trilce*, poemario de sensibilidad nueva escrita en imágenes. Desde 1922, sus versos tocan las puertas de nuestra imaginación con el firme propósito humano de habitar en nosotros por mucho tiempo.

REFERENCIAS

- Altamirano, N. (1999). *Vallejo: poeta corporal del alma. Una lectura psicoanalítica*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.
- Coyné, A. (1989). *César Vallejo*. Ediciones SEA.
- Fernández, C. (2014). *Las técnicas argumentativas y la utopía dialógica en la poesía de César Vallejo*. Editorial Cátedra Vallejo.

- Ferrari, A. (1997). *El universo poético de César Vallejo*. Universidad de San Martín de Porres.
- Ferrater, J. (1995). *Diccionario de filosofía de bolsillo I-Z*. Alianza Editorial.
- Franco, J. (1984). *César Vallejo. La dialéctica de la poesía y el silencio*. Editorial Sudamericana.
- Lapesa, R. (1981). *Introducción a los estudios literarios*. Cátedra.
- Martos, M. (2013). *Poéticas de César Vallejo*. Academia Peruana de la Lengua; Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Pallares, R. (2016). La «trizura» de César Vallejo. En G. Flores y A. Echevarría (eds.), *Vallejo 2016. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre* (pp. 65-76). Editorial Cátedra Vallejo.
- Samaniego, A. (1954). *César Vallejo: su poesía*. Editorial Sudamérica.
- Sánchez, D. (2001). *Intensidad y altura en César Vallejo*. Instituto del Libro y la Lectura del Perú.
- Sánchez, D. (2008). *Vallejo: yo que solo he nacido. Testamento del padre*. Instituto del Libro y la Lectura del Perú.
- Sicard, A. (2015). *César Vallejo, el poeta de la carencia*. Cátedra Vallejo.
- Thorne, C. (1994). La búsqueda del ser en la poética de *Trilce*. En J. Cornejo y C. López (eds.), *Actas del Coloquio Internacional Vallejo: su tiempo y su obra. Tomo I* (pp. 173-177). Universidad de Lima.
- Vallejo, C. (1991). *Obras completas. Tomo I: Obra poética* (edición crítica de R. González Vigil). Banco de Crédito del Perú.
- Yurkievich, S. (1971). *Trilce XXVIII*. En Á. Flores (comp.), *Aproximaciones a César Vallejo. Tomo II* (pp. 153-161). Las Américas.
- Yurkievich, S. (1978). *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana: Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Paz*. Barral Editores.



Este artículo se encuentra disponible en acceso abierto bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International Licence

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma
Vol. 5, n.º 9, enero-junio, 2022, 51-67
ISSN: 2663-9254 (En línea)
DOI: 10.31381/archivoVallejo.v5n9.5227

Una aproximación a las imágenes en «Syhna la blanca» de José María Eguren¹

An approach to the images in José María Eguren's «Syhna la blanca»

PRISCILA ARBULÚ ZUMAETA

Pontificia Universidad Católica del Perú

(Lima, Perú)

priscila.arbulu@pucp.pe

<https://orcid.org/0000-0003-2321-1735>



RESUMEN

El presente artículo pretende aproximarse a las imágenes presentadas en el poema «Syhna la blanca», de José María Eguren, publicado en *Simbólicas*, en 1911; igualmente, analiza, a partir de interpretaciones previas, sus símbolos. Para esto, se toma en cuenta la recepción de la obra y el contexto del autor.

-
- 1 Este trabajo es un avance de una investigación que surgió como resultado de los cursos *Lírica Peruana Contemporánea*, impartido por el profesor Víctor Vich en 2018, y *Seminario de Poesía Peruana Contemporánea*, dictado por el profesor Luis Fernando Chueca en 2022, ofrecidos por la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Palabras clave: José María Eguren; siglo XX; poesía peruana; simbolismo.

Términos de indización: poesía; lenguaje simbólico; Perú (Fuente: Tesauro Unesco).

ABSTRACT

The present article intends to approach the images presented in the poem «Syhna la blanca», by José María Eguren, published in *Simbólicas*, in 1911; likewise, from previous interpretations, his images are analyzed. For this, it takes into account the reception of the work and the author's context.

Key words: José María Eguren; twentieth century; Peruvian poetry; symbolism.

Indexing terms: poetry; symbolic languages; Peru (Source: Unesco Thesaurus).

Recibido: 03/03/2022

Revisado: 15/04/2022

Aceptado: 20/04/2022

Publicado en línea: 25/06/2022

Financiamiento: Autofinanciado.

Conflicto de interés: La autora declara no tener conflicto de interés.

Revisores del artículo:

Ricardo Silva-Santisteban (Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú)

rsilva@pucp.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0003-1480-0466>

Jorge Terán Morveli (Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú)

jteranm@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0001-7164-4434>

1. INTRODUCCIÓN

Con excesiva frecuencia se hablaba de José María Eguren como un «poeta de la infancia». En ese sentido, la crítica solía mostrárnoslo como una figura que se evadía de la realidad. De hecho, Julio Ortega indica que si bien tanto José Carlos Mariátegui como Luis Alberto Sánchez rechazaron este criterio, terminaron aceptándolo (1971, p. 94). Vale hacer aquí una pequeña disquisición. Como apunta Mónica Bernabé, ambos autores, junto con Jorge Basadre, articularon las bases de la historiografía nacionalista del Perú, frente a la posición hispanista de José de la Riva-Agüero, quien negaba la autonomía de la literatura peruana e hispanoamericana (2006, pp. 16-17).

Volviendo a Mariátegui (2007 [1928]), sobre Eguren dice:

- «Ha notado algún crítico que Eguren es un poeta de la infancia y que allí está su virtud principal» (p. 246).
- «Encuentro excesivo o, más bien, impreciso, calificar a Eguren de poeta de la infancia. Pero me parece evidente su calidad esencial de poeta de espíritu y sensibilidad infantiles» (p. 246).
- «Eguren, en cambio, se nos muestra siempre exento de satanismo. Sus tormentas, sus pesadillas, son encantadas e infantilmente feéricas» (p. 248).

Por otro lado, algo similar ocurre con Luis Alberto Sánchez, quien, según explica Bernabé, dice que Eguren «enfatisa y exagera la idea del poeta niño, inocente e ingenuo, asexuado e intemporal» (2006, p. 177).

Víctor Vich (2013) alude, en cierto modo, a un antes y un después en la poesía peruana a partir de la presencia de Eguren. Si la figura del poeta era la de un sujeto capaz de controlar el lenguaje, con Eguren, en cambio, tenemos una poesía cargada

de imágenes simbólicas, que son signos que significan algo, cuya interpretación es múltiple, pero no se sabe qué. Vich, lejos de aceptar este «universo infantil», propone una lectura política de cuatro poemas: «Los robles», «Lied III», «El caballo» y «La sangre». Para conseguir su propósito, parte del aserto de Higgins:

Si su poesía [de Eguren] es engañosa, en cuanto a su simbolismo sirve para enmascarar su pensamiento y a la vez para expresarlo, el lector atento percibe que muchos textos encierran una crítica sutil y solapada de la sociedad contemporánea (citado por Vich, 2013, p. 366).

Y, al mismo tiempo, Vich pone en diálogo su análisis con teóricos como Žižek, Badiou y Jameson. Lo significativo de esta lectura es que rompe con la idea de que la poesía de Eguren se construye únicamente a partir de una «realidad fantástica». Conviene, antes de pasar a revisar algunos poemas, aclarar que con esta postura Vich no niega que Eguren sea un poeta simbolista.

Por su parte, Ricardo Silva-Santisteban (1977) va incluso más allá, y sostiene que la poesía de Eguren «se nos presenta como el producto de un romanticismo fusionado con el simbolismo, con marcados estratos barrocos y prerrafaelistas, no solo literarios, sino también plásticos y musicales» (p. 142). El autor también menciona que en los simbolistas es fundamental el uso de la «sensación» y el «arte impresionista». Asimismo, nos recuerda que «los simbolistas tomaron prestado para la literatura elementos plásticos y musicales» (p. 142).

2. DOS POEMAS DE EGUREN A PARTIR DE LA LECTURA DE VÍCTOR VICH

2.1 Imágenes en «Los robles»

En la curva del camino
dos robles lloraban como dos niños.

Y había paz en los campos,
y en la mágica luz del cielo santo.

Yo recuerdo la rondalla
de la onda florida de la mañana.

En la noria de la vega,
las risas y las dulces pastorelas.

Por los lejanos olivos
amoroso canto de caramillos.

Con la calma campesina,
como de incienso el humo subía.

Y en la curva del camino
los robles lloraban como dos niños (Eguren, 2005, p. 38).

«Los robles» es un poema narrativo cuya historia simple (dos árboles que lloran en un contexto rural) se construye a partir del símbolo. La voz poética no solo nos muestra un escenario en donde lo central son los dos robles, sino que equipara el llanto de estos con el de los niños. La imagen que plantea nos hace sentir cercanos a ellos. Ahora bien, como apunta Vich (2013), desconocemos las razones de este llanto. ¿La voz poética lo sabe? ¿Por qué, a diferencia de los demás, se ha detenido en reparar en ellos? Carecemos, por completo, de esa información. Lo único que sabemos, como indica Vich, es que esta voz poética observa «un contraste entre los robles y el contexto que los rodea» (p. 367).

La «paz» (v. 3), «las risas y las dulces pastorelas» (v. 8) y «la calma campesina» (v. 11) se oponen a la actitud de los robles. El *locus amoenus* se ve interrumpido por la actitud de estos árboles. La realidad no es lo que parece: hay una falla. La propuesta de Vich (2013) es que los robles son el elemento que desestructura el escenario, que demuestra que hay algo que no está funcionando de manera óptima en un orden social que, en realidad, busca ocultar o ignorar estas fallas. Por último, debemos notar que esto ocurre «en la curva del camino», que es el lugar marginal, lo que está en el borde, lo reprimido; y esto se nos repite en dos oportunidades: al inicio del poema (v. 1) y casi al final (v. 13).

2.2. Imágenes en «El caballo»

Viene por las calles,
a la luna parva,
un caballo muerto
en antigua batalla.

Sus cascos sombríos...
trepida, resbala;
da un hosco relincho,
con sus voces lejanas.

En la plúmbea esquina
de la barricada,
con ojos vacíos
y, con horror, se para.

Más tarde se escuchan
sus lentas pisadas,
por vías desiertas
y por ruinosas plazas (Eguren, 2005, p. 58).

En «El caballo» —nuevamente, a partir de la lectura de Vich (2013)—, el poema nos genera una serie de preguntas que no podemos resolver: ¿en qué batalla murió el caballo?, ¿de quién era el caballo? No lo sabemos, pero sí se evidencia que este animal tiene una historia (desconocida, que no la cuenta) y que ha venido a presentar el signo. Se nos presenta esta imagen del «caballo muerto» (v. 3) que muestra, en cierto modo, como el psicoanálisis, que los fantasmas retornan para saldar una deuda pendiente. El poeta hace visible lo que está oculto, pero no con el propósito de revelarnos su secreto. Es una imagen que incomoda y que desestabiliza. Al mismo tiempo, es un caballo que da un «hosco relincho» (v. 7), que llega con odio, «con ojos vacíos» (v. 11) y que, «con horror, se para» (v. 12).

Conviene mencionar, además, que Vich (2013) se detiene en dos expresiones del poema: «antigua batalla» (v. 4) y «voces lejanas» (v. 8). Estas —dice el autor— marcan el carácter enigmático del pasado y la pérdida de sentido sobre lo que ocurrió, sobre la historia, y que todavía no se resuelve (p. 370).

En Eguren, como se ve en ambos poemas, es como si los muertos estuviesen vivos. Son elementos que deconstruyen el centro, que rompen con la idea de la realidad que creíamos.

3. SIMBÓLICAS

Está claro que es necesario ahora referirnos a *Simbólicas*, el primer libro de nuestro poeta, publicado en 1911. No debemos olvidar, sin embargo, que, un año antes de acabar el siglo XIX, momento en que predominaba el modernismo en la literatura americana, aparecieron los seis primeros poemas de Eguren en la revista limeña *Contemporáneos*. Silva-Santisteban observa en ellos el influjo modernista (1977, p. 142). No obstante, con su producción posterior, el poeta se diferencia de esta corriente.

Dice Silva-Santisteban: «Pero, como en gran parte de la obra de muchos poetas, existe en *Simbólicas* la natural tendencia a la lejanía (ya sea espacial o temporal), que no hay que confundir con la evasión de los modernistas» (2002, p. 52). Bernabé, por su parte, considera a Eguren como uno de los autores en quien podemos hallar «los gérmenes modernistas que porta toda la vanguardia hispanoamericana» (2006, p. 29).

El tema nos obliga a hablar, de manera muy breve, sobre la recepción de esta obra, cuya edición de 1911 no tuvo mucha difusión, así como tampoco la tuvo *La canción de las figuras*, de 1916. No es ningún secreto —según apunta Bernabé (2006)—, que *Simbólicas* estuvo marcada por el rechazo, el desconcierto y el silencio casi absoluto por parte de la crítica y por el reducido grupo de lectores de poesía del momento. Este último aspecto es, para Bernabé, una posible razón por la que no existía cercanía entre el poeta y su público (2006, p. 171). En ese mismo sentido, la autora dice que «desde muy temprano se levanta la leyenda del poeta que ha huido de la vida y de las muchedumbres para situar su obra en un fuera del tiempo y de lugar» (p. 166). Eguren fácilmente puede ser pensado como la figura del «raro». ¿Cómo podemos explicar esto? A juicio de Ortega, su obra se trata de «una aventura poética distinta y rigurosa, totalmente insólita en el contexto literario peruano de esos años» (1971, p. 89).

4. ANÁLISIS DE «SYHNA LA BLANCA»

De sangre celeste
Syhna la blanca
sueña triste
en la torre de ámbar.

Y sotas de copas
verdelistadas
un obscuro
vino le preparan.

Sueños azulean
la bruna laca;
mudos rojos
cierran la ventana.

El silencio cunde,
las elfas vagan;
y huye luego
la mansión cerrada (Eguren, 2005, p. 36).

Ante todo, debemos indicar que este poema nos presenta una voz poética que ofrece un abanico de imágenes que nos aproximan satisfactoriamente hacia un poema narrativo cuya historia se caracteriza por su simplicidad. Si bien el poeta, por un lado, es capaz de transportarnos a los lectores a ese espacio casi cinematográfico; por otro, él —a pesar de que es el único que presta atención a estos detalles de la realidad que otros prefieren desatender— tampoco comprende completamente lo que sucede, ni ofrece una reflexión sobre los temas planteados. En palabras de Higgins, «el poeta se limita a presentar los personajes, sin intervenir para hacer un comentario o para indicar cómo debemos interpretar el poema» (1993, p. 19). Esto nos conduce a pensar que el deseo se traspasa al lector, ya que, al encontrarnos frente a símbolos, intentamos darles a estas figuras abiertas una interpretación exacta, olvidando, a veces, que estas contienen una interpretación múltiple. Como indica Ortega, «con Eguren, la poesía reclama otro lector, otra relación para un diálogo más radical» (1974, p. 12). El lector, por lo tanto, debe prestar atención a esas imágenes.

En «Syhna la blanca», el uso de símbolos como figuras abiertas y el saber idiomático de Eguren provocaron que este poema sea uno de los más comentados y estudiados por parte de la crítica². Quien busque plantear una lectura es consciente de que se está enfrentando a un conjunto de dudas y preguntas infinitas que surgen a cada instante. Como bien señala Renato Sandoval: «los temas predominantes de Eguren son símbolos indescifrados o indescifrables» (1988, p. 14). Y es precisamente esa característica la que determina este poema.

En el plano formal, observamos dieciséis versos, cuatro cuartetos compuestos por cuatro estrofas, con medidas de 6, 5, 4 y 6 (aspecto que llama la atención debido al progresivo descenso del número de las sílabas métricas en los tres primeros versos y, posteriormente, el retorno súbito del último; esto se repite en las cuatro estrofas). Eguren es un poeta que no recurre ni a una retórica hueca ni rimbombante, sino que apela a la estética simbolista. Y es exactamente eso lo que vemos: un poema cargado de símbolos, con una historia que impacta y que, en palabras de Núñez, «transcurre en el silencio musical» (1999, p. 63), en donde se manifestarán los matices y colores que observa la voz poética desde el inicio hasta el final, es decir, la combinación de elementos pictóricos que llaman la atención en todo momento.

Desde el primer verso, la voz poética nos introduce en un mar de imágenes. «De sangre celeste» (v. 1) no solo es una de las primeras referencias al color dentro del poema, sino que apunta, de manera directa, a las múltiples significaciones simbólicas. De hecho, podríamos señalar dos posibles lecturas. Por un lado, se puede sostener que está apuntando al carácter aristocrático de Syhna, a su estatus social, al espacio que le corresponde en una jerarquía evidentemente marcada; puede

2 Véase Estuardo Núñez (1999), Xavier Abril (1970), entre otros.

tratarse de una noble o, quizá, de una princesa. Por otro lado, también surge una idea aún más interesante, la cual evoca a lo espiritual, por lo que se estaría pensando desde el inicio en Syhna como, según Armaza, un «personaje representativo de la más elevada espiritualidad» (1959, p. 73).

En el siguiente verso, se señala que se trata de un personaje denominado «Syhna la blanca». No obstante, no se nos ofrecen mayores detalles. Hay algo allí que el lector desconoce, pero que desearía saber para completar esa información. Ahora bien, esta es la segunda vez que se menciona un color dentro del poema. La diferencia clave en este verso con respecto al primero estriba en el hecho de que el color se encuentra dentro del apelativo del personaje. Por lo tanto, este puede estar refiriéndose a la blancura de su piel, así como a su inocencia y pureza. Por su parte, Silva-Santisteban no solo apunta esto, sino que, además, sostiene que esta característica indica, en forma simbólica, la condición de la virginidad de Syhna (2012, p. 178). Lejos de rechazar esta opinión, consideramos que resulta significativa. En efecto, el blanco y la virginidad han estado estrechamente vinculados durante mucho tiempo.

En el tercer verso, el color se suspende («sueña triste»). Notamos que hay algo que le genera tristeza a Syhna, pero eso no la perturba ni impide el sueño. De hecho, es en ese momento de descanso en que la tristeza se manifiesta. Por otra parte, la manera en cómo está escrita la acción parece señalar que se trata de un presente habitual, es decir, que sucede reiteradamente. El lector, entonces, puede notar este detalle, pero no puede descubrir ni el motivo de la pena ni qué es lo que sueña el personaje.

En el cuarto verso, la imagen que se presenta («En la torre de ámbar») nos muestra que la voz poética no solo ha temporalizado la acción en el verso anterior, sino que también la ha

localizado en este verso. Por lo tanto, si el personaje femenino del poema mora en una torre, se refuerza la primera postura de que se trata de alguien de una clase social diferente; el sitio corresponde a su estatus social. No obstante, autores como Xavier Abril (1970, p. 350) o Ricardo Silva-Santisteban (2012, p. 179) nos recuerdan que la torre es un símbolo fálico. El espacio donde habita Syhna es cerrado, por lo que nos lleva a pensar que se la estaría resguardando. Dicho de otro modo, el espacio de la torre sería ese símbolo de la dominación masculina, el poder y la autoridad política. En el caso del color de la torre (tercera mención al color), se asocia este ámbar con el blanco, anteriormente mencionado, y sugiere un ambiente misterioso, antiguo, mágico e inusual.

Los dos siguientes versos («Y sotas de copas / verdelistadas») introducen imágenes que alertan del peligro al que está expuesta Syhna. Sin embargo, lo central aquí es el mecanismo que emplea la voz poética; es decir, esas mismas imágenes que tienen connotaciones de peligro son expuestas y visibilizadas por la voz poética. Mientras que Syhna sueña triste, el poeta es el único que ve aquello que el resto ignora. Ahora bien, las sotas son las cartas del tarot que forman parte de las cartas cortesanas, lo que apunta a su rango inferior. Asimismo, la caracterización que reciben estas («verdelistadas») parece indicarnos que están asociadas a un matiz y color mucho más oscuro, en contraposición con la sangre celeste y la blancura de Syhna. En tal sentido, la transformación cromática que se presenta nos señala el vínculo con lo siniestro que se manifestará en mayor medida en los siguientes dos versos.

Tanto en el séptimo como en el octavo verso («un obscuro / vino le preparan») refuerzan la idea de la transformación de los matices. Se han introducido personajes (sotas) relacionados a la Edad Media, cuya característica central es su gran deseo

y entusiasmo de formar parte de la corte del castillo. Es precisamente en este punto en donde se le exige al lector prestar atención a dos detalles fundamentales. En primer lugar, desde el ingreso de estas figuras, Syhna no vuelve a ser mencionada. En segundo lugar, el oscuro mejunje que le están preparando es el artilugio que emplearán en su propio beneficio. Si el lector se ha planteado interrogantes desde el inicio del poema, es en estos versos en donde estas brotan con mayor potencia: ¿quién es Syhna la blanca?, ¿por qué y desde cuándo está en una torre?

En el noveno verso («sueños azulean»), la voz poética se caracteriza por poseer una potente imaginación visual repleta de alucinaciones. Como afirma Silva-Santisteban, «en la obra de Eguren aparece, además de un mundo real, otro onírico e imaginario. [...] Es un poeta de ensueño sostenido por una fértil imaginación, una extraordinaria habilidad rítmica y una soberana riqueza de vocabulario» (2005, p. CVII). En este caso, observamos cómo se va ingresando al sueño por medio de un proceso previo. El color que acompaña al concepto «sueños» muestra cómo estos se van transformando.

En el décimo verso, se presenta otro elemento simbólico: «La bruna laca». Este puede referirse tanto al espacio oscuro en donde se encuentra Syhna, así como a los propios sueños del personaje femenino del poema, los cuales han sido alterados por el mejunje que le han preparado y, posteriormente, suministrado. En tal sentido, los sueños del verso anterior son los que transforman este ambiente asociado a la muerte y lo funesto.

Más adelante, con «mudos rojos» (v. 11), observamos la incorporación de otro color que no solo resalta la vestimenta de estos personajes que, como se verá en el siguiente verso, están allí para cumplir sus funciones palaciegas, sino que también, por

sus propias características, da la sensación de amenaza y terror. Dicho de otro modo, se presenta un quiebre en la armonía del poema.

El verso decimosegundo («cierran la ventana») indica cuál es la función que los mudos rojos están realizando. Podríamos, entonces, volver a plantearnos una serie de interrogantes. En nuestra opinión, la «ventana» puede ser entendida de distintas formas. En primer lugar, se trata simplemente de un elemento arquitectónico ubicado en un espacio determinado. En ese sentido, el hecho de que sean otros personajes los encargados de cerrarla vendría a significar que se está resguardando a Syhna y, por ende, también su pureza e inocencia. Así, se refuerza la idea de que el espacio de la torre es el símbolo de la dominación masculina, el poder y la autoridad política. En segundo lugar, la ventana puede ser pensada como aquello que conecta el espacio exterior con el interior, es decir, como aquella vía que le ofrece a Syhna la posibilidad de observar más allá de la torre en la que se encuentra. El personaje femenino del poema es consciente, entonces, del mundo que existe fuera de esa fortificación. Las ventanas han estado abiertas hasta que los mudos rojos aparecieron, lo cual demuestra que son ellos (y no Syhna) quienes no quieren salir de ese esquema ya establecido, por lo que terminan bloqueando de manera autoritaria este camino.

El verso decimotercero («El silencio cunde») nos señala que las acciones anteriores han concluido, por lo que el silencio impera en este ambiente. Se trata, pues, de un silencio abrupto, no planificado. Este es, a su vez, un silencio que genera misterio, enigma y atrae al lector.

En el verso decimocuarto («las elfas vagan»), nos enfrentamos a unas divinidades menores de la fertilidad, cuyo origen está en la mitología nórdica y germánica. Son personajes femeninos que solían provocar terror y espanto en los más jóvenes, ya que

se creía que eran poseedoras de poderes mágicos. Además, por lo general, eran consideradas criaturas que generaban malos sueños. Pero también hay que prestar atención al detalle de que están «vagando». Podemos deducir que se encuentran desorientadas, no tienen un destino, precisamente, porque las ventanas han sido cerradas. No obstante, hay en ese verso un aire de pavor y pánico.

Cuando se nos dice «y huye luego» (v. 15), podemos creer que quien huirá será Syhna. Podríamos, incluso, decir que su huida obedece a un «deseo» utópico de poder estar en un espacio abierto sin la necesidad de estar resguardada; o que preferiría estar en un espacio cuyas ventanas solo puedan ser abiertas o cerradas por ella, según le convenga. No obstante, lo cierto es que este verso no se está refiriendo a Syhna, sino a la mansión, la cual será mencionada más adelante. Esta huida interrumpe la narración de la voz poética y, a su vez, imposibilita al lector continuar con la historia. Evidentemente, este verso nos indica que lo propuesto con anterioridad ha concluido, ha sido momentáneo y breve. Syhna es un personaje cuya historia previa desconocemos.

Y si, por un lado, tenemos la certeza de que lo planteado en el poema ha sido efímero y fugaz; por otro lado, notamos que, hasta el final, el ambiente continúa mostrándose perturbador y ominoso. El hecho de que no podamos conocer qué va a suceder en esa «mansión cerrada» (v. 16) ni sepamos tampoco qué pasará con Syhna, quien ha bebido un «oscuro vino», genera angustia y preocupación en el lector.

A partir de estas ideas —no sin antes insistir en que no pretendemos simplificar el poema—, nos aventuramos a señalar que Syhna puede simbolizar al arte o la poesía. En tal sentido, la torre en la que habita y los mudos rojos aparecen allí con la finalidad de resguardarla y protegerla. De igual manera, los

personajes imaginarios y siniestros, quienes preparan ese oscuro vino y cierran las ventanas, vendrían a representar a quienes deben recurrir hasta el mecanismo más extremo con tal de que se mantenga a Syhna en ese espacio cercado, sin posibilidad alguna de escapar.

Pero ¿por qué Syhna la blanca/la poesía sueña triste? Sugiero dos posibles respuestas. En primer lugar, su propio encierro y permanencia en esa torre puede ser el motivo de su tristeza. Hay, pues, una exigencia directa por parte de su entorno que le obliga a circular dentro de un mismo espacio. En segundo lugar, su tristeza puede deberse a su plena conciencia del (mal) tiempo en que se encuentra, por lo que le distribuyen un brebaje oscuro. Partiendo de esa segunda posibilidad, aquellos personajes que también figuran dentro del poema pueden estar simbolizando al poeta, quien, en palabras de Jorge Teillier, «es el guardián del mito y de la imagen hasta que lleguen tiempos mejores» (1970, p. 281).

REFERENCIAS

- Abril, X. (1970). *Eguren, el obscuro. El simbolismo en América*. Universidad Nacional de Córdoba.
- Armaza, E. (1959). *Eguren*. Juan Mejía Baca.
- Bernabé, M. (2006). *Vidas de artista: bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (Lima 1911-1922)*. Beatriz Viterbo Editora.
- Eguren, J. M. (2005). *Obra poética. Motivos*. Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Higgins, J. (1993). *Hitos de la poesía peruana. Siglo XX*. Milla Batres.
- Mariátegui, J. C. (2007). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Fundación Biblioteca Ayacucho.

- Núñez, E. (1999). Sonido y silencio en la poesía de Eguren. *Alma Mater*, (16), 61-72.
- Ortega, J. (1971). *Figuración de la persona*. Edhasa.
- Ortega, J. (1974). *La imaginación crítica. Ensayos sobre la modernidad en el Perú*. Peisa.
- Sandoval, R. (1988). *El centinela de fuego: agonía y muerte en Eguren*. Instituto Peruano de Literatura, Artes y Ciencias.
- Silva-Santisteban, R. (1977). José María Eguren: la realidad y el ensueño. En R. Silva-Santisteban (comp.), *José María Eguren: aproximaciones y perspectivas* (pp. 141-160). Universidad del Pacífico.
- Silva-Santisteban, R. (1995). Poesía y prosa de Eguren: cinco lecturas en profundidad. *Lexis*, 19(1), 103-132. <https://doi.org/10.18800/lexis.199501.004>
- Silva-Santisteban, R. (2002). La poesía de José María Eguren: modernismo y modernidad. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, (35), 47-66. <https://revistas.apl.org.pe/index.php/boletinapl/article/view/713/606>
- Silva-Santisteban, R. (2005). El universo poético de José María Eguren. En J. M. Eguren, *Obra poética. Motivos* (pp. IX-CXIV). Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Silva-Santisteban, R. (2012). Syhna la blanca: comentario de Ricardo Silva-Santisteban. En J. M. Eguren, *Antología comentada* (pp. 177-186). Academia Peruana de la Lengua.
- Teillier, J. (1970). Sobre el mundo donde verdaderamente habito. *Aisthesis: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, (5), 279-284. <https://revistaaisthesis.uc.cl/index.php/RAIT/article/view/9066/8482>
- Vich, V. (2013). Robles, buques, caballos y sangre en la poesía de José María Eguren. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 39(78), 365-375.



Este artículo se encuentra disponible en acceso abierto bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International Licence

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 5, n.º 9, enero-junio, 2022, 69-87

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v5n9.5228

La construcción de la identidad a partir de la experiencia materna en «Casa de cuervos» de Blanca Varela¹

The construction of identity from the maternal experience in Blanca Varela's «Casa de cuervos» («House of Crows»)

GLORIA MARÍA PAJUELO MILLA

Pontificia Universidad Católica del Perú

(Lima, Perú)

gloria.pajuelo@pucp.edu.pe

 <https://orcid.org/0000-0001-8267-0080>

RESUMEN

El presente artículo analiza el poema «Casa de cuervos», de Blanca Varela, y se centra en el efecto que produce el vínculo entre la madre y el hijo en la voz lírica femenina en los planos

1 Este trabajo fue desarrollado en el Seminario de Temas de Teoría Literaria de la Maestría en Literatura Hispanoamericana (Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú), correspondiente al semestre 2021-II. Agradezco a la profesora Susana Reisz por acercarme a la poesía escrita por mujeres, particularmente a la de Blanca Varela, desde una mirada que reivindica los rasgos temáticos y estilísticos que la califican como tal.

físico (su cuerpo), afectivo y espiritual (su alma): la madre siente culpa por haber traído a su hijo a un mundo hostil, reconoce las similitudes entre él y ella, sufre por su progresivo distanciamiento, pero termina aceptándolo, ya que es una inevitable separación derivada de la independencia del hijo. En ese sentido, su identidad está condicionada por la tensa experiencia de la maternidad.

Palabras clave: «Casa de cuervos»; Blanca Varela; maternidad; hijo; identidad.

Términos de indización: poesía; madre; relación padres-hijos (Fuente: Tesouro Unesco).

ABSTRACT

This article analyzes the poem «Casa de cuervos» («House of Crows»), by Blanca Varela, and focuses on the bond between mother and son, in relation to the effect it has on the female lyrical voice in the physical (her body), affective and spiritual (her soul) planes. The mother feels guilt for having brought her son into a hostile world, she recognizes the similarities between him and herself. The son suffers from her progressive distancing, but ends up accepting it, since it is an inevitable separation derived from the son's independence. In that sense, her identity is conditioned by the tense experience of motherhood.

Key words: «Casa de cuervos» («House of Crows»); Blanca Varela; motherhood; son; identity.

Indexing terms: poetry; mothers; parent child relationship (Source: Unesco Thesaurus).

Recibido: 05/05/2022

Revisado: 15/05/2022

Aceptado: 20/05/2022

Publicado en línea: 25/06/2022

Financiamiento: Autofinanciado.

Conflicto de interés: La autora declara no tener conflicto de interés.

Revisores del artículo:

Enrique Foffani (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

e.foffani@yahoo.com.ar

<https://orcid.org/0000-0003-0051-3191>

Javier Morales Mena (Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú)

jmoralesm@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-7871-5685>

1. VARELA EN LA BÚSQUEDA DE UNA PROPIA VOZ POÉTICA

Blanca Varela (1926-2009) es la poeta peruana más leída y estudiada por la crítica literaria nacional y extranjera. Su producción poética inicial vio la luz hacia mediados del siglo XX, con la publicación de *Ese puerto existe* (México, 1959), cuyo prólogo fue escrito por el poeta y ensayista mexicano Octavio Paz, su maestro y amigo.

En Perú, Varela perteneció a la denominada generación del 50, un grupo amplio y heterogéneo de artistas (poetas, narradores, pintores, etc.) e intelectuales, entre los que se ubican Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren, Washington Delgado, Sebastián Salazar Bondy, Juan Gonzalo Rose, Julio Ramón Ribeyro, Fernando de Szyszlo, entre otros. En este grupo también participaron numerosas mujeres, por ejemplo, Julia Ferrer, Cecilia Bustamante, Lola Thorne y Yolanda Westphalen, quienes, sin embargo, fueron invisibilizadas durante décadas por la crítica literaria y sus propios compañeros de generación. Varela fue una excepción, pues destacó sobremanera respecto de las demás, probablemente por su actitud reservada en un colectivo masculino, la calidad de su poesía, pero también por sus lazos amicales y —aunque se lea prejuicioso— su apariencia física atractiva.

En cuanto a su estilo, Martos (2008) destaca que la poeta «excava en sus propias entrañas y [...] establece un curioso contraste entre una dicción límpida y el sentimiento exacerbado de estar arrojada en el mundo» (p. 120). En efecto, desde nuestra perspectiva, Varela juega con el lenguaje, ensaya permutaciones sintácticas y semánticas en un intento por crear una expresión personal para transmitir sus inquietudes y experiencias siempre intensas. En otras palabras, «mediante un lenguaje depurado, concibe la realidad como un constante debate existencial en torno a la cotidianidad desasegada y ansiosa, donde la poesía es un escape a la monotonía, el paso del tiempo y la soledad (Pajuelo, 2019, párr. 1).

Sobre este punto, cabe resaltar que Blanca Varela reconoció la poesía como una vía esencial para sobrellevar la realidad:

Comprendí y aprendí que la poesía es un trabajo de todos los días, y que no la elegimos, sino que nos elige, que no nos pertenece, sino que le pertenecemos, que no es otra cosa que la realidad y a la vez su única y legítima puerta de escape (2007 [1985], p. 106).

Entonces, desde su conciencia sobre la constancia y la exigencia del quehacer poético, surge la complejidad que sus versos encierran, ya que, además, los temas que trabaja son igualmente problemáticos: aunque en muchas ocasiones parecieran cotidianos, son configurados de tal forma que transmiten sentidos difíciles de decodificar. Respecto de su predilección temática, explica lo siguiente:

Hablo de lo que hace la vida de cualquier persona, **de cualquier mujer, como es mi caso**. La casa, el amor, los niños, la lectura, la música, los viajes, la ciudad, y también el tedio, **el dolor, la impotencia, la soledad y el silencio**. Las dos caras enemigas reconciliadas por ese activo sueño que puede ser la poesía (Varela, 2007 [1985], p. 108; énfasis nuestro).

Pese a que no toda su poesía es autorreferencial, llama la atención que, en 1985, año en que se publicó «Antes de escribir estas líneas» —de donde provienen las dos citas transcritas—, Varela se identifique como mujer, que asuma su género y, por ende, las circunstancias que marcan su existencia en un mundo patriarcal, especialmente en la sociedad peruana, prejuiciosa, injusta y misógina. No obstante, su escritura «femenina» tardará un poco en manifestarse, pues al menos en su primer poemario la voz lírica no se asumía como la de una mujer.

La producción lírica de Varela no fue tan abundante ni apresurada, pero sí potente: *Ese puerto existe* (Xalapa, 1959), *Luz de día* (Lima, 1963), *Valses y otras falsas confesiones* (Lima, 1972), *Canto villano* (1978), *Ejercicios materiales* (Lima, 1993; Venecia, 1994), *El libro de barro* (Madrid, 1993), *Concierto animal* (Valencia/Lima, 1999) y *El falso teclado* (Barcelona, 2001). Hacia sus últimos años de vida, tras la difusión internacional de sus poemarios, traducidos al inglés, francés, portugués, italiano, alemán, entre otras lenguas, fue galardonada con el Premio Octavio Paz de Poesía y Ensayo (México, 2001), el III Premio Internacional de Poesía Ciudad de Granada-Federico García Lorca (España, 2006) y el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana (España, 2007). Asimismo, en nuestro país, recibió la medalla de honor otorgada por el Congreso de la República en el grado de Gran Oficial (2007).

2. «CASA DE CUERVOS»: LA DOLOROSA EXPERIENCIA DE LA MATERNIDAD

Ejercicios materiales es el quinto poemario de Blanca Varela y contiene trece poemas escritos entre 1978 y 1993. Su título se vincula, por un lado, con la tradición literaria española: «*Ejercicios materiales* remite a los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio de Loyola; pero ahora en Varela, en esa línea de la desacralización,

de ese dios con minúscula que no responde, que no está “al otro lado”» (Guerrero, 2007, p. 62). Coincidimos con esta última idea: el trato que le otorga a «dios» (siempre en minúscula) no apunta a una sacralización de algún ente superior magnánimo, protector o piadoso; por el contrario, percibimos una visión pesimista sobre aquel y una certeza incómoda y angustiante sobre el «ser» mortal, caduco, condenado al deterioro corporal en tanto que no puede escapar del tiempo. Asimismo, O’Hara (2007, p. 62) identifica una visión desabrida de la realidad por parte de la poeta.

De otro lado, el título también remite al quehacer poético, la actividad creadora que ejerce Varela. Desde nuestra perspectiva, podría interpretarse como una metáfora donde «ejercicios» alude a ensayos o bosquejos; y «materiales», a lo perceptible, lo real. Ello pese a que este es su quinto poemario, un libro publicado cuando la autora ya gozaba de cierto reconocimiento y había cultivado un estilo personal. En ese sentido, la poeta jugaría con la falsa modestia respecto a la calidad artística del poemario.

Recordemos que «escribir para ella [...] es una obligación interior. Cada uno de sus poemas es cabal, antologable, de un despiadado rigor» (Martos, 2008, pp. 124-125). Ello se aplica a la perfección en *Ejercicios materiales*, tanto así que la misma Varela señaló: «Es, sin duda, el libro más desenfadado y cruel que pensé que podía atreverme a publicar» (entrevista con Charo Núñez, citada por Guerrero, 2007, p. 62).

Ahora bien, luego de exponer estos datos, analizaremos el poema «Casa de cuervos». Cabe aclarar que, antes de incluirse en el poemario aludido, fue publicado en la célebre revista *Hueso Húmero* (n.º 4, enero-marzo de 1980, pp. 8-10), dirigida por Abelardo Oquendo.

Este poema se estructura en siete estrofas de versos irregulares sin rima. El título anticipa una atmósfera desolada y lúgubre por la simbología del cuervo en el imaginario occidental. Además, teniendo en cuenta que Varela conocía muy de cerca los vales criollos, esa especie musical melancólica tan popular en la primera mitad del siglo XX peruano y cultivada por su madre, la compositora Serafina Quinteras (Esmeralda Gonzales Castro), podríamos relacionar el poema en cuestión con el vals «Los cuervos», cantado por Carmencita Lara, ya que en este se representa una escena negativa: una mujer que se queja de los cuervos que cuidó, quienes, tras beneficiarse con su trato y aprovecharse de su buena voluntad, la lastiman. Solo para ejemplificar este aparente vínculo, citamos un fragmento del vals: «Hoy los cuervos me han quitado / mis ojos que un día / los vieron con lástima. / **Los cuervos malos son / tienen la maldición / de ser falsos e ingratos**» (vv. 21-26; énfasis nuestro).

En el poema de Varela, la voz lírica pertenece a una mujer; afirmamos ello debido a que usa adjetivos femeninos («dispuesta», «infinita», «calva», «vacía», «sola» y «perdida»). Esta locutora representada (personaje) reflexiona sobre su experiencia materna y la (des)unión con su hijo, quien es su alocutario representado: «fue en su origen una elegía por la pérdida del paraíso simbiótico y el progresivo alejamiento de esa parte de sí misma que se ha transformado en un ser independiente» (Reisz, 2008, p. 111). Debido a la coincidencia entre la voz lírica femenina, la referencia minuciosa sobre un episodio ineludible de la maternidad (la independencia del hijo) y el conocido episodio real² que dio paso

2 Según Varela, este poema surgió luego de una escena desoladora para ella como madre: «Cuando mi hijo Lorenzo tenía catorce años, pasaba al lado mío y no me veía, como si yo no existiera, como si fuese transparente. No sabes cómo me dolía. Entonces escribí “Casa de cuervos”» (citada por Pantín, 2016 [2007], párr. 11). Cabe aclarar que el poema fue publicado muchos años después y no contiene algún

a la escritura de este poema, podemos afirmar que se trata de un texto lírico femenino creado por una mujer, poeta y madre.

A continuación, analizaremos las estrofas. La primera expone los motivos por los que la locutora perdona/libera al alocutario; el principal es haberlo traído a este mundo donde los seres sufren, en otras palabras, «haberlo sometido forzosamente al castigo de tener que vivir» (Vich, 2007, p. 258). También se sugiere un guiño a la poesía de Baudelaire: «por tantas y tan pobres flores del mal» (v. 3), donde las flores refieren al hastío, a la inconformidad, pero también —quizá forzando un poco la interpretación— a una perspectiva diferente de lo estético y el arte. Tras la enumeración de tres motivos (responsabilidades de la madre), la locutora expresa: «ego te absolvo de mí / laberinto hijo mío» (vv. 5-6). Estos versos son muy potentes por dos motivos: primero, la forma latina *absolvo* en vez de «absuelvo» posee una carga semántica religiosa, solemne, sagrada, mediante la cual se metaforiza a la madre como un ser pecaminoso, defectuoso, indigno; por ello, «absolver» tiene la connotación de abolir el lazo madre-hijo para que este último ya no cargue el peso (pecado) de vincularse con la madre ni ser una extensión de ella. En segundo lugar, el sustantivo «laberinto» perfilaría a un sujeto que asimila involuntariamente todos aquellos males o pecados de la «realidad mal / cocida» (vv. 1-2); es decir, es un ser en el que confluyen múltiples y desordenados rasgos y estados de ánimo negativos. En contraste, el uso del pronombre posesivo en «hijo mío» (v. 6) sugiere una primera visión tierna y amorosa del vástago, como si la voz lírica dijera: «pese a tu complejidad y tu esencia caótica, te guardo afecto y no puedo reprocharte tus defectos, que ambos compartimos».

indicio de dicha anécdota; sin embargo, es difícil no vincularlos, sobre todo cuando recordamos la trágica muerte de Lorenzo (1996), quien tempranamente abandonó el cuerpo-casa-nido-compañía de su madre.

Esta última idea se desarrolla con mayor amplitud en la segunda estrofa, donde se devela una culpabilidad que, en realidad, no recae en la madre ni el hijo; sin embargo, ella se la adjudica: «no es tuya la culpa / ni mía / **pobre pequeño mío** / del que **hice este impecable retrato / forzando la oscuridad del día**» (vv. 7-11; énfasis nuestro). Cabe incidir en que reaparece el pronombre posesivo en primera persona dentro del vocativo «pobre pequeño mío», mediante el cual llama la atención del alocutario. Los versos 10 y 11 aludirían a la infatigable lucha de la madre, contra viento y marea, que sortea dificultades e imposibilidades para proteger y criar a su vástago, de ahí la mención contradictoria de forzar la oscuridad del día. Asimismo, se presenta al hijo envuelto en un velo de ternura, inocencia, dulzura y belleza: «párpados de miel y la mejilla constelada / cerrada a cualquier roce / y la hermosísima distancia / de tu cuerpo» (vv. 12-15). En esta estrofa, la configuración idealizada del hijo revelaría que se trata de un niño o adolescente, un ser cuya vida autónoma recién empieza. Nótese que se habla de una «hermosísima distancia», la cual es vista de manera positiva, porque no implica una separación definitiva; es tan solo el primer umbral del alejamiento.

En la tercera estrofa, a través de un símil, se refleja un desencanto: «tu náusea es mía / la heredaste como heredan los peces la / asfixia» (vv. 16-18); vemos que la náusea (‘sensación de desagrado, inconformidad y desasosiego’) es innata, como lo es cualquier rasgo genético. Ahora bien, los sustantivos «náusea» y «asfixia» se vinculan con lo humano falible, defectuoso y débil de la madre, en cuanto los versos siguientes subrayan el deterioro de la salud y, acaso, de la conciencia: «y el color de tus ojos / es también el color de mi ceguera / bajo el que sombras tejen sombras y / tentaciones» (vv. 19-22). La madre, entonces, es un ser fatigado y ciego que se contrapone al hijo, quien se

configura como un sujeto divinizado, un «arcángel» que todavía puede ver el mundo en colores (dinámico, atrayente y vivo). En este punto, salvando las distancias, traemos a colación la figura de un Edipo anciano, quien, al perder la vista, no puede percibir los espectros de luz, color, forma, etc., de su entorno, pero adquiere una facultad importante, superior, que trasciende lo material: la sabiduría, la cual, cuando era joven y saludable, no pudo desarrollar. En esa línea, en el poema de Varela, la ciega de la madre (persona adulta) puede interpretarse como envejecimiento y sabiduría, en el sentido de la conciencia de sí misma, el tiempo, el dolor, el mundo y sus peligros; en oposición, el vástago es joven e inexperto, por lo mismo que recién está formándose como sujeto.

La cuarta estrofa refuerza la imagen sublime del hijo; no obstante, tiene también un matiz curioso: «ahora leoncillo / encarnación de mi amor» (vv. 30-31). Aquí percibimos dos características. De un lado, se trata de una persona pequeña, un niño o adolescente tierno que en el futuro cambiaría radicalmente su identidad; deducimos esto debido a que no es nombrado, por ejemplo, como una avecilla, un cachorrito, en fin, un animal dulce, delicado e indefenso, sino como un leoncillo, una fiera en potencia, capaz no solo de valerse por sí mismo, sino de ser un líder, es decir, alguien a quien respetar, seguir y admirar. Quizá ello se vincule con el hecho de que es un varón que, cuando sea adulto, gozaría de ciertos privilegios propios de la sociedad patriarcal.

De otro lado, el verso 31 actualiza una idea universal: un hijo es el fruto del amor. ¿Pero el amor de quién o entre quiénes? Decir «encarnación» establece un vaso comunicante con la religión cristiana en la cual «el hijo del hombre» se gesta mediante una supuesta fuerza divina que actúa sobre una mujer totalmente sumisa, quien debe padecer la pesadez del embarazo y la tortura

de criar a un hijo cuya razón de ser es morir tempranamente de una forma terrible. Entonces, vinculando ambas situaciones, asumimos que el hijo es, efectivamente, un ser traído al mundo gracias a la aceptación, la voluntad y el eterno sacrificio materno, todo lo cual puede traducirse en aquel sentimiento infinito e incondicional: el amor maternal.

Lo anterior se relaciona con los siguientes versos de la misma estrofa: «juegas con mis huesos / y te ocultas entre tu belleza / ciego sordo irredento / casi saciado y libre / como tu sangre que ya no deja lugar / para nada ni nadie» (vv. 32-37). Si los huesos se entienden como una metonimia del cuerpo materno y, por ende, de la unidad de su ser material/espiritual, señalar que el hijo juega con ellos implica la entrega absoluta de la madre para satisfacerlo, pese a que él, probablemente, la lastima o la hierde con su comportamiento. Paradójicamente, luego de esta mención lúdica, se reitera la caracterización hermosa del hijo y se añaden dos rasgos: es ensimismado y libre, en la medida en que no se preocupa por lo que ocurre a su alrededor, se concentra en sí mismo e ignora el peligro y la maldad exterior (e interior). Además, los versos 34-37 insinúan un segundo momento del distanciamiento filial entre ambos basado en la progresiva independencia del hijo que crece.

La quinta estrofa continúa con la imagen de la madre preocupada, ansiosa y sacrificada que todo lo acepta con tal de reconectarse con el hijo, quien ahora es un sujeto que viene y va; su compañía es inconstante y, por ello, su ausencia duele cada vez más, pese a que produzca en la madre una efímera sensación de alivio, alegría y esperanza cada vez que retorna: «aquí me tienes **como siempre / dispuesta** a la sorpresa de tus pasos / a todas las primaveras que inventas / y destruyes / a tenderme —**nada infinita**— sobre el mundo / hierba ceniza peste fuego / **a lo que quieras por una mirada tuya que / ilumine mis restos**»

(vv. 38-45; énfasis nuestro). Nuevamente se refuerza la idea de que la voz lírica, en cuanto madre, tiene una identidad y una razón de ser/existir siempre que esté ligada a su hijo; por ello, la separación deteriora a la madre hasta aniquilarla. Nótese que no es gratuita la frase «nada infinita», que refleja una conciencia de la temporalidad y la caducidad de su cuerpo y su mente. Tal como lo explica Vich (2007), se trataría de una situación inexorable:

Frente a la «ley de vida» del egoísmo de los hijos, de su natural tendencia a una autosuficiencia que los aleja de la madre, al sujeto no le queda más que aceptar su rol de ser una simple «muerta en vida» y tener que conformarse con los pocos y brevísimos «regresos» del hijo hacia ella. La imagen es la de una amante eterna e incondicional que solo es capaz de revivir gracias a la acción del ser amado (p. 256).

Un aspecto sumamente llamativo es el giro discursivo de la sexta estrofa, ya que el alocutario hijo desaparece y se da paso a un monólogo lapidario en el que la voz lírica reflexiona sobre la naturaleza de su amor irracional: «porque así es este amor / que nada comprende y nada puede» (vv. 46-47). El amor materno es impotente e insuficiente para retener al hijo que ha crecido y que se aleja para descubrir el mundo por sí mismo, mediante los defectos heredados.

¿Y qué le quedará a la madre después de la separación? La voz lírica augura que atravesará un estado de soledad, somnolencia y confusión de sensaciones (sinestesias, especialmente entre la vista y el oído) hasta que se anule su percepción, como si estuviese atrapada en una pesadilla: «bebes el filtro y te duermes / en ese abismo lleno de ti / **música que no ves / colores dichos / largamente explicados al silencio** / mezclados como se mezclan los sueños» (vv. 48-53; énfasis nuestro). Lo onírico puede

interpretarse, a su vez, como el cuestionamiento de lo real: ante la ausencia del hijo, la madre, quien ha perdido su identidad, ya no puede reconocer la realidad ni tener la certeza de su propia existencia sino hasta que fallece; sin embargo, esto también posee una connotación negativa, ya que su concepción de la muerte no contempla el descanso, la recompensa ni la felicidad que suelen pregonar algunas religiones. Por el contrario, la voz lírica descalifica la experiencia de acudir al encuentro con dios (en minúsculas): «hasta ese torpe gris que es despertar / en la gran palma de dios / **calva vacía sin extremos** / y allí te encuentras / **sola y perdida en tu alma** / sin más obstáculo que tu cuerpo / sin más puerta que tu cuerpo» (vv. 54-60; énfasis nuestro). Como se observa, esa prolongación de la existencia no es agradable, pues el cuerpo ha sido transgredido drásticamente (subrayamos la mención de sus «restos»). Rocío Silva-Santisteban (1998) reflexiona del siguiente modo sobre la corporeidad:

El cuerpo es nuestra cárcel y nuestro templo, el lugar desde donde se contempla el mundo, territorio de la profanación, pero también del enigma, el soporte material y concreto del ser; no solo el hecho físico, sino el espacio desde donde se estructura la conciencia de sí (p. 127).

En esa línea, aparte de que la soledad continuaría en el plano espiritual (su alma sería solitaria), ¿el cuerpo (la entrada al alma) lacerado se configuraría, al mismo tiempo, como un obstáculo y una vía para sentir/sufrir/persistir? Aunque en el poema no se responde a esta interrogante, asumimos que la voz lírica no conserva esperanzas de abolir su desamparo mediante su muerte.

Al inicio de la séptima y última estrofa se repite parcialmente un verso de la sexta: «**así es este amor** / uno solo y el mismo con tantos nombres / que a ninguno responde» (vv. 61-63; énfasis

nuestro). Debemos tomar en cuenta que toda repetición, como procedimiento retórico, procura intensificar algo. En este caso particular, si seguimos la premisa de que más forma puede significar más contenido, podríamos plantear que la reiteración de «así es este amor» intenta dejar en claro, subrayar y afirmar categóricamente la naturaleza de dicho afecto para convencer a la propia voz lírica de que no existe una explicación racional para lo que siente respecto de su hijo: su amor es natural, intenso, sacrificado y todo lo soporta, aunque los demás no lo comprendan.

En los versos siguientes se retoma el discurso de la voz lírica hacia el alocutario, y el distanciamiento entre ambos alcanza un punto extremo debido al extrañamiento del hijo y su huida definitiva e inevitable: «y tú mirándome / **como si no me conocieras**» (vv. 64-65; énfasis nuestro). Esta escena refleja la indiferencia total del hijo hacia la madre, ese ser cuyos esfuerzos no han conocido límites con tal de protegerlo y asegurar su bienestar, incluso inmolándose para llevarse sus defectos, faltas y pecados, de modo que su hijo no sufra lo que ella ha padecido en el mundo. Nuevamente recurrimos a un conocido vals, esta vez del compositor Rafael Otero López: «Ódiame por piedad yo te lo pido / ódiame sin medida ni clemencia; / odio quiero más que indiferencia / porque **el rencor hiere menos que el olvido**» (vv. 1-4; énfasis nuestro). Citamos este fragmento porque, desde nuestra perspectiva, la sensación desgarradora de la madre en los versos señalados se debe a que el hijo ni siquiera manifiesta un rechazo, odio, desprecio o enojo hacia ella, sino que la trata con el látigo de su indiferencia, no siente nada por aquella mujer. Este es el motivo último del dolor materno: si no reconoce su presencia ni la quiere, es imposible que retorne a su vera como cuando era pequeño.

En consonancia con lo anterior, el símil que califica la huida del hijo es aterrador: «marchándote / como se va la luz del

mundo / **sin promesas**» (vv. 66-68; énfasis nuestro). Él se va sin dejar alguna posibilidad de volver, terrible realidad que se confirma en los versos finales: el hijo se marcha para siempre y la madre queda desolada, frustrada por su vacío físico y existencial. No queda otra opción que la augurada en la sexta estrofa, es decir, la calamidad de la eterna e hiriente soledad: «y otra vez este prado / este prado de negro fuego abandonado / **otra vez esta casa vacía / que es mi cuerpo / adonde no has de volver**» (vv. 69-73; énfasis nuestro).

En suma, el cuerpo materno, representado como una casa, sufre la ausencia del hijo, un metafórico cuervo que arranca el vuelo y que es involuntariamente ingrato e indiferente al dolor de la madre, por lo que no se le puede reprochar su actitud (es natural y parte de su ciclo de vida). En términos coloquiales, el título y el poema remiten al dicho «Cría cuervos y te sacarán los ojos». En cuanto a la madre, para ella, «el abandono o la renuncia al hijo es un vaciarse. La identidad del yo poético queda vaciada. De ahí que la extensión del dolor sea tal cuando afronte solo el sinsentido del mundo» (Calderón, 2020, p. 33). Así, aunque su cuerpo esté física y metafóricamente vacío, sus restos sienten y sufren hasta que llegue la muerte y afronte otro estado de ser/ estar donde también existe la soledad. De algún modo, resulta una voz lírica que atraviesa un gran conflicto, se debate con ella misma y no encuentra remedio para su dolor. En esos términos, podría asumirse como un sujeto lírico autobiográfico que se ficcionaliza (Stierle, 1999).

Este desgarró materno puede considerarse un sentimiento trágico colectivo (Bajtín, 1982). A su vez, como antes señalamos, el tema configura al texto lírico como un poema femenino, escrito por una mujer: se representa una experiencia exclusiva de las mujeres (ser madres) y sus negativas implicancias temporales, físicas y anímicas. «En esa línea, trasluce una conciencia crítica

y desmitificadora respecto a la mujer (en tanto cuerpo y esencia) avasallada por los ideales [...] [de] la maternidad» (Pajuelo, 2019, párr. 1), ya que —reiteramos— su identidad está condicionada por el vínculo con el hijo:

El sujeto [...] se identifica, otra vez, con un cadáver que ha muerto precisamente a causa de la «pérdida» del dar a luz, de haber sacado o dejado salir a ese otro cuerpo que estaba dentro del suyo. [...] El desasosiego del sujeto proviene de la necesidad que la vida le impone a la madre de aceptar que ese cuerpo que una vez fue parte del suyo es esencialmente «otro» que siempre va a buscar diferenciarse, incluso alejarse de su fuente (Vich, 2007, p. 255).

No obstante, O'Hara (2007) sostiene que en el poema se construye, en paralelo, la metáfora del «hijo que fue una parte de la madre y el poema que deja de ser lenguaje no-diferenciado» (p. 109); y, siguiendo a Heidegger, el citado crítico literario plantea que la «casa» del poema es el lenguaje, «lugar del reconocimiento» (p. 110). Es cierto que tanto el poema como el hijo podrían asemejarse en el sentido de que ambos pueden ser creados, cuidados, corregidos y queridos por la voz lírica, aunque mucho de ello concluya con la independencia que adquiere el hijo criado y el poema creado. Sin embargo, específicamente en «Casa de cuervos», descartamos la posibilidad de interpretar al hijo como un poema. Más bien, consideramos que la desatinada interpretación de O'Hara podría deberse a un (in)consciente intento por silenciar, invisibilizar o desacreditar este poema femenino de Varela a partir de la experiencia real reconfigurada en su discurso lírico, como si la maternidad, el sufrimiento por la separación de los hijos o el resquebrajamiento de la identidad de una mujer a causa de dicho distanciamiento no fueran temas dignos de poetizar, sino simples tópicos superficiales para tratar

temas que sí son importantes (en este caso, la creación poética). Sin duda, ello es una muestra de que la crítica literaria aún se resiste a aceptar que la literatura escrita por mujeres maneja sus propios códigos, tópicos, configuraciones y sensibilidades alejadas (en ocasiones opuestas) de los grandes temas del universo masculino; empero, es alentador que poco a poco se publiquen nuevos acercamientos desde una perspectiva de género.

3. CONCLUSIONES

Suscribimos que en «Casa de cuervos» la voz lírica se sirve de la poesía para expresar y canalizar su dolor, angustia y resignación. No ensalza su labor materna, no minimiza sus penurias ni otorga una condición todopoderosa a su amor/sacrificio como madre; por el contrario, desde el inicio, es consciente, directa e insistente al referir que su sufrimiento no tiene cura y que no le queda más que aceptar el paso del tiempo, el crecimiento del hijo, la conquista de su independencia y el abandono de ese nido que es su cuerpo, su cariño, su compañía y su entrega absoluta. A propósito de esto, la autora refirió:

Simplemente digo algo que es verdad: no se puede retener a un hijo [...].

Considero, por eso, que lo más importante, el mayor regalo que se le puede hacer a alguien que uno ama es darle la capacidad de elegir lo que quiera, darle libertad. Creo que ese es el sentido del poema (Varela entrevistada por Coaguila, 1994, p. 36).

En su breve explicación, manifestada en la oralidad, en un contexto comunicativo informal y no artístico, el tema no parece muy complejo de expresar; sin embargo, como hemos podido comprobar, al trasladarlo al discurso lírico y escritural, da pie a un extenso poema donde cada palabra pareciera haberse

escogido rigurosamente para construir imágenes que realmente nos sobrecogen. Su dominio léxico y retórico (de los campos figurativos metafórico y antitético, por ejemplo) es un simple medio para un fin trascendental: transmitir una realidad que la aqueja y la lastima al punto de que modifica su identidad. Como antes indicamos, su potencialidad comunicativa se incrementa en cuanto tiene la facultad de que las lectoras madres se identifiquen con lo comunicado; incluso podríamos arriesgarnos a afirmar que produce una suerte de catarsis. Por todo ello, consideramos que la poesía de Varela merece que las lectoras nos aproximemos a ella con una mirada despojada de prejuicios, pero siempre presta a ver más allá de lo evidente, detrás de ese velo con que, en ocasiones, recubre su angustia, desgarró, náusea e inconformidad respecto de situaciones que las mujeres no solemos afrontar públicamente en el sistema patriarcal, pero que ella ha sabido representar sin tapujos ni sentimentalismo, valiéndose de una magistral sobriedad y originalidad.

REFERENCIAS

- Bajtín, M. M. (1982). *Estética de la creación verbal*. Siglo Veintiuno Editores.
- Calderón, B. E. (2020). *Una poética reflexiva: análisis de la obra de Blanca Varela desde el estudio de su yo poético* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/17780>
- Coaguila, J. (Entrevistador) (1994, 22 de mayo). Prefiero la desvergüenza (confesiones de Blanca Varela-2). Suplemento *Domingo* de *La República*, pp. 35-36.
- Guerrero, E. (2007). La poética de Blanca Varela: «Hacer la luz aunque cueste la noche». En B. Varela, *Aunque cueste la noche* (pp. 7-82). Ediciones Universidad de Salamanca.

- Martos, M. (2008). Blanca Varela y sus contemporáneos. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, (45), 115-129.
- O'Hara, E. (2007). *Tiene más de avispero la casa. Poéticas de Blanca Varela*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Pajuelo, G. (2019, 29 de mayo). Varela hoy y siempre. En *Poeta Blanca Varela: 10 años*. La República. <https://larepublica.pe/cultural/1424542-poeta-blanca-varela-10-anos-puntos-vista/>
- Pantín, Y. (2016, 18 de agosto). *Encuentro con Blanca Varela*. Vallejo & Co. <https://www.vallejoandcompany.com/encuentro-con-blanca-varela-por-yolanda-pantin/>
- Reisz, S. (2008). Nuevas calas en la enunciación poética. *Inti*, (67-68), 97-116. <https://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2428&context=inti>
- Silva-Santisteban, R. (1998). Escrito con el cuerpo. En M. Robles (ed.), *A imagen y semejanza. Reflexiones de escritoras peruanas contemporáneas* (pp. 127-152). Fondo de Cultura Económica.
- Stierle, K. (1999). Lenguaje e identidad del poema. El ejemplo de Hölderlin. En F. Cabo (comp.), *Teorías sobre la lírica* (pp. 203-267). Arco Libros.
- Varela, B. (2007). *Aunque cueste la noche* (edición de E. Guerrero). Ediciones Universidad de Salamanca.
- Vich, C. (2007). Este prado de negro fuego abandonado. Dimensiones de la maternidad en la poesía de Blanca Varela. En M. Dreyfus y R. Silva-Santisteban (eds.), *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela* (pp. 243-259). Fondo Editorial del Congreso del Perú.



Este artículo se encuentra disponible en acceso abierto bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International Licence

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 5, n.º 9, enero-junio, 2022, 89-110

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v5n9.5229

Una sola alma en dos cuerpos: la múltiple configuración de la alteridad en *La casa de cartón* de Martín Adán¹

A single soul in two bodies: the multiple configuration of otherness in Martín Adán's *La casa de cartón* (*The Cardboard House*)

DIEGO GARCÍA FLORES

Pontificia Universidad Católica del Perú

(Lima, Perú)

djgarcia@pucp.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-5614-6178>



RESUMEN

En el presente artículo se propone realizar una revisión de las distintas posibilidades que ayuden al reconocimiento de las estrategias que representen un vínculo conceptual con el tema de la alteridad u otredad en *La casa de cartón*, de Martín Adán. Como punto de partida, se plantea la idea del desdoblamiento

1 Este artículo de investigación fue realizado para el curso Seminario de Poesía Peruana Contemporánea, del programa de Literatura Hispanoamericana de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

del narrador en la figura del personaje Ramón, quien podría funcionar como una proyección o enmascaramiento de la figura autorial, a través de la lectura de sus diarios y, sobre todo, de los «poemas underwood».

Palabras clave: Martín Adán; *La casa de cartón*; «poemas underwood»; alteridad; otredad.

Términos de indización: poeta; identidad; diferencia individual (Fuente: Tesouro Unesco).

ABSTRACT

This article proposes a review of the different possibilities that help to recognize the strategies that represent a conceptual link with the theme of alterity or otherness in Martín Adán's *La casa de cartón*. As a starting point, the idea of the splitting of the narrator in the figure of the character Ramón, who could function as a projection or masking of the authorial figure, through the reading of his diaries and, above all, of the «poemas underwood».

Key words: Martín Adán; *La casa de cartón* (*The Cardboard House*); «poemas underwood»; alterity; otherness.

Indexing terms: poets; identity; individual differences (Source: Unesco Thesaurus).

Recibido: 03/05/2022

Revisado: 15/05/2022

Aceptado: 20/05/2022

Publicado en línea: 25/06/2022

Financiamiento: Autofinanciado.

Conflicto de interés: El autor declara no tener conflicto de interés.

Revisores del artículo:

Javier Morales Mena (Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú)
jmoralesm@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-7871-5685>

Jorge Terán Morveli (Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú)
jteranm@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0001-7164-4434>

1. INTRODUCCIÓN

La casa de cartón (1928) es probablemente el texto más conocido y estudiado en la obra de Martín Adán. Este poemario de vanguardia se caracteriza por su intensa experimentación a través del lenguaje y sus formas, sin dejar de lado el contenido profundo, el cual rebasa la apariencia inicial de poemario juvenil y representa un complejo testimonio inicial que abrirá el camino al resto de obras de este autor. Entre sus muchas cualidades, la idea de la identidad doble, o desdoblamiento, del narrador en la figura del personaje Ramón ha sido tratada por los críticos desde distintas aproximaciones y perspectivas.

En el presente artículo nos proponemos analizar algunas de las distintas estrategias adoptadas en el texto que sugieran o remarquen tal posibilidad del desdoblamiento del narrador en la figura de Ramón. En este sentido, reconoceremos a este personaje como un doble complementario y contradictorio del propio narrador, una suerte de *alter ego* que el narrador ha creado, que se desdobra (como un otro que es él mismo) para poder abordar, representar o problematizar cuestiones que él mismo no podría. De este desdoblamiento, también se desprende la idea de la pérdida de la identidad (o la búsqueda de esta), la cual se ocultará en una suerte de enmascaramiento que se podrá proyectar de manera metaficcional hacia la figura autorial. Si bien esta idea puede entenderse desde una perspectiva

que establece un vínculo con lo biográfico, cabe resaltar que su peso no recae en acontecimientos históricos o anecdóticos, sino, más bien, en la voluntad disidente, desarraigada y ostracista del autor.

2. COMPOSICIÓN FORMAL DE LA CASA DE CARTÓN

Para empezar, habrá que hablar del carácter formal de la obra, es decir, de su tipificación genérica y de su estructura. Resulta indudable el empleo de la prosa como recurso escritural, de su forma narrativa o su condición de «relato»; sin embargo, es evidente que nos encontramos también frente a un fenómeno claramente poético, tal como menciona Ricardo González Vigil: «*La casa de cartón* es, sobre todo, un volumen de poesía, otorgado a este vocablo su peso más hondo y medular. Lo cual no implica, necesariamente, que neguemos su condición novelesca» (1979, p. 116). Como vemos, la condición de «poemario» de este libro no es del todo estable, ya que alterna indistintamente entre recursos propios de cada género. Así, se aprecia, por un lado, la trama narrativa en clave vanguardista del libro y, por otro, el desarrollo de un lirismo dentro de este marco. En este contexto, quizá podría considerarse que la trama narrativa y la dimensión poética de *La casa de cartón* generan una tensión (irresoluble) que refuerza su condición fronteriza entre ambas cualidades genéricas. Respecto a esta caracterización, Luis Fernando Vidal señala lo siguiente:

Hay una velada discrepancia acerca de su tipificación. Para algunos críticos, estamos frente a una **novela**; para otros, se trataría de un largo **poema en prosa**. Su estructura abierta y el énfasis puesto en el lenguaje influyeron en estas consideraciones. Sin hacer cuestión de estado, creo que el término genérico de **relato** es aplicable a este texto, habida cuenta de que en

él existe, aunque laxa, una **trama argumental**; que a partir de esa historia surgen una serie de **líneas de acción** que son asumidas por diversos **personajes**, a su vez con caracteres discernibles; y que existe una actitud narrativa, es decir, que notamos la presencia de **una voz** que nos cuenta **sucesos**, describe **ambientes**, **transcribe** lo que otras voces enuncian o transmite el pensar y el sentir de sus criaturas; y que esa misma voz narrativa va poniendo frente a nosotros los datos de espacios y de ambientes, susceptibles de relación con lugares de la realidad concreta (2013, pp. 7-8; énfasis nuestro).

Como vemos, el texto utiliza una serie de múltiples recursos narrativos, pero habrá que tomar en cuenta que este empleo —ya que su trama argumental es laxa— servirá, además, para constituir distintas configuraciones en beneficio de su carácter poético, lo cual también podría responder como característica propia de la prosa de ficción vanguardista². Por ejemplo, podrá describir su propia visión paisajística de la ciudad o ambientar ciertas escenas. En este sentido, la condición narrativa y sus distintas divisiones crean un marco en el que el poeta podrá desenvolver imágenes líricas. Así, con respecto a lo que nos interesa en este artículo, el recurso narrativo, además de su función argumental, servirá para crear la constitución de los personajes (en especial, Ramón), y también, como veremos más adelante, para poder articular al conjunto del texto la sección «poemas

2 González Vigil señala que

será Martín Adán quien labrará con nitidez una prosa de ficción vanguardista, trabajando el espacio más extenso y dúctil de la novela (recuérdese que la nueva narrativa se ha desarrollado mucho mejor en la novela que en el cuento; la novela es un territorio especialmente permeable y abierto a la experimentación), aunque esta se transforme en sus manos en un archipiélago de «capítulos» o «parágrafos» muy breves, trabajados con marcada autonomía cada uno (1979, p. 116).

underwood» como un apartado particular. En cuanto a esta característica narrativa recursiva y su estructura dividida en secciones³, Vidal señala que

el texto oscila, va y viene, es un conjunto de hechos de memoria que recorren el calendario escolar. Son treintinueve capitulillos, **separados casi a la mitad por los «poemas underwood»**, que trazan, a nivel de historia, **el antes y el después de la muerte del entrañable Ramón**. *La casa de cartón* pretende constituirse en una suerte de diario, en el que, más que eventos exteriores al sujeto, se levanta el detallado y discontinuo mapa de los procesos de la constitución de su personalidad: máscara en el más puro sentido etimológico (2013, p. 9; énfasis nuestro).

De esta cita se puede rescatar la idea de la funcionalidad de los «poemas underwood» como una línea divisoria entre dos etapas marcadas del texto; así como también la caracterización del conjunto de hechos de memoria como «una suerte de diario», al que, antes que solo eventos, le interesa mostrar los procesos de la constitución de la personalidad. Entonces, vemos que la intención no se afina en la necesidad de narrar acontecimientos, sino en que estas narraciones constituyen un proyecto poético mayor, en el que, a su vez, podemos reconocer el perfilamiento hacia una escritura de constitución íntima, por lo mismo que

3 Respecto a esta denominación, es clara la separación en partes y los críticos las han definido con distintos términos. Por ejemplo, Luis Fernando Vidal (2013) se refiere a estas como «capitulillos», probablemente por su brevedad; mientras que Christian Elguera (2011) lo hace como «estampas» para referirse a escenarios y personajes de Barranco o de estados anímicos, probablemente tomando en cuenta la entrevista a Martín Adán publicada en la revista *Caretas* el 21 de septiembre de 1981, en la que el poeta declara lo siguiente sobre *La casa de cartón*: «No es novela. Es una serie de estampas del Barranco de cuando yo era niño» (Adán, 2011, p. 63).

se trata de un «diario». Esta condición de escritura nos ayudará con el primer paso para reconocer la idea de desdoblamiento del narrador en su personaje, ya que encontraremos un espacio profundamente íntimo al cual sería difícil acceder si se tratara de otra persona distinta a uno mismo.

3. DESDOBLAMIENTO DEL NARRADOR

Aquí conviene establecer una diferenciación entre la idea de una «suerte de diario», que supone toda la escritura de *La casa de cartón*, y el objeto «diario de Ramón», que aparece en la ficción del texto y al que el narrador tiene acceso; aunque, desde cierta interpretación específica, estos podrían resultar como la amalgamación de una misma escritura. Lo importante aquí será el hecho de que el narrador leerá y citará el diario de Ramón, integrando fragmentos de este al texto, pero, sobre todo, que esta lectura le evocará recuerdos y pensamientos propios: «Yo imagino a aquel hombre como una vaga estatura de la que pendía un saco mal cortado. Algunas palabras en el diario de Ramón intentan —en vano— rehacer íntegra en mi cerebro la imagen de aquel hombre, destrozada, dispersa» (Adán, 2013, p. 48). Asimismo, esta escritura (la del diario de Ramón) compartirá la característica antes señalada (y atribuida a *La casa de cartón*) de escribir ciertos eventos o descripciones para señalar otra cosa más allá de las mismas, es decir, para señalar un «algo»:

Pero estos apuntes no sé si serán verdaderamente la imagen que de aquel hombre había en Ramón o simplemente locuras que se bajaron a los dedos de mi amigo cuando escribía su diario, trasmutados en tontas ganas de señalar algo (p. 48).

La idea de desdoblamiento a través de la lectura del diario se acentúa cuando el narrador se cuestiona si tal recuerdo habría sido real:

¿Habrá existido alguna vez aquel hombre? ¿Habremos soñado Ramón y yo? ¿Lo habremos creado Ramón y yo con facciones ajenas, con gestos propios? ¿Nos habrá llevado el aburrimiento a hacer un hombre? ¿Tenía aquel hombre memoria, entendimiento y voluntad?... Porque yo veo ordenarse los datos que dice Ramón ahora mismo, humanamente, en una atmósfera de verano densa y amarilla. Yo también veo a aquel hombre disperso, incompleto, medio locura, medio ambiente, medio verdad, con la barriga de aire y las pantorrillas de horizonte marino, vertical, charadesco, embromado, al filo de un malecón sin baranda. Quizá todo no es sino elementos esenciales, fechas fisonómicas, cruces y mayúsculas, taquigrafía de observador viandante que en un momento dado rehacía en la gorda y crinuda cabeza de Ramón, la imagen de aquel hombre, que, en verdad, existía (pp. 48-49).

En esta escena, claramente, podríamos intuir el proceso de ficcionalización de un evento real, la trasmutación de la realidad en escritura, basándose en elementos esenciales, pero con una carga poética. Vemos que, desde el cuestionamiento en sí mismo de tal realidad, esta escritura posee características estéticas y líricas (como la descripción cromática de la «atmósfera de verano densa y amarilla» o la caracterización del hombre como «disperso, incompleto»), a la vez que remarca constantemente su propia metaficcionalidad. La posibilidad del desdoblamiento se evidencia en la pregunta que se hace el narrador de haber «soñado» y «creado» algo junto con Ramón, ya que son verbos que suponen una acción personal y sumamente íntima; así complementaría el juego de superposición de identidades. Bajo la misma dinámica, más adelante, en el mismo párrafo, el narrador manifiesta su deseo de tener adelante a ese hombre para

hacerle preguntas cuyas respuestas revelarían su humanidad o inhumanidad; y, ante hipotéticas respuestas⁴, señala que «ya podría yo saber con certeza que aquel hombre lo habíamos hecho nosotros, Ramón y yo, en una hora de ocio y crepúsculo» (p. 49). Respecto a este vínculo entre la realidad vivida por el personaje y la escritura de Ramón, Hugo Verani se cuestiona lo siguiente:

¿Son Ramón y el narrador una sola voz desdoblada, dos facetas de una misma personalidad? La novela despliega una focalización oscilante de la que resultan diversos niveles de percepción lectorial. Una lectura inocente permite aceptar como reales los hechos que le ocurren a Ramón, sus amores con Catita y su prematura muerte. Al mismo tiempo, experiencias y sentimientos compartidos sugieren que Ramón representa la trasposición simbólica de las carencias del narrador (vida activa, aventuras amorosas), que inventa una personalidad compensatoria, opuesta a la suya, que connota pasividad, contemplación e impotencia. Lo notable es la maestría de Martín Adán en el cuestionario de la enunciación, en el manejo equívoco de la identidad del yo protagónico mediante la problematización de la voz narrativa, que no acepta límites tradicionalmente consolidados (1992, p. 1083).

Esta estrategia se hace evidente cuando el narrador decide asumir la identidad perdida de Ramón (en tanto que muere). La muerte de Ramón, antes que significar la pérdida de una identidad «otra» de su misma persona, bien podría representar la asunción o interiorización de esa identidad «otra» y así, pese a

4 «¿Es usted leguista? ¿De cuál marca fuma usted? ¿Mantiene usted una querida? ¿Siente usted calor?». Si aquel hombre respondiera que él era monarquista, que él no fumaba por carecer de narguilé, que él amaba a una vieja piadosa; que él no sentía calor sino en invierno» (Adán, 2013, p. 49).

la muerte simbólica, adjudicarse actitudes que, aunque siempre fueron tuyas, antes atribuía a un otro:

Tú cataste a Ramón, y él no te supo mal. Pues bien, yo seré Ramón. Yo hago mío el deber de él de besarte en las muñecas y el de mirarte con los ojos estúpidos, dignos de todas las dichas que tenía Ramón. Tonto y alado deber aceptado en una hora insular celeste, ventosa, abierta, desolada. Yo seré Ramón un mes, dos meses, todo el tiempo que tú puedas amar a Ramón, Pero no: Ramón ha muerto, y Ramón nunca tuvo la cara triste, y sobre todo, tú ya has catado a Ramón (Adán, 2013, p. 65).

4. «POEMAS UNDERWOOD»

Como vemos, en *La casa de cartón*, a través de las indistintas experiencias del narrador y Ramón se desarrolla la idea de desdoblamiento. Pero otra característica que evidencia este vínculo son los denominados «poemas underwood». Si bien, como ya hemos visto, toda la obra cuenta con divisiones reconocibles como «capítulos», la única sección que posee subtítulo es la de «poemas underwood», la cual, además, irrumpe en el texto por tener una mayor inclinación hacia la forma en verso y por representar a la ciudad de una manera más «real». Estos poemas están escritos de tal forma que bien podrían tener una autonomía fuera de *La casa de cartón*⁵, pero que, a su vez, cumplen un rol sumamente elemental y funcional en todo el conjunto. Lo que nos interesa resaltar aquí, con relación a su funcionalidad en la obra, es la cualidad «material» de estos poemas dentro de la ficción, es decir, su condición de objeto al que, al igual que los diarios de Ramón, el narrador tiene acceso.

5 «Así lo han entendido sus editores Ricardo Silva-Santisteban (1980) y Mirko Lauer (1988), quienes han incluido los “poemas underwood” en el corpus de la poesía adaniana» (Chirinos, 2004, p. 56).

Se trata de unas hojas mecanografiadas con versos escritos por Ramón. Hacia el final de la sección que sigue a los «poemas underwood», el narrador menciona: «Ramón dejó los versos que van arriba, escritos a máquina, por el índice, de un libro suyo que heredé con las páginas todavía sin cortar» (Adán, 2013, p. 60). El subtítulo en sí mismo evidencia la condición material de estos papeles y de su registro. La palabra «underwood» funciona en dos sentidos antinómicos: el primero como denotativo, que sugiere un vínculo con la naturaleza (particularmente el bosque); y el segundo como metonímico, vinculado con el nombre comercial de la máquina de escribir, ya que existía una generalización para referirse a este objeto mediante su marca (Chirinos, 2004, p. 64). Esta segunda acepción del término nos remite a la materialidad del objeto mecanografiado dentro de la ficción y, a la vez, resalta el carácter intimista de la escritura, de la privacidad del poeta en su acto creativo.

Por otro lado, el mismo subtítulo también indica que nos encontramos frente a «poemas»; es decir, toda la sección estaría escrita bajo esa caracterización y, por lo tanto, desde un yo (supuestamente) más lírico. Aunque hay una clara diferencia con el resto de la obra, por estar diagramados a manera de versos, estos poemas también contienen una fuerte carga narrativa y están escritos en primera persona, por un «yo» que representaría a la configuración propia de su «autor» ficcional, es decir, Ramón. En este sentido, nos encontramos frente a la trasposición de roles e identidades que hace que la obra tome un curso autoficcional, generando el cuestionamiento de en qué medida estos personajes no están también cifrando al autor real, es decir, Rafael de la Fuente Benavides, bajo el seudónimo de Martín Adán. Esta sería una autoficción que contiene una analogía doble: entre el narrador y Ramón, así como también entre el autor y estos personajes. Así, el juego de enmascaramiento sería

exponencial y haría confluir a estas distintas figuras. Respecto a esta idea, Di Benedetto señala lo siguiente:

Del prólogo escrito por Sánchez se desprenden también los efectos de la utilización del seudónimo como vaciamiento de la figura autoral en que se sustenta el sujeto imaginario: «Este escritor recién aparecido tiene una rara manera de salir a la palestra. Aparece en trío, pero en trío belicoso» [...]. La explicitación de la «rara manera» en que el desconocido escritor hace su aparición en la escena literaria hace referencia a la tríada fundamental de la teoría del sujeto imaginario: tanto Rafael de la Fuente Benavides como Martín Adán y más adelante el personaje Ramón de *La casa de cartón* participan de la génesis literaria que implica deshacerse de una proyección biográfica para así dar lugar a la «circulación de los contenidos subjetivos imaginarios y simbólicos» (2020, pp. 171-172).

Sobre la inclusión de los «poemas underwood» en el conjunto, estos se ubican casi a la mitad de la obra y queda claro que establecen un límite, una ruptura, una división que, como ya se ha visto, marca el antes y el después de la muerte de Ramón: «En ese momento se abre una etapa menos gozosa en la vida de nuestro personaje. Y no solo por el encuentro de la muerte y de la soledad, sino por la, desde entonces, constante presencia del desencanto» (Vidal, 2013, p. 9). Lo que habría que analizar es cómo estos poemas se insertan en la obra, en qué se diferencian y cómo dialogan con toda *La casa de cartón*.

Para Eduardo Chirinos, el narrador intenta disuadir a su amigo Ramón de la muerte. La lectura de los «poemas underwood», por parte del narrador, se instalaría en el borramiento de un trauma (la muerte de Ramón); así, esta lectura y la salida a la calle equivalen al deseo de no presenciar ni contar la muerte de este personaje (2004, p. 56). El autor agrega más adelante:

Solo en la lectura de la salida a la calle es posible cortar el tenue argumento de las vacaciones escolares (en este sentido, los «poemas underwood» funcionan como la hendidura que dobla en dos el cartón de la casa) y borrar el doloroso trauma que supone la muerte de Ramón (p. 71).

Sin embargo, si asumimos la condición del desdoblamiento del narrador y del personaje, habría que aplicar esta dinámica a todo el poemario y leerlo desde esa perspectiva, no solo en los momentos en que se evidencie tal desdoblamiento. En tal sentido, la muerte de Ramón no supondría una muerte «real» dentro de la ficción, sino una pérdida o alejamiento de una parte de sí por parte del narrador. No podríamos hablar de una muerte física en sí misma (aunque cierta sensación trágica se perciba en el texto). Esta muerte debería abordarse desde una perspectiva alejada de lo estrictamente fisiológico para pasar a un plano metafórico o simbólico que represente qué implica para el narrador o qué la provoca. Por ejemplo, Elguera menciona que «la muerte de Ramón no es sino provocada por el espacio y los deberes, por las obligaciones del buen ciudadano que le obligan y exigen la automatización, la vida auténtica, la vida de cadeneta» (2011, «La ciudad como espacio profano», párr. 35).

Volviendo a la propuesta de Chirinos, los «poemas underwood», al situarse en la mitad del relato, encubren y silencian la muerte de Ramón, quien a partir de ese momento se convertirá en un personaje evocado («leído») por el narrador. Entonces ¿qué leemos cuando leemos estos poemas?

La respuesta nos instala en una compleja galería de espejos: leemos al narrador leyendo poemas heredados (y por lo tanto «suyos»), leemos también lo que el narrador lee (y nos hace leer) mientras ocurre la muerte de Ramón. Pero, sobre todo, leemos al joven Adán, quien detrás de la máscara que confunde a Ramón con el narrador, ofrece las claves de su destino literario (2004, p. 56).

Lo que nos interesa destacar del texto de Chirinos es la idea del «narrador que lee» y que al mismo tiempo hace al lector partícipe de esta experiencia. Como él menciona, esta condición tiene su punto más alto en los «poemas underwood». Esta idea del narrador que lee ya se ha anunciado previamente en la alusión y citación de los diarios en partes como las que siguen: «Algunas palabras en el diario de Ramón intentan —en vano— rehacer íntegra en mi cerebro la imagen de aquel hombre, destrozada, dispersa» (Adán, 2013, p. 48) o «Así dice el diario de Ramón, el cuaderno de tapas de negro hule lleno de palabras que no sé cómo vino a parar en las manos de la señorita Muler» (p. 48). Esta referencialidad al diario continúa luego de los «poemas underwood»: «De Ramón solo me queda la grave amargura de haberle conocido y el permiso de hojear su diario íntimo en la alcobita mentecata de la señorita Muler» (p. 76). Es decir, a lo largo de toda la obra, el narrador lee constantemente a Ramón, ya sea mediante evocaciones a recuerdos o mediante la lectura de sus materiales físicos «reales» en la ficción (diario y poemas). Por lo tanto, el vínculo íntimo entre uno y otro es bastante claro, donde, más que una profunda amistad que permite el acceso a cuestiones personales, se evidencia una vivencia compartida.

5. EL PERSONAJE «RAMÓN»

En cuanto al nombre «Ramón» en sí mismo, distintos críticos han dado variadas posibilidades de interpretación. José Miguel Oviedo sugiere que el nombre subraya «el rasgo de familia que esta prosa juguetona y gimnástica tiene con las “greguerías” de Ramón Gómez de la Serna» (2001, p. 412). Para Jorge Aguilar Mora, sería una «figura elusiva y trágica», lo asocia con maestros ejemplares, como Emilio Huidobro, Eguren, Jiménez, Enrique Bustamante y Ballivián (1992, p. 44). Así también, recuerda que «Ramón» es un anagrama «casi perfecto» de (he)rmano (p. 45), en el que el elemento sobrante «he» duplica su condición de

«otro» (Chirinos, 2004, p. 57). Para John Kinsella, «la fusión de identidad más compleja y significativa de *La casa de cartón* se produce entre Ramón y el narrador» y señala, entre otras similitudes, el «empleo de un mismo estilo literario» (1987, p. 93). Mirko Lauer llama a Ramón el «amigo, rival y *alter ego* [del narrador]» (1983, p. 27). Verani se pregunta: «¿Son Ramón y el narrador una sola voz desdoblada, dos facetas de una misma personalidad?» (1992, p. 1083). Así, Eduardo Chirinos señala que «no es aventurado suponer en Ramón la unión simbólica e inquietante de una alteridad que —como la de su hermano César, la de Narciso o la de Aloysius Acker— pugna dolorosamente por convertirse en identidad» (2004, p. 57).

Como vemos, distintos críticos se refieren a la figura de Ramón como una construcción que alude a escritores, pero, sobre todo, a un «otro». Más allá de estas consideraciones, no hay que olvidar que el verdadero nombre de Martín Adán es Ramón Rafael de la Fuente Benavides, de modo que el nombre de este personaje bien podría funcionar como una alusión directa al nombre del autor; más aún si consideramos que el narrador de *La casa de cartón* no tiene nombre, lo cual complementaría la idea de desdoblamiento, pero esta vez con relación a la figura del autor. Sobre esta trasposición del vínculo narrador-personaje hacia el de persona-autor, Di Benedetto señala lo siguiente:

Benavides se «inventa» un personaje, un sujeto de la enunciación que corroe la persona misma del autor y que establece por lo tanto una tensión con su pasado familiar desechándolo. Martín Adán desmantela en parte el recorrido biográfico del autor Benavides mediante la ironización constante y las alusiones impertinentes a un trayecto vital del que reniega al transformar los propios hechos de su vida con la clara finalidad de hacerse un nombre propio. Despliega una serie de estrategias textuales destinadas a construir una autoría basada en un proceso paródico ininterrumpido de sus autorrepresentaciones [...]. Incluso

se decide a reformular su proyecto biográfico, ya que con *La casa de cartón* se perpetúa el carácter fantasmal del poeta limeño relacionado de ahí en más con la vida bohemia y el ostracismo (2020, pp. 172-173).

Así, pues, la configuración de un «yo» otro se manifiesta tanto en la ficción como en la realidad, como una suerte de esencia contradictoria que se disuelve a la vez que se concreta a través de la escritura. No se trata solo de la negación de una responsabilidad autorial, sino de una posición frente al fenómeno social que implica ser alguien. Además, esta idea de alteridad no se limita en la simple figuración de un desdoblamiento, sino que incluso se proyecta hacia una multiplicidad de «yoes»:

Pero yo no sé sinceramente qué es el mundo ni qué son los hombres.

Solo sé que debo ser justo y honrado y amar a mi prójimo.

Y amo a los mil hombres que hay en mí, que nacen y mueren a cada instante y no viven nada.

He aquí mis prójimos (Adán, 2013, p. 56).

Estos versos los encontramos en los «poemas underwood» y vemos que la importancia de ser «alguien» queda relegada a la de ser «cualquiera». Con algo de ironización, la otredad busca el reconocimiento de la humanidad con cierta empatía y, debido a que hay una fuerte experimentación con el lenguaje, esta tematización de la alteridad llega incluso al juego anagramático: «¿Qué soy, qué quiero? Soy un hombre y no quiero nada. / O, tal vez, ser un hombre como los toros o como los otros» (Adán, 2013, p. 58). En tanto que hay una evidente intención por la pérdida de la singularidad, el yo poético manifestará el deambular de identidades metaforizado en su errancia física por la ciudad.

6. EL ESPACIO URBANO

Los «poemas underwood» hacen un tratamiento particular del espacio urbano. Al respecto, Chirinos dice que el escenario callejero ya estaba presente en los cuadros anteriores a esta sección; sin embargo, las calles de estos poemas se oponen a las que se han ido construyendo a lo largo de la ficción en *La casa de cartón* (2004, p. 58). La calle se configura como un espacio cultural objetivo: en ella el poeta se convierte en una suerte de autómatas que discurre sin rumbo aparente, como su propia meditación (p. 59); es decir, incurre en digresiones, su escritura parece tener un tono más fluido en el que va escribiendo lo que repentinamente piensa y tal meditación se diferenciará del tono que predomina en el cuerpo narrativo. Como ejemplo de esta errancia, veamos la parte final de los «poemas underwood»:

El panorama cambia como una película desde todas las esquinas.

El beso final ya suena en la sombra de la sala llena de candelas de cigarrillos. Pero esta no es la escena final. Pero ello es por lo que el beso suena.

Nada me basta, ni siquiera la muerte; quiero medida, perfección, satisfacción, deleite.

¿Cómo he venido a parar en este cinema perdido y humoso?

La tarde ya se habrá acabado en la ciudad. Y yo todavía me siento la tarde.

Ahora recuerdo perfectamente mis años inocentes. Y todos los malos pensamientos se me borran del alma. Me siento un hombre que no ha pecado nunca.

Estoy sin pasado, con un futuro, excesivo.

A casa... (Adán, 2013, pp. 58-59).

El cuestionamiento mismo del personaje —o del yo poético de Ramón (o de Martín Adán)—, de no saber cómo ha ido a parar en un cinema perdido y humoso, yuxtapone su errancia por la ciudad con su errancia escritural. Esta voz poética borra su pasado para, a partir de su presente, proyectarse a su futuro (excesivo). El final de estos poemas, tanto de manera literal como simbólica, explicita el retorno a casa.

Ya en la sección que sigue a los «poemas underwood», se vuelve a reafirmar la idea de desdoblamiento, que será planteada a través de una suerte de alegoría irónica. Recordemos que esta sección inicia sin mayores reparos anunciando la muerte de Ramón: «Murió Ramón cuando ya no le quedaba sino el rastrero y agobiado placer de mirar por debajo de los asientos en los lugares públicos—cine, tranvía, etcétera—» (Adán, 2013, p. 59). La aproximación de Ramón a la muerte es planteada desde una actividad cotidiana y no desde una perspectiva trágica: lo último que le queda es el placer de observar la realidad por debajo de los asientos, donde no pueda ver a los otros en su integridad, sino solamente sus zapatos, que los mantienen y aferran a la existencia, como se suele decir: «con los pies en la tierra». En este contexto, de ver solo zapatos por debajo del asiento, se continúa tanto con la metáfora del doble ser, así como también con la experimentación del lenguaje:

Zapatos viejos, un alma sola en dos cueros y este no amarse [...]. Zapatos viejos, un alma —una sucia capa, de cola entre la plantilla y la suela— un alma en dos cuerpos —dos hinchados y reumáticos cuerpos de cuero rugoso—, una sola alma en dos cuerpos (p. 60).

En tanto ser bípedo, el humano está sujeto a la realidad por dos partes que lo sostienen y movilizan. La búsqueda por estar representado por dos identidades distintas se intensifica; más

allá de la división cuerpo/alma, se intenta plasmar esta dualidad mediante el vínculo de dos seres contenidos en una sola entidad (cuerpo/cuerpo). Se repite la idea de «una sola alma en dos cuerpos» y no dos almas en un solo cuerpo, que sería lo esperable para remarcar la posibilidad de ser varios o de no ser solo uno.

7. INTERTEXTUALIDAD CON OTRAS OBRAS

Para ir finalizando con las estrategias que manifiestan alteridad en *La casa de cartón*, otro modo de aproximarse a la idea del desdoblamiento es a través del vínculo intertextual, es decir, de la referencia a obras de condiciones similares, donde la figura del autor entabla un vínculo con sus personajes que va más allá de la simple anécdota biográfica. Estas referencias aparecerán en la obra como parte de las lecturas de los mismos personajes. Veamos:

Así, nosotros supimos la vida —eterna como la de Dios Padre— de ese pobre Stephen Dédalus —«un cuatro-ojos muy interesante y que mojaba la cama»—. Así, supimos la trastada que seis personajes jugaron a un buen director de teatro, de cómo le tentaron a escribir y de cómo acabaron no existiendo. Así, supimos de un mozo que pretendía ser discípulo del Diablo, como si este quisiera desprestigiarse en la enseñanza. Y nombres raros que eran hombres —Shaw, Pirandello, Joyce— le bailaban a Raúl en la punta de la lengua —títeres embrujados por una bruja analfabeta— (Adán, 2013, pp. 50-51).

En este párrafo, se hace alusión a obras como *El retrato del artista adolescente*, de James Joyce (novela conocida por tener un contenido semiautobiográfico a través de un protagonista que sería el *alter ego* del autor); *Seis personajes en busca de un autor*, de Luigi Pirandello (obra en la que los personajes insisten en que un director los provea de vida); y *El discípulo del*

diablo, de George Bernard Shaw (donde un joven se autoproclama como discípulo del diablo). Todas ellas contienen estrategias (como la autoficción, la despersonalización y la errancia), que, en cierta medida, aparecen sugeridas en *La casa de cartón*. Incluso se remarca la independencia del personaje de su autor y su existencia autónoma en el texto:

Conocemos a nosotros... Stephen Dédalus no era el de Joyce: Stephen Dédalus era, sin duda, un muchacho ambicioso que soñaba con desposarse con una yanqui rica; un muchacho muy inteligente y muy seguro de su conducta, tanto, que engañó a un convento de jesuitas (Adán, 2013, p. 51).

Como vemos, mediante la inclusión de estos referentes articulados en lecturas que los personajes realizan en la ficción, Martín Adán explicita sus influencias y anuncia el juego intertextual que empleará al comentar cómo modificará las estrategias propias de estas obras, tal como señala Ricardo González Vigil:

Martín Adán transfigura los rasgos propios de la «novela de aprendizaje» (*Bildungsroman* actualizado para la época vanguardista por Thomas Mann, Robert Musil, Marcel Proust y las peripicias del personaje Dedalus de James Joyce), de la confesión autobiográfica (su libro tiene mucho de diario íntimo, tendiendo convergencias secretas entre el diario del personaje Ramón y el discurso del narrador de *La casa de cartón*, hasta hacernos sospechar que estamos ante diversas personificaciones del propio Martín Adán que consigna su existencia en Barranco), del arte de describir paisajes y personas (una galería magistral de retratos trazados por una pluma adolescente), de la prosa fluida y plástica, plena de asociaciones conceptuales y metafóricas, citas refinadas y extravagancias humorísticas (cultivada con esmero por vanguardistas como el español Ramón Gómez de la Serna) y de la ya rica tradición moderna del «poema en prosa» (1979, p. 117).

8. CONCLUSIÓN

Son múltiples las estrategias que Martín Adán utiliza en *La casa de cartón* para proponer el desdoblamiento o la transfiguración del narrador hacia el personaje Ramón. Ya sea mediante la sugerencia en el texto mismo, la lectura de sus escritos o la referencia intertextual, queda claro que hay una intención de representar una despersonalización que traspase tanto los límites de la ficcionalización como los de su realidad como autor.

REFERENCIAS

- Adán, M. (2013). *La casa de cartón*. Peisa.
- Adán, M. (2011). *Martín Adán: entrevistas* (edición de A. Piñeiro). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Aguilar, J. (1992). Estudio introductorio a Martín Adán. En M. Adán, *El más hermoso crepúsculo del mundo. (Antología)* (pp. 7-153). Fondo de Cultura Económica.
- Chirinos, E. (2004). En busca de la alteridad perdida. Borramiento, modernidad y cinismo en los «poemas underwood» de Martín Adán. En *Nueve miradas sin dueño. Ensayos sobre la modernidad y sus representaciones en la poesía hispanoamericana y española* (pp. 53-78). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú; Fondo de Cultura Económica.
- Di Benedetto, M. (2020). Los cimientos de una disidencia ficcional en *La casa de cartón* de Martín Adán. *Telar*, (25), 167-185. <http://revistatelar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatelar/article/view/503/513>
- Elguera, C. A. (2011). El niño novillero y la muerte sempiterna y seria en *La casa de cartón*. *Especulo: Revista de Estudios Literarios*, (46). <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero46/cacarton.html>

- González, R. (1979). La poesía peruana en los años 20. *Revista de la Universidad Católica*, (51), 109-119. https://repositorio.pucp.edu.pe/index/bitstream/handle/123456789/49191/poesia_peruana_ricardo_gonzales.pdf
- Kinsella, J. (1987). La creación de Barranco: un estudio de *La casa de cartón* de Martín Adán. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 13(26), 87-96.
- Lauer, M. (1983). *Los exilios interiores. Una introducción a Martín Adán*. Hueso Húmero Ediciones.
- Oviedo, J. M. (2001). *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo 3. Postmodernismo, vanguardia, regionalismo*. Alianza.
- Verani, H. (1992). *La casa de cartón* de Martín Adán y el relato vanguardista hispanoamericano. En A. Vilanova (coord.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Vol. 4* (pp. 1077-1084). Promociones y Publicaciones Universitarias. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-casa-de-carton-de-martin-adan-y-el-relato-vanguardista-hispanoamericano/>
- Vidal, L. F. (2013). Una lectura de *La casa de cartón*. En M. Adán, *La casa de cartón* (pp. 7-11). Peisa.



Este artículo se encuentra disponible en acceso abierto bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International Licence

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma
Vol. 5, n.º 9, enero-junio, 2022, 111-131
ISSN: 2663-9254 (En línea)
DOI: 10.31381/archivoVallejo.v5n9.5230

Crítica social y memoria en la poesía de María Mercedes Carranza

Social criticism and memory in the poetry of María Mercedes Carranza

KAREN LUCERO BASAURI MATA

Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas

(Lima, Perú)

tchukaba@upc.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-2112-6396>



RESUMEN

El presente artículo analizará poemas de los libros *Vainas y otros poemas* (1972), *Tengo miedo* (1983) y *El canto de las moscas (versión de los acontecimientos)* (1998), de la autora colombiana María Mercedes Carranza (1945-2003), a fin de establecer los dos hilos conductores en su poesía: la depuración del lenguaje y la crítica social. Entendemos el primero como un abandono del lenguaje y estilo anterior, poesía de oropeles, por una poesía que le regrese a la palabra la posibilidad de significar, un retorno a lo coloquial y cotidiano que refleja la realidad nacional. Por ello, la poeta se atreve a decir aquello que

ha sido ignorado y, a través de sus versos, expone la corrupción y la violencia que aquejan a Colombia.

Palabras clave: María Mercedes Carranza; literatura colombiana; memoria; poesía.

Términos de indización: poesía; memoria colectiva; Colombia (Fuente: Tesaurus Unesco).

ABSTRACT

This article will analyze poems from the books *Vainas y otros poemas* (1972), *Tengo miedo* (1983) and *El canto de las moscas (versión de los acontecimientos)* (1998), by the Colombian author María Mercedes Carranza (1945-2003), in order to establish the two main threads in her poetry: the purification of language and social criticism. We understand the first as an abandonment of the previous language and style, poetry of tinsel, for a poetry that returns to the word the possibility of meaning, a return to the colloquial and everyday that reflects the national reality. Therefore, the poet dares to say everything that has been ignored and, through her verses, exposes the corruption and violence that afflict Colombia.

Key words: María Mercedes Carranza; Colombian literature; memory; poetry.

Indexing terms: poetry; collective memory; Colombia (Source: Unesco Thesaurus).

Recibido: 30/04/2022

Revisado: 15/05/2022

Aceptado: 20/05/2022

Publicado en línea: 25/06/2022

Financiamiento: Autofinanciado.

Conflicto de interés: La autora declara no tener conflicto de interés.

Revisores del artículo:

Enrique Foffani (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

e.foffani@yahoo.com.ar

<https://orcid.org/0000-0003-0051-3191>

Javier Morales Mena (Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú)

jmoralesm@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-7871-5685>

1. CONFLICTOS GENERACIONALES HISTÓRICOS Y LITERARIOS

María Mercedes Carranza nació en Bogotá en 1945. Hija de Eduardo Carranza, poeta fundador y máximo representante del grupo Piedra y Cielo, vivió rodeada desde su infancia de poesía. Gracias a la carrera de escritor y diplomático de su padre, mantuvo contacto con importantes autores como Pablo Neruda, Leopoldo Panero, Jorge Rojas y Eduardo Cote Lamus.

Carranza nace y crece en un momento crítico en la historia colombiana, el inicio del conflicto armado. En sus momentos más crudos, vivió observando un país en el que los secuestros, los atentados y los asesinatos eran frecuentes, debido a las malas políticas del Gobierno y al incremento del narcotráfico. La poeta participó activamente en la vida política del país; apoyó la campaña a la presidencia de Luis Carlos Galán por medio del movimiento Nuevo Liberalismo, y fue parte de la Asamblea Constituyente de 1991, razones por las cuales le afectó de manera personal cuando, el 18 de agosto de 1989, Galán, quien se encontraba en Soacha, fue asesinado por el cartel de Medellín, crimen que termina con las esperanzas de un nuevo gobierno libre de corrupción y del cese de la violencia que aquejaba a Colombia.

Con la intensificación del conflicto armado, Carranza decide fundar la Casa de Poesía Silva, desde la cual realizó diversos eventos, como «La Poesía tiene la Palabra», «Alzados en Almas»

y «Descanse en Paz la Guerra». Convocó a un gran número de poetas que se unieron bajo la consigna común de concientizar y sensibilizar a la población frente al ambiente de violencia que era visto como algo cotidiano. A un nivel más personal, la triste situación del país le afectó directamente cuando su hermano, Ramiro Carranza, fue secuestrado por las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC). Por esta razón, hasta poco antes de su muerte, lideró una campaña por la paz que buscaba la liberación de los secuestrados. Finalmente, decidió terminar con su vida el 11 de julio de 2003 con una sobredosis de píldoras antidepresivas.

Si la relación con el medio social resulta conflictiva, la literaria no lo es menos. La poesía de María Mercedes Carranza marca una ruptura con las generaciones literarias y, sobre todo, con la poesía femenina anterior. En primer lugar, la poesía anterior tuvo como máximos representantes a los piedracielistas y a los nadaístas; sin embargo, la obra de la poeta se opone temática y estilísticamente a estos. El movimiento Piedra y Cielo (1939) se caracterizó por su lirismo retórico y temáticas clásicas. Una de las obras más resaltantes fue *Seis elegías y un himno* (1939), de Eduardo Carranza, que incluye el poema «Soneto a la rosa»¹,

1 **Soneto a la rosa**

En el aire quedó la rosa escrita.
La escribió, a tenue pulso, la mañana.
Y, puesta su mejilla en la ventana
de la luz, a lo azul cumple la cita.

Casi perfecta y sin razón medita
ensimismada en su hermosura vana;
no la toca el olvido, no la afana
con su pena de amor la margarita.

que es una muestra del culto a las formas y las temáticas clásicas, nada más alejado de Carranza y su compromiso político. La investigadora Beatriz Restrepo define la obra de este movimiento como una poesía que «de espaldas a esa realidad, empalagó a la opinión pública con un lirismo que desconocía por completo causas, orígenes y, sobre todo, la existencia de la violencia en Colombia» (2015, p. 195). Su objetivo fue brindar al público un medio de escape de la violencia cotidiana en el país, por ello, el tema no era abordado en sus versos.

En segundo lugar, Carranza (1984) se muestra en desacuerdo con los nadaístas, movimiento que se opone a Piedra y Cielo, ya que, como iconoclastas, buscaban eliminar todo rezago de la poética anterior. No obstante, la poeta rechaza sus formas y el afán de escandalizar. Además, crítica su «iconoclastia» frente a los conflictos políticos y sociales que enfrentaba Colombia. Para ella, este fue un movimiento que resaltó por la bulla, la estridencia y la publicidad propiciada por sus integrantes. En tercer lugar, la ruptura poética no solo es respecto a las generaciones predecesoras, sino también con sus congéneres. Helena Araujo, en «Algunos post-nadaístas» (1984), señala la inexistente filiación de poetisas femeninas al movimiento Piedra y Cielo, debido a que aún en la segunda mitad del siglo XX se catalogaba a la escritura femenina como «un capítulo aparte, a la zaga de lo que irónicamente se ha llamado la “poetadumbre” del país» (p. 821). Si bien Carranza no fue la primera voz poética femenina en

A la luna no más tiende los brazos
de aroma y anda con secretos pasos
de aroma, nada más, hacia la estrella.

Existe, inaccesible a quien la cante,
de todas sus espinas ignorante,
mientras el ruiseñor muere por ella.

Colombia, sí fue de las primeras en romper con el tono intimista y sentimental que caracterizó a las poetas colombianas.

Publicó los poemarios *Vainas y otros poemas* (1972), *Tengo miedo* (1983), *Maneras de desamor* (1993), *Hola, soledad* (1987), *El canto de las moscas (versión de los acontecimientos)* (1998) y, póstumamente, *Los placeres verdaderos* (2013), incluidos en sus poesías reunidas. En sus poemarios, podemos identificar constantes temáticas, como la patria, el amor, la intimidad, el lenguaje y el escepticismo ante lo trascendente. La forma en que estos tópicos son abordados por la poeta colombiana nos permite establecer las características principales de su obra. Entre ellas destacan tres. Primero, recurre al tono coloquial e informal: introduce frases tomadas de la Biblia, el himno nacional, la poesía clásica, la publicidad y las canciones. Segundo, se identifica una intención de crítica social y política, mediante la desmitificación de la historia oficial. Tercero, se mezcla lo sublime y lo cotidiano con un cuestionamiento del lenguaje: la función de la palabra.

María Mercedes Carranza utiliza un tono desenfadado, sarcástico, irónico y escéptico para desafiar los valores sociales establecidos y el comportamiento hipócrita de la sociedad colombiana. De esta forma, su poesía se revela como un medio de expresión de la realidad violenta. Para ella, la poesía es necesaria porque es un medio por el cual la sociedad puede conocerse a sí misma. La poesía es sentimiento, y su motivación principal es la expresión de dicho sentimiento que puede guardar relación con «la patria, la historia, el paisaje, el dolor, el amor, la muerte, con un amigo, un Dios, un oficio, incluso una idea» (Carranza, 1990, p. 7). Para ella, la poesía es aquello que necesita un país sumido en la crisis, como lo es Colombia; en sus palabras, la poesía es necesaria para despertar y manifestar emociones para «no caer en la trampa de la indiferencia frente a nuestra vida y la vida del vecino, la trampa que nos tienden todos los días, una

realidad saturada de malas noticias» (p. 8). Bajo esta concepción de la finalidad de la poesía, su obra se convertirá en testimonio enjuiciador de la historia.

2. CRÍTICA SOCIAL Y MEMORIA EN LOS POEMAS DE MARÍA MERCEDES CARRANZA

El proceso depurador del lenguaje en la poesía de Carranza inicia en 1972 con la publicación de *Vainas y otros poemas*. El poemario, compuesto en tono informal, utiliza como recurso el lenguaje coloquial para oponerse a la poesía ortodoxa, que estaba recargada de ornamenta formal y que evitaba tratar sobre la realidad nacional. Los poemas desarrollan los temas de la patria, la sociedad y la ineficacia de las palabras para comunicar. Los tres tópicos son enfocados desde una perspectiva crítica. La poeta recurre a la desmitificación y al enjuiciamiento de la historia y el lenguaje, para exponer aquello de lo que pocos se atrevían a hablar. En este poemario notamos el marcado escepticismo de la voz poética. Para ejemplificar los puntos señalados, procederemos al análisis del poema «Métale cabeza»:

Cuando me paro a contemplar
su estado y miro su cara
sucía, pegachenta,
pienso, Palabra, que
ya es tiempo de que no pierda
más la que tanto ha perdido. Si
es cierto que alguien
dijo hágase
la Palabra y usted se hizo
mentirosa, puta, terca, es hora
de que se quite su maquillaje y
empiece a nombrar, no lo que es
de Dios ni lo que es

del César, sino lo que es nuestro
cada día. Hágase mortal
a cada paso, deje las rimas
y solfeos, gorgoritos y
gorjeos, melindres, embadurnes y
barnices y oiga atenta
esta canción: los pollitos dicen
píopíopío cuando tienen
hambre, cuando tienen frío (Carranza, 2013, p. 26).

En el poema, se recurre a la personificación del lenguaje en la «Palabra», escrita con mayúscula. De este modo, la voz poética emplea un tono acusador para reprochar y exigir al lenguaje que cumpla con su misión. Por un lado, por medio de adjetivos, como «mentirosa», «puta» y «terca», insistirá sobre el carácter prostituido de la «Palabra», aludiendo a que puede ser comprada y vendida. Por otro lado, se le reclama que se quite el maquillaje, referencia al tipo de discurso contra el que Carranza se manifestaba. Se le pide que se haga mortal y que empiece a nombrar «lo que es nuestro / cada día»; es decir, que se abandonen temáticas de elusión y que se regrese sobre lo que es propio, lo cotidiano. En este poema, Carranza señala las principales características de la poesía anterior contra las que lucha: el exceso de «oropel» y el soslayo de la realidad nacional colombiana. Por ello, la voz poética expone los defectos de la palabra y la insta a recuperar su forma anterior y a representar otros terrenos, porque en su estado actual el lenguaje no es capaz de decir nada. Finalmente, su reclamo se quiebra con la irrupción de un fragmento de la canción infantil «Los pollitos dicen»; de este modo, se le confiere al poema un tono lúdico e irónico que recorrerá el poemario, a la vez que se ejemplifica la incorporación de lo cotidiano en la poesía.

La incapacidad del lenguaje para comunicar se reitera en otros poemas del libro. Por ejemplo, en «El silencio», escrito a modo de diálogo, se refleja la dificultad de las personas para comunicarse:

El silencio

—parece verde
—es verde
—¿es verde?
—sí, es verde
—verde
—¿te gusta el verde?
—me gusta el verde
—¿cualquier verde?
—no, el verde solamente
—¿por qué el verde?
—porque es verde
—¿y si no fuera verde?
—no, solo me gusta el verde
—¿solo el verde entonces?
—sí, solo el verde
—es lindo el verde
—sí, el verde es lindo
—claro, el verde
—sí, el verde (Carranza, 2013, p. 21).

Al final del poema, el receptor no logra descifrar el mensaje o la intención, esto se debe a que los personajes, señalados mediante rayas, no logran comprenderse. Este poema es un ejemplo de la incapacidad de la comunicación por medio de un lenguaje que se encuentra mermado; también es una muestra de la deficiencia de la comunicación humana. Beatriz Restrepo resalta la capacidad de síntesis de la poeta colombiana; esta característica de su poesía, además de la mezcla de lo cotidiano,

lo coloquial y lo conversacional, posibilita expresar la «incoherencia del lenguaje» en un poema que no comunica un mensaje claro (2015, p. 197).

En la obra de María Mercedes Carranza, los temas y la intención comunicativa se relacionan con el compromiso político. Su obra alude a los problemas que aquejan a la sociedad colombiana. La incapacidad de las palabras para comunicar, la reiteración del escaso valor que estas tienen, y el carácter prostituido del discurso son consecuencias de la corrupción y la violencia en el país. La palabra no posee valor porque los políticos la han desacreditado mediante sus discursos o los poetas anteriores la han utilizado para evadirse de la realidad y tratar temas superficiales. En el caso de la poeta, vemos un proceso que inicia en el llamado a la acción, es decir, la imprecación al lenguaje para que recupere su capacidad de comunicar, y culmina en la pérdida de las esperanzas.

El poema «Sobran las palabras», del poemario *Tengo miedo* (1982), ejemplifica estos dos hechos. En él, la voz poética retoma la increpación al lenguaje mediante el recurso de la personificación de las palabras:

Sobran las palabras

Por traidoras decidí hoy,
martes 24 de junio,
asesinar algunas palabras.
Amistad queda condenada
a la hoguera, por hereje;
la horca conviene
a Amor por ilegible;
no estaría mal el garrote vil,
por apóstata, para Solidaridad;
la guillotina como el rayo

debe fulminar a Fraternidad;
Libertad morirá
lentamente y con dolor,
la tortura es su destino;
Igualdad merece la horca
por ser prostituta
del peor burdel;
Esperanza ha muerto ya;
Fe padecerá la cámara de gas;
el suplicio de Tántalo, por inhumana,
se lo dejo a la palabra Dios.
Fusilaré sin piedad a Civilización
por su barbarie;
cicuta beberá Felicidad.
Queda la palabra Yo. Para esa,
por triste, por su atroz soledad,
decreto la peor de las penas:
vivirá conmigo hasta
el final (Carranza, 2013, p. 70).

A diferencia de «Métale cabeza», en «Sobran las palabras» el reclamo es condena. Se ha seleccionado una serie de términos que serán ejecutados: «Amor», «Solidaridad», «Fraternidad», «Libertad», «Igualdad», «Esperanza», «Fe», «Civilización», «Felicidad», «Dios» y «Yo». La voz poética nos dice: «Por traidoras decidí hoy, / martes 24 de junio, / asesinar algunas palabras» (vv. 1-3). La selección de términos nos revela la crisis de valores por la que atraviesa el país, ya que estos son los supuestos principios sobre los cuales debería estar cimentada la sociedad colombiana; además, muestra el proceso por el que está pasando la voz poética. Así, pues, si en «Métale cabeza» asistimos a un reclamo y a la instigación al lenguaje para que vuelva a comunicar, aquí se condena directamente a las palabras, enunciando los delitos por los que son sentenciadas. Por ejemplo, «Amistad» es acusada

de herejía, «Amor» de ilegible y «Solidaridad» de apóstata; en estos casos, sus faltas se relacionan con el abandono de sus ideales o normas. Asimismo, «Dios» y «Civilización» serán sentenciadas por delitos que se oponen a su definición; la primera es acusada de inhumana y la segunda de barbarie. La antítesis que existe entre las características que se les confieren, tradicionalmente, a los términos mencionados y los crímenes que se les imputan refuerzan en el poema la pérdida de la esperanza de la voz poética. El menoscabo de los valores y el conflicto que aqueja a la sociedad se evidencia cuando se presenta a «Igualdad» como un concepto prostituido, carente de valor.

La idea del lenguaje como una herramienta que sirve a diferentes causas es mencionada desde el primer poemario de Carranza. La poeta critica en sus versos que las palabras sean tergiversadas por los políticos para defender causas injustas o que los poetas anteriores las utilicen para componer versos que evaden la realidad. Sin embargo, en «Sobran las palabras», se anuncia la pérdida de los pilares que deben sostener la sociedad. La nación en crisis ha condenado a «Libertad» a un padecimiento terrible; por ello, su muerte se nos advierte que será lenta y dolorosa. Finalmente, la voz poética declara que «Esperanza» ha muerto y con ella la «Fe». Con ello, se pierde toda ilusión y optimismo, pues ¿qué puede sobrevivir a la pérdida de la fe? La voz poética responde que vivirá la palabra «Yo»; esta es su condena, vivirá en la soledad, que es considerada como la peor pena.

Mientras que *Vainas y otros poemas* se caracteriza por su brusquedad, *Tengo miedo* está escrito en un estilo conversacional; de modo que se puede apreciar un cambio parcial de la poética de Carranza. El segundo poemario se caracteriza por presentar un tono más íntimo que el primero, puesto que si bien hay una dura crítica al lenguaje, la voz poética se presenta y aborda sus propias palabras, aunque con un escepticismo marcado. El poema «Nunca es tarde» es un ejemplo de este rasgo:

Nunca es tarde

No les tengo confianza
a mis palabras.

Flotan muertas ahora
ante sus ojos,
simulan decir
quieren hablar
intentan parecer.

Acceden a los sueños
de cada uno, los míos,
los suyos: diez mil
espejos a la vez,
putas generosas
sirven a dios y al diablo.

Me he cansado
de mis palabras.

Se las presto.

Para el caso, es lo mismo (Carranza, 2004, p. 59).

El poema se enuncia en primera persona; se reitera la pérdida de confianza y el escepticismo ante las palabras, esta vez incluso en el propio discurso. Del mismo modo que en poemas anteriores, se enfatiza el carácter degradado de las palabras al señalarlas como «putas generosas» (v. 12), porque no sirven para un solo fin, y se pueden contradecir y servir a las causas más disímiles. Las palabras están muertas, ahora solo son marionetas que responden a los intereses de un amo y se introducen en el pensamiento de la gente. En «simulan decir / quieren hablar / intentar parecer» (vv. 5-7), se resalta que las palabras han perdido toda capacidad comunicativa propia; es por eso que la voz poética renuncia a ellas, nos las presta, porque ya da lo mismo.

El compromiso político y la lucha por una sociedad diferente y más justa se reflejan en la trayectoria vital y poética de María

Mercedes Carranza, desde su militancia activa en la campaña de Galán hasta la fundación y dirección de la Casa de Poesía Silva, espacio cultural libre de violencia (Navia, 2005, p. 19). Asimismo, a través de sus notas editoriales, conferencias y poemas, critica e insta a la acción contra la corrupción y aquello que impide el cambio social. Para la poeta, los intelectuales debían tomar la palabra para luchar por el cambio y evitar la normalización de la violencia:

Debemos, periodistas y escritores, hacer por todos los medios que la violencia, como pedía Albert Camus, conserve su carácter excepcional, estrechándola entre límites hasta donde sea posible. Nada puede permitirnos justificar el terror y la muerte, vengan de donde vinieren. «Me horroriza la violencia comfortable», escribió también Camus: creo que esa es para nosotros los colombianos la amenaza más cercana y temible, porque la impotencia ante lo que ocurre nos está llevando poco a poco a la convivencia resignada con todas las formas de violencia que padecemos. Y de ahí a que el crimen pase a institucionalizarse dentro de la vida nacional no hay sino un paso, que no sé si ya lo hemos dado (Carranza, 2014, p. 6).

En su obra, el poemario que expresa con más claridad la lucha contra la violencia es *El canto de las moscas (versión de los acontecimientos)* (1997), que se encuentra conformado por veinticuatro cantos o poemas que llevan por título los nombres de provincias colombianas. Carranza, con cada título, nos ubica en un espacio real que ha sido testigo del conflicto armado entre el Gobierno y las guerrillas. Además, evoca en el pueblo colombiano el recuerdo de una masacre o crimen; así, el libro recopila el terror de la violencia en el país. Se plantea como un registro de memoria colectiva que brinda al lector una versión de los acontecimientos, como señala el título. Asimismo, el nexo

se refuerza con la dedicatoria a Luis Carlos Galán, víctima de la violencia y excandidato a la presidencia que representaba la esperanza del cambio y de la lucha contra el narcotráfico.

Cabe mencionar que, años antes de la publicación de *El canto de las moscas...*, Carranza ya había dedicado un poema a Galán. En el poema «18 de agosto de 1989», texto extenso de sesenta y tres versos, se cuenta el último día del excandidato a la presidencia. Los versos describen la rutina, lo cotidiano de ese día, el proceso de preparación para el que sería su último mitin. Separados de los demás versos y, en cursiva, se menciona al asesino preparándose para el crimen. La voz poética lo describe como: «*humores de momia, hiel de alacrán, / heces de ahorcado, sangre de Satán*» (estrofa 6). El texto, además, describe el horror del crimen:

*El asesino danza la Danza de la Muerte:
un paso adelante, una bala al corazón,
un paso atrás, una bala en el estómago.*

Cae el cuerpo, cae la sangre, caen los sueños.
Acaso este hombre entrevé como en duermevela
que se ha desviado el curso de sus días,
los azares, las batallas, las páginas que no fueron,
acaso en un horizonte imposible recuerda
una cara o voz o música.

Todas las lenguas de la tierra maldicen al asesino (Carranza, 2013, p. 103, estrofas 8-10).

El estilo de este poema, más extenso y anecdótico, que permite al lector identificar con facilidad una serie de eventos, contrasta con el canto veinticuatro de *El canto de las moscas...*, que también hace referencia al asesinato de Galán:

SOACHA

Un pájaro
negro husmea
las sobras de
la vida.
Puede ser Dios
o el asesino:
da lo mismo ya (Carranza, s. f., p. 28).

El símbolo del pájaro negro se asocia con la muerte que busca en esta región de Colombia los restos de la vida. El término «sobras» evoca la podredumbre, el mal olor quizá de los cadáveres. El pájaro puede ser el autor intelectual que envía al asesino mencionado en el sexto verso, porque este término era utilizado para referirse a los asesinos durante la época de violencia en Colombia, según señala Yepes (2011, p. 115). La tragedia no se señala o se explicita como en el poema anterior, pero se puede intuir. La desesperanza que embarga a la voz poética marca el tono del poema y se refuerza cuando se desdibuja la línea que separa a Dios del asesino: que no importe cuál de los dos sea el pájaro es una señal de la pérdida de la fe. Además, muestra que la violencia ha llegado a un punto álgido en el que impera la impunidad. Para entender el poema y la magnitud de lo descrito, es necesario conocer la importancia de la región Soacha. No resulta extraño que este sea el lugar en donde se ha borrado la línea, en donde se pierde toda esperanza, pues en este municipio fue asesinado Luis Carlos Galán, cuya muerte significó la desaparición de la oportunidad de un gobierno libre de corrupción.

Este poemario marca el final de un proceso depurador del lenguaje. A diferencia de los libros anteriores, su estilo es parco y certero. La voz poética renuncia al sarcasmo, al tono increpador,

para actuar como un testigo que cuenta una versión de la historia. Cada poema está formado por entre cuatro y siete versos que nos recuerdan el estilo del haiku, reflejo del poder de síntesis de María Mercedes Carranza. La brevedad de los poemas, que pueden resultar herméticos, le permite registrar toda la violencia que han sufrido las provincias más alejadas de Colombia. Los versos sugieren, no describen, pero transmiten el horror que debieron sentir las personas. Enrique Yepes (2011) realiza un extenso análisis sobre los veinticuatro municipios que le dan nombre a los poemas de este libro, así como a los hechos que los colocaron en la memoria colombiana. Para el autor, el poemario es la reivindicación de la nación colombiana que reconoce la existencia de regiones; es la oposición a la visión centralista de una Colombia urbana: «cada poema articula y da voz a experiencias locales, al mismo tiempo que denuncia su silenciamiento, porque son estas zonas rurales [...] las que suelen ser blanco de ataques por parte de los actores armados en el conflicto civil colombiano» (p. 117)².

Los veinticuatro cantos nos llevan a recorrer esa Colombia periférica, víctima del abandono estatal, el conflicto armado y la explotación de la industria. Como ejemplos, procedemos a revisar los poemas «MAPIRIPÁN» e «ITUANGO».

MAPIRIPÁN

Quieto el viento,
el tiempo.
Mapiripán es ya
una fecha (Carranza, s. f., p. 6).

2 En el mismo artículo, Yepes (2011) señala que las regiones seleccionadas por Carranza corresponden a zonas geográficas alejadas de Colombia. Son zonas pobres, explotadas y discriminadas, no solo económicamente, sino también étnicamente (pp. 117-118).

La voz poética no describe la masacre, solo nos dice: «Quieto el viento, / el tiempo» (vv. 1-2). De esta forma, se configura la idea de la muerte; es decir, un lugar sin viento es un lugar sin vida. Esto se refuerza con la imagen del tiempo que también se encuentra congelado. El transcurrir lento de las horas nos hace evocar la angustia de las víctimas que no sabían cuándo la muerte las iba a dejar de rondar. Finalmente, se nos insinúa que un suceso memorable debe haber ocurrido en Mapiripán para que permanezca grabado en la historia. Los colombianos y el lector conocedor del contexto sociopolítico de este país podrán conectar las referencias o, por lo menos, el título del poema con un suceso. Efectivamente, tal como informa la voz poética, en la historia de Colombia, Mapiripán es una fecha. El poema es una alusión a la masacre ocurrida en dicho municipio entre el 15 y el 20 de julio de 1997, por parte de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), un grupo militar antiguerrillas. Este fue un evento en extremo sangriento que terminó con el secuestro, la tortura y el posterior homicidio de muchas personas.

ITUANGO

El viento
ríe en las mandíbulas
de los muertos.
En Ituango,
el cadáver de la risa (Carranza, s. f., p. 24).

El poema presenta un lugar rodeado de muerte: el viento pasa por las mandíbulas de los muertos e Ituango es un cadáver. La voz poética expone, sin representar hechos violentos, un ambiente de asesinato. Este municipio colombiano sufrió la invasión de las FARC en la década de los ochenta y, posteriormente, de grupos militares del Gobierno, quienes no dudaron en asesinar a los pobladores que consideraban sospechosos de complotar con

grupos paramilitares. El poema puede interpretarse, además, como una contraposición entre la imagen de provincia turística que quiere vender el discurso oficial y la situación real que sufren los habitantes.

Se han seleccionado tres poemas de los veinticuatro que conforman el libro. No obstante, todos ellos evocan un fragmento de la historia de un país sumido en la violencia. Todas las regiones están unidas por la muerte. Son «fragmentos de espacio patrio hechos poemas» (Rivero, s. f., p. 4), como «PÁJARO» o «BARRANCABERMEJA», que representan a las víctimas de asesinatos masivos a causa de la explotación de gas natural, petróleo y carbón.

Los poemas de este libro llevan al lector a recorrer una Colombia marginal, lugar habitado por el crimen y la muerte impune. Tal como señala Mario Rivero en el prólogo: «Carranza elabora estéticamente el espectáculo de la barbarie diaria en la comunidad cercada por la muerte. El érase-una-vez de los hechos consumados y de la violencia nacional que se incorpora como temática a nuestro acontecer artístico» (s. f., p. 4). De esta forma, se trata de un mapa que forma la memoria colectiva o «memoria traumática» (Yepes, 2011) de la sociedad. El objetivo es preservar la historia e impedir el olvido de las horas violentas y de sus víctimas.

3. CONCLUSIONES

Al observar la evolución del uso del lenguaje, podemos establecer que María Mercedes Carranza ha pasado por un proceso de perfeccionamiento de su estilo poético. En *Vainas y otros poemas*, inició con un tono acusador directo y áspero, que recurría constantemente a un fuerte sarcasmo. Luego, en *Tengo miedo*, notamos que prescinde de la aspereza y empieza a enunciar desde

un punto de vista más interno, ya que no solo realiza una crítica social, sino que la voz poética se autocrítica. Finalmente, en *Canto de las moscas...*, se logra un lenguaje más conciso, llevando al máximo el poder de síntesis mencionado, sin que se deje de lado ese hilo conductor que recorre todos los poemarios analizados, es decir, una visión crítica a la sociedad. Si bien el uso del lenguaje cambia y se depura, se recurre a este con el mismo propósito. Carranza, fiel a sus convicciones y principios, recurre al lenguaje transformado en arte para combatir la indiferencia y la naturalización de la violencia en la sociedad colombiana.

REFERENCIAS

- Araujo, H. (1984). Algunas post-nadaístas. *Revista Iberoamericana*, 50(128-129), 821-837. <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3965/4133>
- Carranza, M. M. (1984). Poesía post-nadaísta. *Revista Iberoamericana*, 50(128-129), 799-819. <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3964/4132>
- Carranza, M. M. (1990). La poesía en la hora de los asesinos. *Revista Casa Silva*, (3), 6-8.
- Carranza, M. M. (2004). *Antología*. Universidad Externado de Colombia. <https://www.uexternado.edu.co/wp-content/uploads/2017/01/6-antologia-MariaMercedesCarranza.pdf>
- Carranza, M. M. (2013). *Poesía reunida & 19 poemas en su nombre*. Letra a Letra.
- Carranza, M. M. (2014). *Su poesía y 7 ensayos sobre su obra. Tomo II*. Instituto Caro y Cuervo.
- Carranza, M. M. (s. f.). *El canto de las moscas (versión de los acontecimientos)*. Arango Editores. <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/2830/>

- Navia, C. (2005). María Mercedes Carranza, su lucidez pesimista. *Poligramas*, (22), 11-20. <https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/handle/10893/2904/Rev.Poligramas%2CNo.22-2004-p.11-20.pdf>
- Restrepo, B. (2015). ¿Desde cuándo zumban las moscas en los versos de María Mercedes Carranza? *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 49(88), 195-200. https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/7468/7846
- Rivero, M. (s. f.). Parte de guerra. En M. M. Carranza, *El canto de las moscas (versión de los acontecimientos)* (pp. 9-10). Arango Editores.
- Yepes, E. (2011). Regiones en vías de extinción: *El canto de las moscas* de María Mercedes Carranza. *Lingüística y Literatura*, (61), 107-127. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/lyl/article/view/13301/11912>



Este artículo se encuentra disponible en acceso abierto bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International Licence

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma
Vol. 5, n.º 9, enero-junio, 2022, 133-164
ISSN: 2663-9254 (En línea)
DOI: 10.31381/archivoVallejo.v5n9.5231

«El beso de Evans»: la influencia del dandismo en un cuento de Abraham Valdelomar

«El beso de Evans»: the influence of dandyism in a story by Abraham Valdelomar

TADEO PALACIOS VALVERDE

Pontificia Universidad Católica del Perú
(Lima, Perú)

tadeo.palacios@pucp.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0003-1207-0770>



RESUMEN

Mediante el presente artículo, y a través del estudio del relato «El beso de Evans: un cuento cinematográfico», escrito y publicado por Abraham Valdelomar en 1911 e incluido en el famoso cuentario *El caballero Carmelo*, de 1918, se pretende reflexionar en torno a la figura —hasta cierto punto relegada o anecdótica— del autor como dandi; de modo que sea posible constatar y evidenciar el influjo determinante que tuvo el dandismo en la creación de esta particular pieza literaria del autor iqueño. Para ello, repararemos primero en la noción crítica del

desdoblamiento y la dicotomía que pretende aislar al Valdelomar canónico, de obra tradicional criolla, de su faceta performativa dandi; y luego procederemos a comprobar si aquello resulta unívocamente válido (o deseable) para el estudio de su obra literaria.

Palabras clave: Abraham Valdelomar; «El beso de Evans»; dandismo; cuento peruano; modernismo.

Términos de indización: clase media; cuento; Perú (Fuente: Tesaurus Unesco).

ABSTRACT

This article is based on the study of the story «El beso de Evans: un cuento cinematográfico», written and published by Abraham Valdelomar in 1911 and included in the famous story *El caballero Carmelo*, of 1918. The objective of the text is to reflect on the figure -to a certain extent relegated or anecdotal- of the author as a dandy; and, likewise, to verify and to evidence the determinant influence that dandyism had in the creation of this particular literary piece of the author from Iquique. For this purpose, we first focus on the critical notion of the split and the dichotomy that tries to isolate the canonical Valdelomar, of traditional Creole work, from his dandy performative facet; and then we will proceed to check if this is univocally valid (or desirable) for the study of his literary work.

Key words: Abraham Valdelomar; «El beso de Evans»; dandyism; Peruvian short story; modernism.

Indexing terms: middle class; short stories; Peru (Source: Unesco Thesaurus).

Recibido: 05/05/2022

Revisado: 15/05/2022

Aceptado: 20/05/2022

Publicado en línea: 25/06/2022

Financiamiento: Autofinanciado.

Conflicto de interés: El autor declara no tener conflicto de interés.

Revisores del artículo:

Ricardo Silva-Santisteban (Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú)

rsilva@pucp.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0003-1480-0466>

Jorge Terán Morveli (Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú)

jteranm@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0001-7164-4434>

1. DISPUTAS DICOTÓMICAS: ENTRE EL DANDISMO Y LA ACEPTACIÓN CANÓNICA

Si hubiera que referirnos a Pedro Abraham Valdelomar y Pinto (1888-1919), de un modo que se aproximase a su esencia de autor-hito en la tradición narrativa peruana, entonces merecería la pena reproducir los calificativos que José Carlos Mariátegui le dedicó en su ensayo titulado «Proceso de la literatura nacional»: «Valdelomar fue un hombre nómada, versátil, inquieto como su tiempo [...] “muy moderno, audaz, cosmopolita”» (2007 [1928], p. 240). Sin embargo, cualquier definición que pretendiese encorsetar el carácter, la personalidad y la obra valdelomarianos estaba condenada a devenir insuficiente, especialmente desde cualquier intento taxonómico de una crítica literaria aristocrática vacua que, sin lugar a dudas, iba a toparse con un espíritu inclasificable en la obra del autor iqueño. Quizá aquella falta de nitidez y unicidad, respecto a la valoración que la obra de Valdelomar recibiera en la época, puede explicarse además por el hecho de que su producción literaria quedó dispersa y trunca

tras la muerte¹ aparatosa y trágica que encontró al caer de unas escaleras en 1919 a los 31 años, en circunstancias en las que se hallaba como diputado por Ica en la inauguración del Congreso Regional del Centro, afincado en Ayacucho.

De extracción socioeconómica media, pasó su infancia en el departamento costeño de Ica, entre el fundo Caucato y la caleta de San Andrés, ambas ubicadas en la provincia actual de Pisco. Más tarde, en 1900, el Valdelomar de doce años y su familia se trasladaron a Lima, donde pudo concluir sus estudios secundarios en el colegio Guadalupe, en cuya sede el escritor se iniciaría tempranamente en el oficio al colaborar con la redacción del periódico escolar *La Idea Guadalupeña*. Entre 1905 y 1911, el joven Abraham se matriculó en distintas ocasiones a la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y, cada vez que lo hizo, en 1905, 1910 y 1911, consignó una edad, un estilo de nombre y una firma distintos, como si desde entonces estuviera sopesando los límites de una identidad personal que se hallaba en plena construcción (Sánchez, 1981, pp. 1289-1290). Este hecho, en apariencia anecdótico, podría tomarse como una prefiguración de lo que más tarde cuajaría en la identidad heterónima del Conde de Lemos: la sorpresa, el ocultamiento misterioso de lo íntimo que al mismo tiempo es pompa y espectáculo magnificante en las esferas del interés colectivo, la prensa y los círculos de discusión literaria. Incluso

1 En su ensayo «Dandismo y rebeldía en el Perú: el caso de Abraham Valdelomar», en referencia a los rumores escatológicos que tras la muerte del autor circundaron de boca en boca, Mónica Bernabé (2003) sostiene lo siguiente:

La leyenda que se tejió en torno de su muerte —la de Valdelomar ahogado en una letrina— es una de las formas de la venganza. Es el modo en que «los hombres gordos que manchan el paisaje», las «almas universitarias», los «buenos burgueses con andar de ganso y panza de cerdo» se resarcían de las insolencias del rebelde. Aún después de la muerte, el cuerpo del dandi seguía incomodando (p. 62).

podrían considerarse tales renombramientos como los primeros ensayos del autor en torno a las molduras y particularidades de un personaje hecho a medida, un rol anclado a una juventud inmarcesible que pudiera interpretar a su gusto y que, por tanto, guardase correspondencia con la consolidación de una rampante reputación literaria que empezaba a dejarse notar en paralelo mediante sus constantes colaboraciones con los medios² que le publicaban desde crónicas literarias de estirpe modernista hasta caricaturas políticas y sociales de talante ácido.

La figura polifacética de Valdelomar, siguiendo a contemporáneos y biógrafos como Mariátegui (2007, pp. 237-238) y Luis Alberto Sánchez (1981, p. 1291), reúne en su núcleo características que algunos podrían catalogar de contradictorias (y hasta problemáticas), pero que, ensambladas, sin eclipsarse, componen el genio valdelomariano. Entre ellas tenemos: 1) el activismo político³ ejercido desde la perspectiva del héroe romántico que

2 Luis Alberto Sánchez (1981, p. 1290), en el apartado que dedica a «Valdelomar y Colónida», en su notable estudio de la literatura peruana, refiere entre los diarios, revistas, semanarios y suplementos periodísticos que acogieron la producción de Valdelomar a *Monos y Monadas* (1905), *Aplausos y Silbidos* (1906), *Prisma* (1906), *Actualidades* (1907), *Variedades* (1908), *Cinema* (1908), *Contemporáneos* (1909), *La Opinión Nacional* (1914), *La Prensa* (1915), *Colónida* (1916), *Lulú* (1916), *Rigoletto* (1916), *Mundo Limeño* (1916), *Sudamérica* (1918) y múltiples periódicos de provincia en los que el escritor colaboró ávidamente entre 1917 y 1919.

3 La inserción de Valdelomar en la política partidaria y su apoyo a la campaña de Guillermo Billinghurst a la presidencia del Perú podrían resultar un desdoblamiento o, cuando menos, un espectáculo contradictorio o irreconciliable con la figura pública de ese otro Valdelomar consagrado, por voluntad propia, a la literatura. No obstante, Mónica Bernabé (2003) apunta que ello no fue sino parte de una serie de estratagemas consideradas por Valdelomar para «golpear a la mediocridad limeña», optando por «camuflarse para despistar» como forma de combatir el «tedio y aburrimiento de la República aristocrática» en la que, de otro modo, no tendría la posibilidad de conseguir un espacio propio, ni siquiera a través de la vía universitaria, razón por la que terminó desechando esta última; para apoyar

ofrece su cuerpo por una causa entre los hilos del poder; 2) la ferocidad de un carácter de manifiesta repulsión hacia las viejas formalidades de la intelectualidad burguesa peruana de fin de siglo y el concerniente rechazo (por cierto, mutuo) contra los patriarcas tutelares e inamovibles de la ciudad letrada aristocrática y las esferas de poder económico; 3) la impronta dandi exuberante, cosmopolita, elegante y prolija en el vestir, dueña de un acento lleno de manierismos ascéticos, finos y cuyo motor era una serie de actitudes *pour épater les bourgeois* suscritas a la genealogía de autores como Gabriele d'Annunzio, Oscar Wilde, Auguste Villiers de L'Isle-Adam y Barbey d'Aureville; y que, a su vez, supone un influjo que no se concentraba únicamente en lo literario, sino también en lo estético y aun en las posturas performativas que desde la imagen pública del «yo» creador eran ofrecidas al escrutinio y atención de la sociedad; 4) el escritor atraído por «un pueblo», una masa, una multitud hacia la cual guardaba su

su tesis, la autora cita retazos de la correspondencia sostenida entre el propio Valdelomar y parte de su grupo íntimo de amistades (pp. 43-44). Así, Bernabé señala que, ya dueño de una experiencia política entre masas jóvenes que le han permitido erigirse como una figura de relevancia, Abraham Valdelomar dirige una misiva a su amigo Enrique Bustamante y Ballivián en la que acota: «Por primera vez he vivido una verdadera vida de agitación y de grandes sensaciones. He sido orador en las grandes multitudes, luchador en los pequeños combates [...] confidente de los políticos y azuzador de malas gentes» (p. 45). Ello, guardando las distancias, antes que denotar compromiso político, revela una perspectiva similar a la del héroe problemático de la novela romántica. Quizá haya sido aquel paradigma el que le hizo involucrarse como voluntario en el conflicto contra Ecuador de principios de siglo; participar como militante de la causa billinghurstista; asumir el cargo de secretario del presidente Billinghurst; laborar como funcionario público (director del diario *El Peruano* y jefe de la imprenta estatal a los 24 años de edad); desenvolverse como segundo secretario de la legación peruana en Roma (hecho que representó un punto de inflexión para su formación artística); y, poco antes de su muerte, asumir las funciones de diputado por Ica en el Parlamento Nacional.

empatía⁴ y por la que había sabido construir un personaje y un lugar desde donde poder ser escuchado, leído y admirado; 5) el escritor de temple provocador, de fuste bohemio y desaforado, agitador, que apuesta por la construcción de una obra que recalca en el modernismo desde una poética decadentista y de alto lirismo; 6) el escritor capaz de forjar una épica criolla, provinciana y, por eso mismo, universal desde la noción de la aldea peruana mitificada en un aura de melancolía y cierto tipo de ternura, unificando ambas vertientes; 7) el autor que conquista la celebridad pública con los méritos de una producción literaria prometedor, de un lado, y con su papel activo en la escena cultural, fungiendo de conferencista itinerante a través de diversas ciudades del Perú, capaz de adecuarse a diferentes espacios y públicos, desde la acaudalada burguesía trujillana hasta los locales y plazas abarrotadas de obreros piuranos.

Pero ¿cómo atender a la comprensión de un personaje en cuya naturaleza conviven fuerzas tan abruptas y opuestas, a tenor de la crítica tradicional? Luis Alberto Sánchez, a decir de Bernabé (2003), trata de afrontar tal desafío al optar por desdoblar a Valdelomar desde una lógica binaria, aislando lo que —supone— resulta una «mascarada de escritor frívolo, ingenuo, profesor de dandismo, personaje dannunziano para ver y oír, autor de una literatura decorativa que es leída como mero

4 Al respecto, Mariátegui (2007) señala que, a pesar de sus poses megalómanas y teatralizaciones del ego,

Valdelomar se sentía atraído por la gente humilde y sencilla. Lo acreditan varios capítulos de su literatura, no exenta de notas cívicas. Valdelomar escribió para los niños de las escuelas de Huaura su oración a San Martín. Ante un auditorio de obreros, pronunció en algunas ciudades del norte durante sus andanzas de conferencista nómada una oración al trabajo. Recuerdo que, en nuestros últimos coloquios, escuchaba con interés y con respeto mis primeras divagaciones socialistas. En este instante de gravedad, de maduración, de tensión máximas, lo abatió la muerte (pp. 237-238).

ejercicio de imitación cosmopolita» (p. 42), y, de esa manera, se podrá apreciar, debajo de aquella presunta simulación de poses fortificadas tras el periplo que el autor realizó por Roma y Francia, una esencia «verdadera». Una conciencia oculta y tapiada que lo hace «auténtico desde el momento en que recuerda su infancia y practica un franciscanismo literario» (p. 42), esto es, la concepción de un arte dulce, criollo, regionalista y sencillo que bien puede ser instrumentalizado para afianzar una tradición contemporánea como la de la narración peruana. En suma, para Sánchez (1987), el «escritor nacional» legítimo en Valdelomar sería «su otro yo, el que florecía en sus cuentos lugareños» y puntualiza que «el dandysmo representaría la vertiente europeísta, exótica, adquirida y vistosa de Valdelomar; el franciscanismo, la peruana, regional, congénita y expresiva: en otras palabras: vida de dandy, arte de neoinديو» (p. 78).

Sobre este punto álgido, suscribimos el planteamiento de Neyra (2020) respecto a que es necesario repensar las conclusiones críticas de Sánchez sobre el caso de Valdelomar en tanto que el trabajo, la obra y la producción de este último «no puede[n] entenderse sin tomar en cuenta su, para seguir con las palabras del crítico peruano, “vistosidad”. Esto es, su performatividad, entendida de la manera propuesta por Judith Butler, es decir, el rol social que uno interpreta» (p. 70). Por tanto, producción y autor se hayan íntimamente ligados en tanto que la obra de Valdelomar no solo se reduce a las muestras escritas, sino también a las posturas performativas adoptadas por el autor, las cuales se entretajan de manera consciente en su poesía, artículos, cuentos, novelas breves y, muy especialmente, crónicas, críticas, ensayos, conferencias y discursos. En estos textos reside la voluntad de descollar, de plasmar un estilo unívoco que se sabe atendido por los demás, una sensibilidad desbordante e inquieta.

Asimismo, existe una conciencia al respecto de su proceder; es decir, Valdelomar se sabe líder y se regocija en el espacio que ha creado —desde, por y para sí— al construir continuamente y sin pausa una personalidad motivada por el afán de alcanzar la distinción entre los suyos, esto es, hacerse cargo de su imagen con una agencia y premeditaciones propias de su rol social como artista único, su rol de dandi particularísimo y configurado a medida de sus deseos y necesidades, uno que busca, en palabras de Neyra (2020),

causar sorpresa, que tiene deseos de incomodar a los espíritus demasiado píos, que tiene a la pose como insignia de su performatividad, y que tiene muy clara la máxima de Barbey d’Aurevilly de que si uno va a parecer dandi, tiene que serlo, de que ser y parecer deben estar al mismo nivel (p. 71).

Tal afirmación se corresponde con el planteamiento baudelairiano del dandismo en tanto que este expresa una relación con la modernidad, ya no solo desde el presente, sino también con el individuo y su propio fuero subjetivo. De ahí que, siguiendo a Foucault (2006),

ser moderno no es aceptarse a sí mismo tal como uno es en el flujo de momentos que pasan; es tomarse a sí mismo como objeto de una elaboración compleja y dura [...]. El hombre moderno, para Baudelaire, no es aquel que parte al descubrimiento de sí mismo, de sus secretos y de su verdad oculta; es aquel que procura inventarse a sí mismo (pp. 85-86).

Es decir, asumir el «dandismo» implica adherirse casi de manera religiosa (en tanto su acepción mitificadora y disciplinada) a la doctrina de la elegancia como labor ineludible y urgente para sentar posición, al tiempo que se crea «escuela»

al marcar una tendencia identificable. En términos de Baudelaire (1995), la pose dandi se encuentra en la búsqueda de la originalidad a través de la continua renovación del culto a sí mismo que el sujeto instaura:

Para aquellos que son a la vez sacerdotes y víctimas, todas las complicadas condiciones materiales a que se someten, desde el atuendo irrepachable a cualquier hora del día y de la noche hasta los más peligrosos ejercicios del deporte, no son más que una gimnasia apropiada para fortificar la voluntad y disciplinar el alma (p. 115).

En ese sentido, el dandismo debe ser entendido como un arte constituido debido a lo que el dandi procura hacer con su cuerpo y su imagen, las maneras, los gestos y los modales desplegados, su comportamiento, el talento para el desempeño de alguna proeza u oficio artístico digno de admiración, sus pasiones y, por supuesto, su entera existencia; siempre de manera sostenida y sin interrupciones. El dandismo se convierte en un arma de combate contra la vulgaridad terrenal, pedestre, uniforme y uniformizante en el marco de una modernidad que «no libera al hombre en su ser propio; [sino que] le constriñe a la tarea de elaborarse a sí mismo» (Foucault, 2006, p. 86).

Podemos decir entonces que relegar la performance construida por el autor al lugar erróneo de las simulaciones superfluas y ejercicios de vanidad supondría negarle agencia y dominio sobre su propia conducta y, más aún, sobre la imagen que desea proyectar en sociedad y que se trasluce en muchas de sus obsesiones estéticas en su poética literaria y en pronunciamientos que buscan reflexionar en torno a su procedimiento creativo. Esto sobre todo si convenimos en que, además del talento literario y de una obra aceptada entre los círculos literarios de autores, editores y críticos, es en parte gracias a la política de mantener

una pose que lo instalase en el centro de atención de la esfera bohemia capitalina como un pertinaz agente cultural, opositor a una clase acomodada, pretenciosa y que se concibe a sí misma como «letrada», que Valdelomar pudo erigirse como el parangón del escritor moderno peruano. Esto último lo hizo renovando las nuevas formas de composición literaria imperantes al introducir elementos del cosmopolitismo (Mariátegui, 2007, p. 238), encabezando empresas literarias de gran envergadura en la animación de la escena artística de su tiempo, como la revista *Colónida* y la reunión antológica de poesía titulada *Las voces múltiples*. De hecho, gracias a sus intervenciones, Valdelomar llegó a ser considerado el artífice de un mercado literario activo en el que él y los autores que le sucedieron pudieran tentar a vivir enteramente de su producción literaria y artística, sin que se vieran compelidos a dedicarse a disímiles trabajos alimenticios. Ello supuso, en principio, una irrupción revolucionaria que trastocaba las lógicas de una casta cultural finisecular que pugnaba inútilmente por mantenerse hermética entre sus miembros pertenecientes a los círculos burgueses, blanco-criollos y academicistas de Lima y que, por su esencia conservadora y anquilosada, se convirtieron en el objeto de ataques predilecto del propio Valdelomar, tal y como podemos atestiguar en la nota preliminar que abre su libro dedicado al torero Belmonte, el trágico:

Al íntimo drama que sufre la sórdida envidia; a la desesperante esterilidad presuntuosa de los fracasados; a quienes me odian sin conocerme; a los que me leen, me admiran y lo niegan; a los que en servicio mercenario creyeron dañarme y vieron quebrarse sus armas mal templadas; a los que quisieron cortar mis alas de cóndor; a la mano que escribe el anónimo; a la boca que exhala la calumnia; a la pluma que traza el insulto; **a la riqueza sin cerebro que no comprende, que no respeta, y que no**

sueña; a las inteligencias gordas; a los espíritus magros; a todo lo que vive sin objeto, sin ideal y sin amor, yo compadezco, perdono, acompaño en sus duelos sombríos y regalo esta sinfonía cerebral (1918, p. 9; énfasis nuestro).

Con el transcurso de las décadas, la figura consagrada del Valdelomar elegante, refinado y dedicado por entero a su labor escritural ha calado en el imaginario popular peruano, convirtiéndose en la imagen hegemónica del personaje histórico. Ello se explica principalmente por dos factores: 1) el favor que la crítica ha otorgado a su obra clásica (criolla) a lo largo de sucesivas generaciones; y 2) la subsecuente difusión masiva de sus poemas y relatos emblema, entre estos «Tristitia» y «El caballero Carmelo» (cuento al que se tiene por inaugurador del relato moderno en el país), los más conocidos, editados y antologados. Visto desde el presente, Valdelomar se ha convertido en un escritor-blasón, esto es, un escritor emblema de la idea de nación. La figura que se ha conservado de él (en desmedro de la apuesta del dandi provocador, histriónico y desafiante de lo que se entendía por masculinidad dominante) es lo suficientemente tradicional y ha servido de base para la conformación de una identidad mestiza-provinciana cultivada desde que ha actuado como el paradigma de los autores cuya obra y papel en la historia son sinónimos de peruanidad. Valdelomar representa, además, al arquetipo de genio precoz, el hombre adelantado a su época que llegó desde el interior del país y que, con su talento y méritos, conquistó la capital (después de luchar arduamente contra el conservadurismo) y alcanzó un sitial privilegiado en la ciudad letrada que tanto se había resistido sin fruto alguno a abrirse para un provinciano de piel «color canela clara»⁵ (Sánchez,

5 Tema aparte, pero igual de polémico, resulta hablar de la afrodescendencia en el fenotipo racial de Abraham Valdelomar, pues, como sucede en el caso de Ricardo

1981, p. 1229), ajeno a la crema y nata universitaria o carente de cualquier genealogía de abolengo. Su imagen hoy en el Perú es inconfundible, aun entre quienes son ajenos al campo de la literatura o las humanidades. Su relevancia es tal que su rostro y nombre coronan la denominación oficial de instituciones públicas (colegios, por ejemplo) y, aun, dentro de lo extraliterario, llegó a ser impreso en la moneda oficial peruana (billete de cincuenta soles), distribuida por el Banco Central de Reserva del Perú desde 1991 hasta nuestros días.

Volviendo a las declaraciones de Sánchez (1987), cabría repreguntarnos si es cierto que la obra de Abraham Valdelomar debería estudiarse unívocamente desde la sanitización de la cual ha sido objeto a partir de una mirada dicotómica que desdobra su identidad y separa su dandismo (y todo lo que este implica) del legado literario canónico que Valdelomar nos dejó en la tradición criolla, y que ha contribuido como un instrumento nutricional para la conformación de una identidad mestiza desde la melancolía, los parajes y los tropos de provincia (la aldea mágica e idealizada) y la sensorialidad contemplativa.

Palma y, más recientemente, en el del brasileño Machado de Assis, hasta hace relativamente poco dicha herencia se ha mantenido en un lugar alejado de las discusiones, lo que, por desgracia, ha provocado que la imagen masiva que se tiene del escritor se relacione por defecto a un fenotipo blanco-criollo hegemónico, perpetuado en retratos y aun en el papel moneda que lo ilustra. Recientemente, en el portal web del canal estatal IPe, dedicado a transmitir contenido infantil y juvenil de corte educativo y de entretenimiento, se publicó una nota en la que por primera vez desde la oficialidad institucional se señala, a modo de dato escondido o curiosidad, lo siguiente: «[Abraham Valdelomar] se dedicó a la política y durante esos años fue víctima de racismo y falta de apoyo por un sector de la sociedad por ser provinciano y afrodescendiente» (Díaz, 2020, dato 2). Al visibilizar este factor, cobra mayor sentido el ferviente rechazo y desagrado que el dandi Valdelomar suscitaba entre los miembros de la élite limeña de entre siglos y, sin duda, abre nuevas discusiones en torno al racismo, clasismo y centralismo que ha caracterizado a las clases dominantes del Perú a lo largo de la historia republicana.

Quizá una posible explicación a dicho proceder radica en que la pose de fin de siglo, especialmente la del dandi,

plantea nuevos patrones de deseo que perturban y tientan a la vez. Por eso —para conjurar su posible carga transgresiva, por lo menos homoerótica— se la suele reducir a la caricatura o neutralizar su potencial ideológico viéndola como mera imitación. [En suma,] se la acepta como detalle cultural, no como práctica social y política. Se la reduce al afeminamiento jocosos (Molloy, 2012, p. 48).

¿Tendríamos que reducir, como Sánchez (1987), el influjo del dandismo de Valdelomar a la mera pose surgida «en un momento de profunda sinceridad» (p. 241)? ¿O conviene verlo como «una egolatría», en gran parte humorística, que le hacía decir en broma las cosas que el público daba por verdaderas *pour épater les bourgeois* y en claro rechazo a lo que representaban las clases acomodadas de la época (Mariátegui, 2007, p. 238)? ¿Qué reflexiones y diálogos intratextuales, connotaciones y pesos semánticos e interpretativos se ven afectos/disminuídos/silenciados si insistimos en el desdoblamiento aséptico de la figura de Valdelomar y solo optamos por la imagen hegemónica que se tiene de este, invisibilizando su dandismo?

A fin de esbozar posibles respuestas a estas interrogantes, es menester para el presente artículo dilucidar de qué forma el dandismo de Valdelomar no queda meramente agotado en la percepción que lo encasilla como un conjunto de peculiaridades de carácter prescindible o decorativo, sino que entra a tallar en el tono, la mirada y la sensibilidad de muchas de sus piezas literarias, reclamando una cuota de influencia sobre sus composiciones. Para conseguirlo, nos gustaría reparar a continuación en el relato titulado «El beso de Evans», que, debido a su original estructura y a sus motivos de ecos modernistas, resulta ser uno

de sus cuentos más interesantes si consideramos que pertenece a la primera hornada de cuentos escritos por el joven autor.

2. «EL BESO DE EVANS»: DESLUMBRAMIENTO MODERNO E INFLUJO DANDI MÁS ALLÁ DE LA MUERTE

En 1918, Abraham Valdelomar publicó dos libros. El primero de ellos fue *Belmonte, el trágico. Ensayo de una estética futura, a través de un arte nuevo*, proyecto de reflexión estética con el cual demuestra poseer una autoconciencia sobre su propio oficio. Tal necesidad le había llevado eventualmente a «definir sus ideales estéticos» y a ensayar desde un caudal teórico sobre los límites, las virtudes y las obsesiones presentes en su propia experiencia como creador. Valdelomar, en efecto, sintió «la necesidad y el derecho de dar cuenta y razón de su quehacer» al gran público al que sabía que se dirigía (Zubizarreta, 1980, p. 6).

El segundo libro que apareció el año antes de su deceso fue el conjunto de relatos *El caballero Carmelo*, cuyo título fue el mismo que el del cuento que escribió mientras se hallaba en Roma y que, en 1913, fue premiado por el periódico *La Nación*, lo que finalmente le granjeó la consagración como narrador valioso. La estructura primigenia del cuentario se compuso de dieciséis relatos, cada uno consistente en una muestra de la exploración estética y poética de la década en la que Valdelomar los pergeñó, y entre los cuales se encuentra el relato que nos ocupará a continuación: «El beso de Evans».

Subtitulado por el propio autor como «cuento cinematográfico», «El beso de Evans» fue uno de los primeros relatos publicados por el Conde de Lemos de forma independiente en 1911, en las páginas de la *Revista Balnearios*, n.º 44, según las indagaciones de Martínez-Acacio (2015, p. 383). La crítica literaria, sin embargo, como suele suceder respecto de los tópicos que involucran a Valdelomar, por mucho tiempo no fue pacífica en torno

a la clasificación del relato que nos atañe. En principio, de acuerdo con la tipología⁶ minuciosa establecida por Ricardo Silva-Santisteban y adoptada en lo sucesivo por el grueso de ediciones posteriores en las que se reúne el trabajo cuentístico de Valdelomar, el relato en cuestión sigue la suerte designada por su propio autor al hallarse dentro de una categoría particular. No obstante, en anteriores antologías, era incluido dentro de los cuentos yanquis (este es el criterio de Armando Zubizarreta); o bien había pasado a entroncarse dentro de segmentos dedicados a los primeros cuentos escritos por el autor debido a su fecha de aparición, como es el caso de la edición cuidada por Willy Pinto (Martínez-Acacio, 2015, p. 160).

Frente a ello, debe indicarse que «El beso de Evans» no contempla los elementos temáticos que harían de él un cuento yanqui, toda vez que la referida tipología tiene como cronotopo el territorio de los Estados Unidos de América finisecular y de

6 Carlos Garayar (2014) hace referencia a la clasificación por temática que elabora Luis Alberto Sánchez sobre los cuentos de Valdelomar, la cual se compone de «1) domésticos, que son los más característicos, 2) exóticos, 3) fantasiosos, 4) alusivos o políticos» (p. 16). Asimismo, remite a la clasificación más detallada elaborada por el crítico Ricardo Silva-Santisteban, a saber: cuentos exóticos («El palacio de hielo» y «La virgen de cera»); novelas cortas («La ciudad muerta» y «La ciudad de los típicos»); cuentos criollos («El caballero Carmelo», «El vuelo de los cóndores», «Los ojos de Judas», «El buque negro», «Yerba santa», «La paraca» y «Hebaristo, el sauce que murió de amor»); cuento cinematográfico («El beso de Evans»); cuentos yanquis («El círculo de la muerte» y «Tres senas, dos ases»); cuentos chinos («Las vísceras del superior», «El hediondo pozo siniestro», «El peligro sentimental», «Los Chin-fú-tón» y «Whong-Fau-Sang»); cuentos humorísticos («La tragedia en una redoma», «La historia de una vida documentada y trunca» y «Mi amigo tenía frío y yo tenía un abrigo cáscara de nuez»); cuentos incaicos («Los hermanos Ayar», «El alma de la quena», «El alfarero», «El pastor y el rebaño de nieve», «Chaymanta Huayñuy», «Los ojos de los reyes», «El cantor errante» y «El camino hacia el Sol»); cuentos fantásticos («El hipocampo de oro» y «Finis desolatrix veritae»); y esbozos y fragmentos («Novela aldeana», «El extraño caso del señor Huamán» y «Fragmentos»).

principios del siglo XX, presenta personajes evidentemente yanquis y pretenden satirizar la sociedad en la que se dan cita sus anhelos como utilitarista, pragmática, eminentemente capitalista y que ha sucumbido al afán de lucro y ambición. Además, tampoco sería prudente denominar a este cuento como una sátira *per se* o un cuento humorístico, debido a que escapa de la impronta de humor cultivado por los otros cuentos de dicha clasificación.

El relato en ciernes deviene original en cuanto al manejo de su andamiaje conformado por doce fragmentos o escenas que pretenden imitar, a nivel formal y estructural, las secuencias en transición de un filme que requiere la activa participación del espectador/lector para poder aprehenderlo, organizarlo, reordenarlo mentalmente para que los hechos se correspondan y disfrutar de sus giros y ensambles espaciotemporales. Todo lo cual, en términos de Martínez-Acacio (2015), responde a un intento de Valdelomar por innovar las técnicas de composición narrativa con las que estaba familiarizado, rozando los manierismos que luego serían típicos de las vanguardias en sus trabajos tempranos, lo que prueba la idea de que «en muy pocos años [de producción escrita conviven] diversas formas de hacer literatura, de ahí que resulte más operativo establecer el criterio temático-formal que uno cronológico» (p. 161).

A tenor de lo anterior, es fácil presuponer que, como lo fue con diversos autores de las vanguardias plenas, inauguradas a nivel nacional con la aparición lírica del *Trilce* de Vallejo y la publicación de los *Cuentos andinos* de López Albújar y *El pez de oro* de Gamaliel Churata, el cine y sus lógicas narrativas también dejaron su huella en la composición literaria de Valdelomar, así como pasaría también con sus sucesores. Y no era para menos. Según Bedoya (2016), para 1908 el cine comenzaba a posicionarse como una vía de entretenimiento por excelencia, que pasó

de ser transmisiones feriales o ambulantes a establecer las primeras grandes inversiones en el terreno boyante de la actividad cinematográfica, la misma que durante las primeras décadas del siglo XX hizo su irrupción en el Perú como un síntoma inconfundible de modernidad y tecnología propias de las urbes europeas. Aparecen también las empresas dedicadas al rubro permanente de la exhibición de películas con locales y salas propias, como la gran Empresa del Cinema Teatro, con locales en Lima y sucursales en las principales ciudades de la costa peruana, y la Compañía Internacional Cinematográfica encargada de la realización, importación y distribución de filmes.

Pues bien, en el caso de «El beso de Evans», los acontecimientos del contexto urbano y aquella genealogía fílmica y visual se grafican en el modo en que ha sido concebida la pieza literaria. En la primera escena se nos presenta una viñeta en la que se consigna una fecha y hora: «8 de agosto - 12 m.». Luego se nos introduce el parlamento cortado de un personaje que sucumbe al rigor de la muerte llevando el nombre de una mujer en los labios: «ALICE... A... li... ce...». Las enfermeras y los médicos que lo rodean realizan las comprobaciones: espejo al frente del rostro sin marca de aliento, sin pulso. Se le coloca un Cristo sobre el pecho y se oficializa el deceso (Valdelomar, 2014, p. 205).

En la segunda secuencia del relato, nos enteramos de la identidad del moribundo: el joven escritor parisino Evans Villard, de quien el narrador dice que era un hombre a la moda, una celebridad sinónimo de buen gusto, famoso en todo el mundo gracias a la circulación mundial de sus libros, multipremiado por los círculos críticos y académicos, y aun los políticos, miembro de la legión de honor, personaje grato para la embajada de El Cairo y beneficiario de los siguientes epítetos:

Exquisito gusto, admirable cultura, irreprochable elegancia, ciertas óptimas condiciones orgánicas naturales, parisiense, apasionado, con un bigote discreto, Villard lo fue todo. En el Jockey Club, en el Casino, en los cabarets, en los bailes, la misma respuesta decidía el éxito del buen tono:

—¡Va a venir Evans Villard!... (Valdelomar, 2014, p. 205).

A todas luces, Villard asume la impronta del dandi a la usanza del mejor George Brummell de Aubrey d'Aureville, y funciona al mismo tiempo como un daguerrotipo aspiracional, casi arquetípico, de la imagen del dandi escritor cuya presencia reclamaba la atención de los presentes donde quiera que vaya, ya sea el Jockey Club, el casino, los cabarets, los bailes. La añadidura de su sola existencia en tales espacios podía modificar para mejor el ambiente. Se le puede contemplar desde una figura construida a partir de sus múltiples méritos y talento literario. Aquel era Evans Villard, el protagonista afamado clásico de delirios modernistas, conocedor del mundo, admirador de la modernidad que representaba su sola apreciación.

La tercera secuencia dispuesta por el autor nos devuelve a una digresión en la que se nos muestran las circunstancias en las que se conocen el escritor Evans Villard y lady Alice. Al mismo tiempo, se anuncia el deceso trágico del protagonista, al que acudimos en la sección anterior, y se signa su muerte desde el enlace indestructible de un efluvio amoroso. Los motivos de la crónica y el relato modernista refulgen aparejados de un estilo descriptivo que intercala mediante fraseos rápidos y paisajes de ensueño, frases tomadas del inglés y elementos que remiten a la cultura clásica: «La comentada amistad de Evans y de lady Alice nació en el mar, como Venus, ocho días antes de la muerte de Evans: *five o'clock* a bordo del *Principessa Elena*, en Marsella» (Valdelomar, 2014, p. 206).

El viaje en barco nos brinda la idea de un mundo conectado, de un gran escenario por el que deambulan marineros ingleses de rasgos delicados, marineros italianos exquisitamente vestidos, pasajeros franceses acicateados por la travesía, música selecta, «mujeres cosmopolitas» y la posibilidad de ver más allá del horizonte los símbolos que por entonces representaban las proezas de la ingeniería, como los cruceros y la propia Estatua de la Libertad, que dan la bienvenida al fulgurante nuevo continente y en cuya imagen se configura el ideal de calidad de vida soñado por sus ciudadanos: una libertad inmensa, relumbrante, con la vista a una tierra de modernidad y oportunidades. Alice mira hacia la mar, apoyada desde una baranda, y fantasea despierta con las figuraciones exóticas de la América ignota:

Fantásticamente hace surgir del horizonte nebuloso el continente de los hombres rudos. Ve los paisajes de palmeras reflejarse en la serenidad de los ríos profundos; hombres cobrizos, atléticos, cazan fieras y hacen sangrar, cuando besan, los labios de sus mujeres. Casas inmensas. En estatua colosal, una mujer extiende el brazo, coronada, y señala el camino entre el océano agitado: Nueva York. Más abajo, capitanes negros, caudillos sanguinarios, revoluciones, riqueza, campos fértiles, la mies, el trabajo, el sol ardiente y pródigo... (Valdelomar, 2014, p. 206).

Para Barriga (2002), el modernismo, en tanto movimiento incubado hacia fines de 1850 y extendido hasta los estertores de la Primera Guerra Mundial, supone un nexo entre las sensibilidades estéticas de final y comienzo de siglo. Los derroteros artísticos fluctuaron, convivieron y se yuxtapusieron subsidiariamente entre el realismo, el simbolismo y el Romanticismo como en un crisol que serviría, además, de antecedente directo de las primeras vanguardias (p. 599). De ahí que, ante un mundo encarrilado en el vertiginoso desarrollo de los Estados liberales,

el maquinismo, la edificación de grandes obras de envergadura apoteósica (construcción de monumentos emblemáticos, adopción de una estética arquitectónica ampulosa, remodelación de ciudades y puertos, procesos de electrificación, instalación de ferrocarriles y tranvías, etc.), y el asombro se convierten en un estado de gracia permanente; por lo que se puede afirmar que

muchos de sus contemporáneos percibieron las fuerzas contradictorias en su interior y la compleja mezcla de nostalgia por el pasado, decadentismo y sensualismo, paralela al impulso hacia el futuro y al replanteamiento profundo de las condiciones tradicionales. Supuso reconocer la naturaleza fragmentada del individuo y la amplitud ecléctica de opciones creativas que fluctuaban entre opuestos como: ensoñación-realismo, esperanza-desilusión, actividad-apatía, timidez-audacia, naturalismo-idealismo, pragmatismo-fe, exotismo-tradición, vida-muerte, orden-anarquía, simplificación-barroquismo, alegría-dolor, entre otros (Barriga, 2002, p. 600).

Este hecho se revela en la atmósfera sensualizante y recargada de estímulos, aromas, evocaciones, que nos remiten fuertemente a las reminiscencias de la poética modernista y que en la escena abordada sirve de plató para acunar la presencia de Alice en un nodo sentimental en ebullición: «América —piensa lady Alice—, el viaje largo sobre el mar, días y noches. Amores fugaces, coquetería, *flirt*...» (Valdelomar, 2014, p. 207); el asecho del conde Belloti, a quien Valdelomar configura como un caballero siniestro con «ojos ofídicos», viajero, conocedor de leyendas y practicante de ritos orientales; y, por supuesto, el encanto de Evans, quien hará gala de sus mejores recursos retóricos sobre América para complacer la curiosidad de Alice y cortejarla:

Lady Alice y Evans Villard fueron dos almas complementarias. A Evans atraían el exotismo y la gracia de Alice, ante quien, él aparecía cálido y vehemente; un apasionado sugestivo, un enamorado que no suplicaba, un solicitante que no admitía plazos: un transatlántico (Valdelomar, 2014, p. 207).

En la cuarta sección, Valdelomar construye el surgimiento de una pasión entre Villard y Alice en las gradas del Jockey Club; fecha el encuentro el 7 de agosto a las 5 p. m., y profundiza el *flirt* al punto de acompañarlo con el vesánico tropel de los caballos. Con ello se alcanza un clima que conjuga el entretenimiento de las urbes y el apasionamiento clásico de los amantes desafortados. Villard y Alice prometen verse al día siguiente: «—(Antes de separarse, mirándola en los ojos)... ¿Mañana? / —(Jugando con la sombrilla) Mañana... en las Acacias...» (Valdelomar, 2014, p. 207).

Ante lo acontecido, el conde Belloti, que no ha dejado de asecharlos desde el viaje en barco, escucha el lugar y la hora de la cita. Por lo que, en una quinta sección breve, se revela al lector que acaba invitando a cenar a Villard esa misma noche. El escritor acepta gustoso sin sospechar que todo es parte de un plan «maquiavélico-mefistofélico» para envenenarle y truncar su encuentro amoroso.

En las siguientes secciones radica la osadía del planteamiento de Valdelomar. Hasta ahora, si bien el relato materia de comentario ha seguido una voluntad fílmica, agenciándose de la elipsis y construyendo una atmósfera-escenario modernista plagada de texturas y estímulos visuales, con la sexta y la séptima sección cambiamos totalmente espacio-tiempo y nos acodamos ante un espectáculo que busca desconcertar y, a la vez, ejercitar una crítica mordaz a la moral cristiana.

Por consiguiente, el lector es sacado del reino mortal y llevado hasta un paraíso e infierno recreados bajo los cánones

del catolicismo clásico, una existencia «más allá» de la muerte. Volvemos a la muerte de Villard como nodo crucial del relato y descubrimos a Dios y sus ángeles en medio de un diálogo que los críticos han señalado en repetidas oportunidades como mordaz e irónico. En dicha conversación supernatural se avisa de diversas «fugas» perpetradas por almas disconformes con la noción de eternidad ofrecida por esa versión aburrida del paraíso, una donde las mansiones angélicas «tenían una paz monótona, una bondad insensible», donde «todos eran buenos y aquello era intolerable [...] una especie de convento» (Valdelomar, 2014, p. 208). A decir del papa Inocencio X (de quien Valdelomar agrega con sorna «que por milagro de Dios estaba en el cielo»), a esa versión de vida después de la muerte le hacía falta «el desnudo pagano, la fiesta islámica, la fecundidad de Confucio y Osiris, la tiranía de los asirios» (p. 209). De modo que para compensar las «vacantes» y tras lamentar la carnalidad pertinaz de sus creaciones, Dios ordena resignado: «—Pues bien, para reemplazar a los que se han marchado, permite entrar hoy a todo el que venga; pero solo por hoy. Hay que llenar esas vacantes... / —Amén, Sabiduría...» (p. 209).

En paralelo, somos testigos de cómo en la séptima sección los demonios desde el infierno, «disfrazados con trajes modelos de Gavarny, de Poe, de San Juan Apocalíptico, de Lorraine y de Steinlein», ven perplejos a través de un vidrio especial, parecido a una placa, cómo «uno de los suyos», otra alma que se supone debería ser propiedad del infierno, «el escritor Villard», se encamina al paraíso debido a la oferta hecha por Dios: «Este saldrá. ¡Es nuestro!, salió a las 12. Tenía una cita en las Acacias. Este nos pertenecía. Era escritor. ¡Nos le han quitado!» (Valdelomar, 2014, p. 210).

Nótese que el infierno posee una estética gótica tenebrosa y que tanto demonios como almas impías conservan una estética

relacionada a personajes mortales de la literatura como Edgar Allan Poe. El guiño humorístico de vincular al artista, al dandi, al escritor, ya no solo como un incomprendido, sino esta vez como un pleno demonio es patente.

La problematización del héroe decadentista cobra forma en tales guiños y en lo que, ya en la octava sección, de vuelta al 8 de agosto al medio día, acontece con el recién llegado Villard. Para el protagonista es inaceptable el destino que le ha tocado sufrir por lo que, malhumorado, ansioso y apesadumbrado, tras cruzar la puerta del paraíso, decide perderse en un rincón oscuro de las nubes para meditar hasta que cae dormido y de pronto «algo muy extraño pasa en él. Olvida todo y se siente transportado a París. Va en su milord hacia las Acacias. El milord se detiene. Evans desciende» (Valdelomar, 2014, p. 210).

Lo que sigue es la secuencia de una posesión, o cuando menos algún tipo de operación espiritual que le permite a Evans inmiscuirse en el cuerpo consciente de su asesino, el conde Belloti, para acudir a la cita pactada con Alice el 8 de agosto a las 3:30 p. m. en las Acacias. Después de una serie de desavenencias iniciales en las que el conde manifiesta ante la mujer su intención de sustituir a Villard (quien tras bambalinas es la presencia sintiente en la carne del hablante), ocurre una veloz escena de flirteo que culmina en el tan anhelado beso y en la confirmación de que Evans jamás vendrá, pues «ha muerto» y, por tanto, queda abierta la declaración de un cortejo entre los nuevos amantes con una nueva cita agendada para la mañana siguiente:

Las mejillas de Alice se encienden. El conde sonríe y palidece. Breve silencio. Entran juntos al salón rosado. Pasan al parque, se sientan bajo un cenador. Un aire de tierra mojada, bajo el sol, sensualiza el ambiente. Alice, extraña del todo a su acompañante, piensa en el beso de Evans. El primer beso, el más delicioso, el anhelado. En su imaginación, ve los labios de Evans, carnosos,

duros, elásticos: parecen una flor. Alice cierra los ojos pensando en el beso, largo, lento, intenso, cálido. Se va acercando la hora, sus labios tiemblan. Adalberto le sigue hablando. Ella pretende no hacer caso, pero las palabras del conde le van describiendo diabólicamente el beso, el beso de Evans. Adalberto insiste, cuenta los minutos, insinúa, mira, presiona una mano, oprime el talle. Falta un minuto... medio minuto... Alice se ahoga...

Él sella:

—Evans... Evans no vendrá...

Ella musita inconsciente:

—Evans...

¡Las cuatro! Ella ha besado a Evans. Sí. Lo ha sentido. Ha sentido que Evans estaba allí, que era él quien la besaba y, sin embargo, el que está a su lado es Adalberto Bellotti. Se levantan. Salen. El conde:

—Evans no vendrá. ¡Evans... ha muerto!... (Valdelomar, 2014, pp. 211-212).

En las secuencias finales, con el rompecabezas ya casi listo, el 8 de agosto a las 4:15 p. m. —durante la décima secuencia—, Evans despierta de un aparente sueño, pero con la certeza de que ha sido él quien besó a Alice y que mañana tendrá un nuevo encuentro con ella. Entretanto, el cielo se encuentra en pánico y los ángeles refuerzan la seguridad del lugar ante la amenaza de un intruso demoniaco en sus dominios.

Acto seguido, Evans cae en cuenta de que el demonio ha entrado dispuesto a tentar almas. El arcángel Gabriel entonces lo toma consigo y le reprende dulcemente previniéndole que el demonio busca «almas pensativas» para obrar perversamente en ellas, por lo que no debería quedarse solo y apartado aun en el paraíso. Para consolarlo le ofrece ser testigo de algún momento en específico de la Tierra, por lo que Evans pide corroborar lo acontecido en las Acacias el 8 de agosto a las 4 p. m. en París.

Después de comprobar en las enormes pantallas celestiales que aquello no fue un sueño, Evans duda y piensa si haría bien volviendo al mismo rincón oscuro, apartado de la vista de los moradores divinos, donde se produjera la posesión del cuerpo de Belloti. Sin embargo, Evans sabe que al hacerlo estaría rebelándose ante Dios y sus leyes por lo que, luego de considerar todo lo acontecido hasta el momento (su envenenamiento, el hecho de que Alice lo ha olvidado, la oportunidad de complacer sus deseos amorosos, etc.), opta por quebrantar el tabú y entregarse al demonio si acaso este puede cumplir su deseo.

Ya en la undécima secuencia, la cual sucede en paralelo con la anterior, Luzbel y su corte son testigos ansiosos de la decisión de Evans. Envían a un emisario infernal para pactar con él y este les transfiere sus condiciones, las cuales, al parecerles tan poca cosa a los demonios, son aceptadas sin titubear, permitiéndole al enamorado escritor la extensión carnal de su goce terrestre después de la muerte a cambio de su alma:

—¡Ya es nuestro! Ya vuelve el emisario.

En efecto está de vuelta. Entra gozoso y satisfecho. Se ha vencido una gran batalla.

—¿Qué tal?

Los demonios se agrupan.

—Bien. Consiente en escaparse del cielo y venirse aquí con una condición.

—¿Cuál? ¿Qué quiere?

—Que lo lleven siempre adonde indique.

—¿Quién?

—Adonde indique lady Alice.

—¡Acepto! —dice Luzbel, con la voz baja y honda del tercer acto de Mefistófeles (Valdelomar, 2014, p. 214).

Finalmente, como falsa conclusión de una cinta que seguirá infinitamente incluso si el lector deja de leerla, Valdelomar puntualiza el relato con las concurridas exequias fúnebres de su protagonista. Para el autor, el ritual mortuorio de un dandi que desafió las propias leyes celestiales —como en vida él lo hiciera con las convenciones y los linderos humanos— es también un acto de presencia performativa, un último desenlace pautado por una concurrencia selecta de políticos, artistas, académicos y demás personajes ilustres que acompañan el sepelio en el mítico cementerio francés Pere Lachaise, locación obligada de la estética romántica gótica y decadente de entre siglos.

Visto lo anterior, bien podemos apuntar que el dandismo valdelomariano encuentra correlato propicio bajo el núcleo temático y los acontecimientos mostrados febrilmente en «El beso de Evans». De alguna forma, concibe la posibilidad de que la eternidad pacífica y remansa, desprovista de libido, emociones y sensualidad por siempre jamás, es una prisión de la que cualquiera en sus cabales pretendería escapar. Hay entonces una poética del goce a la que Valdelomar se niega renunciar y funge de apologeta a través de la recreación vanguardista de lo que podría suponerse una especie de parábola.

La agitación herética y contra el imaginario popular de la cristiandad resuena en una provocación abierta que ha encontrado el camino estético a través de su literatura y en el periplo de Evans, el dandi, el escritor que se atrevió a deshonar a Dios al rechazar su promesa de salvación y que, por descontado, resolvió pactar con el demonio para tener la posibilidad de experimentar el goce de la carne y la voluptuosidad de los cuerpos con la mujer que ama, aun cuando solo fuera poseyendo a un tercero. El influjo del dandismo queda evidenciado en la pulsión del relato que parece decirnos que, frente a la concreción material del placer y el deseo, cualquier otra consideración es francamente intrascendente.

¿Cómo pretender entonces que sin los lineamientos prescritos por la pose y el «credo» del dandi, ejercitados vivamente por Valdelomar, se pueda comprender a cabalidad la intención transgresora de este relato? ¿Para qué incidir en la división total del escritor iqueño que vio en su performatividad, en su vida cotidiana, una inspiración creadora y un *leit motiv*? El propio Valdelomar nos advierte al respecto de taxonomías y formalismos adecuados a las exigencias de un sistema cultural profundamente conservador y que buscaba «sanitarlo»:

No soy ni seré jamás un erudito, pero soy un ecléctico; además creo que la cultura, como la entienden ciertas gentes, puede ser, para quienes somos artistas de nacimiento, útil, pero no indispensable. Yo sé por intuición lo que los demás aprenden en las bibliotecas. De otro lado no es necesario saber; basta comprender (1979, p. 103).

Con ello, evidentemente Valdelomar privilegia la formación vital y la experiencia acumulada en el oficio artístico como uno de los vehículos e «insumos» del talento; y agrega en torno al artista en el Perú lo siguiente:

El verdadero y gran artista, aquel espíritu sinfónico que tiene una cuerda sensible para cada vibración de la naturaleza; el artista supremo, aquel que es una concreción de ritmos, aquel que es un producto integral de la naturaleza, **tiene que ser entre nosotros un intuitivo**. Este, el verdadero artista, irá a la Naturaleza con el rayo de luz de su intuición para sacar de la sombra toda la belleza que la sombra atesora. Parece que **la Naturaleza necesitara revelarse a los hombres; entonces crea un artista**, un espíritu que la reconozca como madre y que la exalte ante los ojos de los demás hombres (Valdelomar; 1979, p. 92; énfasis nuestro).

En ese sentido, Valdelomar, el artista —en este caso, el escritor—, es una fuerza de la naturaleza formada a partir de la necesidad que esta tiene de ser exaltada, entendida, descrita y aprehendida. La experiencia, el acto cotidiano de conducirse en la vida, las poses y los derroteros que el artista adopta para canalizar el ritmo escondido a la sombra, para echar luz sobre la belleza efímera y, por lo tanto, de urgente captación para el creador que busca eternizarla, todos estos elementos, sin excepción, son también parte integral de los procesos de creación y composición del arte.

La constante búsqueda ejercida desde la libertad que propicia el arte es el canal por el cual Valdelomar nos demuestra que los ideales del dandi cobran una relevancia inusitada e ineludible en el relato que tiene a Evans, el escritor, por protagonista. Esto no solo porque se declara abiertamente partidario de una escritura tributaria del amor y la muerte, bajo el ideal del decadentismo modernista, sino porque establece una línea de prioridades en las que coloca al goce sensual, a la fruición seductora y a la complacencia de la carne, esto es, la tentación, en la cúspide.

Al mismo tiempo, goza con generar un doble escándalo. El primero, suscitado ante la novedad formal de un relato ciertamente atípico para la época en la tradición narrativa peruana; una muestra de imágenes dislocadas que requieren de la participación activa del lector y que son mostradas velozmente por un narrador omnisciente que no duda en comentar de forma irónica, cuando no ácida, las contradicciones de la fe pacata acogida por la burguesía, y que, desde su dandismo militante, se veía compelido a golpear. Y el segundo, porque permite confirmar un carácter malditista, instintivo y de vanguardia que no solo se limita a la estructura del cuento, sino que impacta y reverbera en el fondo del mismo al proponer al escritor como el ente que se encuentra por encima de consideraciones morales y que se debe

a sí mismo, a su cuidado, pero también a renunciar a cualquier noción de porvenir tranquilo si es que este interfiere con la satisfacción de sus deseos, aun cuando estos lo lleven a una eventual condena.

El escritor, el dandi, es un personaje capaz de vencer el abrazo de la muerte sin tener que renunciar a su esencia: saciar sus apetitos y aplacar su sed de disfrute mundano, incluso si aquello implica un lento proceso de deterioro físico, moral y espiritual. Y este último detalle es particularmente importante por cuanto casi todos los cuentos de Valdelomar abordan la muerte como un hito crucial de la experiencia humana, algo inevitable y que acaba por sellar nuestros destinos indefensos, integrando al individuo a la historia. De ahí que aquel detalle nuclear en la narración constituya también una declaración frontal de principios: el artista, su obra y sus placeres como símbolos de que hasta la muerte significa nada frente a su corporeidad genial y, por extensión, a su legado.

3. CONCLUSIONES

Con «El beso de Evans», escrito y publicado cuando Abraham Valdelomar superaba escasamente los 23 años, antes siquiera de su viaje por Europa y Estados Unidos, podemos arribar a una conclusión palpable en torno a la afirmación de que la influencia y el ejercicio del dandismo, según lo visto hasta ahora, no atentan contra la composición literaria del autor y tampoco ocasionan menoscabo alguno sobre la valoración general de su obra. Es más, nos atrevemos a señalar que leer la obra de Valdelomar al calor de las influencias de su faceta dandi la enriquece y nos otorga nuevos lugares de enunciación y observación para acercarnos a esta.

Es posible entonces acceder al legado valdelomariano desde otras originales y beneficiosas interpretaciones solo mediante la

reconciliación, aceptación y estudio del Valdelomar íntegro, sin cortapisas: el hijo y el amante, el provocador y el dandi, el pulcro y el tierno, el bohemio y el «megalómano», el de maneras que desafían la heteronormatividad, el caudillo y el azuzador, el funcionario, el difusor cultural, el acicate de los burgueses conservadores, el provinciano, la celebridad latinoamericana, el escritor melancólico, el pionero del cuento moderno, y los muchos rostros que se condensan en su figura. Pues, de alguna manera, Evans es también el Valdelomar que, resuelto, se resiste al anquilosamiento y maniqueísmo con el aparente afán de continuar incomodando, incluso después de la muerte.

REFERENCIAS

- Barriga, A. (2002). Abraham Valdelomar: sus ideas estéticas y el modernismo europeo. En E. Hopkins (ed.), *Homenaje: Luis Jaime Cisneros. Tomo I* (pp. 599-624). Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Baudelaire, C. (1995). *El pintor de la vida moderna*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos; Librería Yerba.
- Bedoya, R. (2016). *El cine silente (1895-1934). Historia de los medios de comunicación en el Perú: siglo XX*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima. https://repositorio.ulima.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12724/10716/Bedoya_cine_silente_Peru.pdf
- Bernabé, M. (2003). Dandismo y rebeldía en el Perú: el caso de Abraham Valdelomar. *Iberoamericana*, 3(11), 41-63. <https://doi.org/10.18441/ibam.3.2003.11.41-63>
- Díaz, C. (2020, 5 de octubre). *A que no conocías estos detalles de Abraham Valdelomar y su cuento «Los ojos de Judas»*. Canal IPe. <https://www.canalipe.tv/noticias/television/que-no-conocias-estos-detalles-de-abraham-valdelomar-y-su-cuento-los-ojos-de>

- Foucault, M. (2006). ¿Qué es la Ilustración? En *Sobre la Ilustración* (pp. 71-97). Tecnos.
- Garayar, C. (2014). Prólogo. En A. Valdelomar, *Cuentos reunidos* (pp. 11-19). Peisa.
- Mariátegui, J. C. (2007). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Fundación Biblioteca Ayacucho. https://centroderecursos.cultura.pe/sites/default/files/rb/pdf/mariategui_7_ensayos.pdf
- Martínez-Acacio, M. E. (2015). *Relectura de la narrativa de Abraham Valdelomar en el proceso de formación de la literatura peruana* [Tesis de doctorado, Universidad de Alicante]. <http://hdl.handle.net/10045/87687>
- Molloy, S. (2012). *Poses de fin de siglo: desbordes del género en la modernidad*. Eterna Cadencia.
- Neyra, E. (2020). Ser es parecer o el dandismo de las formas: actitudes, autorrepresentación y performatividad en Abraham Valdelomar. *América sin Nombre*, (24), 69-78. <https://doi.org/10.14198/AMESN.2020.24-2.06>
- Sánchez, L. A. (1981). *La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú. Tomo IV*. Editorial Juan Mejía Baca.
- Sánchez, L. A. (1987). *Valdelomar o la «Belle Époque»*. Impropesa.
- Valdelomar, A. (1918). *Belmonte, el trágico. Ensayo de una estética futura, a través de un arte nuevo*. Tipografía y Encuadernación de la Penitenciaria. <https://archive.org/details/belmonteeltragi00vald/mode/2up>
- Valdelomar, A. (1979). *Obras, textos y dibujos* (compilación de W. Pinto). Pizarro.
- Valdelomar, A. (2014). *Cuentos reunidos*. Peisa.
- Zubizarreta, A. (1980). Prólogo. En A. Valdelomar, *Poesía y estética* (pp. 8-16). Editorial Universo.



Este artículo se encuentra disponible en acceso abierto bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International Licence

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma
Vol. 5, n.º 9, enero-junio, 2022, 165-178
ISSN: 2663-9254 (En línea)
DOI: 10.31381/archivoVallejo.v5n9.5232

Aproximaciones iniciales al fenómeno de la identidad cultural diaspórica en *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, de Junot Díaz

Initial approaches to the phenomenon of diasporic cultural identity in Junot Díaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*

DIANA CAYCHO HUAPAYA

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Lima, Perú

diana.caycho1@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0003-4306-2087>



RESUMEN

El presente artículo busca analizar los mecanismos que subyacen al fenómeno de la identidad cultural diaspórica en *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, de Junot Díaz, a través de lo planteado por Stuart Hall con respecto al tema. La construcción de la identidad cultural desde la que parte Hall se articula desde dos ejes: el de la similitud/continuidad y el de la diferencia/ruptura. De este modo, se presentan las modalidades en las que ambos ejes se manifiestan en el relato, en particular a partir de

las tensiones entre Oscar y la dominicanidad. Se sostiene, además, que las fracturas identitarias que surgen en la construcción del personaje de Oscar se reflejan también en la estructura narrativa dislocada de la obra. A partir de ello, se pretende realizar un acercamiento inicial al modo en que la identidad cultural de la diáspora afecta al relato tanto a nivel simbólico como formal.

Palabras clave: *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*; Junot Díaz; identidad cultural; diáspora; Stuart Hall.

Términos de indización: identidad cultural; migración; lenguaje simbólico (Fuente: Tesaurus Unesco).

ABSTRACT

This article seeks to analyze the mechanisms underlying the phenomenon of diasporic cultural identity in *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, by Junot Díaz, through Stuart Hall's approach. The construction of cultural identity from Hall's point of departure is articulated from two axes: that of similarity/continuity and that of difference/rupture. In this way, the modalities in which both axes are manifested in the story are presented, in particular, from the tensions between Oscar and the dominicanidad. It is also argued that the identity fractures that arise in the construction of Oscar's character are also reflected in the dislocated narrative structure of the work. From this, an initial approach to how the cultural identity of the diaspora affects the story both symbolically and formally is attempted.

Key words: *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*; Junot Díaz; cultural identity; diaspora; Stuart Hall.

Indexing terms: cultural identity; migration; symbolic languages (Source: Unesco Thesaurus).

Recibido: 03/04/2022

Revisado: 15/04/2022

Aceptado: 20/04/2022

Publicado en línea: 25/06/2022

Financiamiento: Autofinanciado.

Conflicto de interés: La autora declara no tener conflicto de interés.

Revisores del artículo:

Javier Morales Mena (Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú)

jmoralesm@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-7871-5685>

Jorge Terán Morveli (Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú)

jteranm@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0001-7164-4434>

1. INTRODUCCIÓN

Yunior, al igual que la experiencia migrante, es un personaje que recorre la narrativa de Junot Díaz. Desde su primera colección de cuentos, *Drown* (1996), este personaje se convertirá en una presencia constante en la obra del escritor. Yunior, un migrante que por momentos parece encarnar el estereotipo del casanova dominicano, es la voz narrativa central de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* (2007). La novela relata, como su nombre sugiere, la vida fugaz de Oscar de León. Para lograr este objetivo de manera eficaz, resulta necesario apelar también a la ascendencia de Oscar, a su «dominicanidad». Esto porque, como se cita a Derek Walcott en uno de los epígrafes del libro, Oscar —en su condición de migrante— puede afirmar que «I’m nobody, or I’m a nation» (Díaz, 2008, s. p.). Esta es la principal contradicción, una incómoda dualidad, que atraviesa a los migrantes: no se alcanza una identificación nacional plena con Estados Unidos; se es nadie y, sin embargo, al mismo tiempo, se representa a una nación.

La estructura de la novela es uno de los aspectos en que la dispersión, la fractura de una identidad de la diáspora, se refleja de manera evidente. De este modo, se establecen tres partes que se subdividen en ocho capítulos. Cada uno de estos aborda un lapso temporal que marcó profundamente a la familia Cabral-De León. Esta recolección de las vicisitudes de la ascendencia de Oscar se realiza de manera dispersa, con saltos temporales de varias décadas. De este modo, se empieza desde la niñez/ primera adolescencia del protagonista y los capítulos siguientes se van intercalando hacia adelante y hacia atrás, hasta la tercera parte que posee una estructura más lineal y se centra en los últimos días de Oscar. Se dibuja, en tal sentido, una necesidad de contar lo pasado —remontándose a los difuntos abuelos de Oscar que vivieron en el Trujillato— para poder dar sentido a la vida del protagonista.

2. LA IDENTIDAD CULTURAL DIASPÓRICA

A través del relato del *fukú* y el *zafá* que acompañan a Oscar y su familia, se problematiza la identidad cultural, de modo que la vida del protagonista solo puede ser explicada en términos de pertenencia y exclusión hacia aquello que articulará sus experiencias vitales: la dominicanidad migrante, es decir, la dominicanidad en la diáspora. El mismo narrador de la historia, Yúnior, es consciente de esta diáspora y alude a ella en varias ocasiones a lo largo del libro. Habitar la diáspora implica una construcción en que la identidad cultural se desterritorializa y se reproduce en espacios ajenos a la soberanía de una nación; así, el migrante posee tanto la carga simbólica de su condición de extranjero como la del discurso cultural nacional. La fractura que este modo de constitución de la identidad implica se intensifica particularmente en el contexto estadounidense, el cual funciona como un espacio en el que la migración ocupa un lugar primordial.

Junot Díaz, en una entrevista con Katherine Miranda, hace explícito el hecho de que la misma noción de diáspora supone un fenómeno de desentrañamiento de la identidad nacional más allá de los límites geográficos, particularmente en su caso, de los límites de República Dominicana (Miranda, 2009). De este modo, la diáspora supone un desafío en la constitución de una identidad cultural íntegra, un aspecto que se verá reflejado a lo largo de la novela en cuestión, en la cual Oscar será el símbolo de una identidad que se construye con retazos de lo dominicano y lo americano. Esto no se limitará a la diégesis del relato, sino que estará latente también en la estructura fragmentaria del libro.

Stuart Hall (2010) propone un significativo análisis con respecto al tema en cuestión en el ensayo «Identidad cultural y diáspora». En este escrito, Hall propone dos maneras de entender la identidad cultural. La primera supone entenderla como el *background* común, una cultura compartida que permanece inmutable frente a una historia cambiante; se busca, por tanto, proponer una coherencia interna a la experiencia de la dispersión y fragmentación que se produce en la diáspora. La segunda forma que propone Hall resulta mucho más esclarecedora y pertinente en el análisis de la novela: se trata la identidad cultural como una construcción que no solo incorpora la ancestralidad e historia compartidas, sino que también incluye las fracturas y rupturas que los componentes de la diáspora han aportado en la experiencia de la migración. Es, por tanto, un objeto en constante construcción, y que se constituye «dentro de la representación, y no fuera de ella» (2010, p. 349).

Esta segunda noción de identidad cultural disruptiva que plantea Stuart Hall (2010) se desarrolla a partir de dos ejes: el de la similitud y continuidad, y el de la diferencia y ruptura. Es por ello que el presente análisis partirá de estos dos estadios para intentar dilucidar las fracturas que se superponen en las

dinámicas de construcción identitaria que atraviesan a Oscar Wao. Este personaje será —entonces— un reflejo de la problematización de la identidad cultural que supone vivir en la diáspora. La transgresión que este fenómeno supone fracturará incluso la estructura misma de la novela, particularmente a través de las alusiones directas al lector y el lúdico uso que se hace de las notas al pie.

El eje de la similitud y continuidad se articulará en la construcción identitaria de Oscar a través de su voluntad de adscribirse a lo dominicano. No obstante, la «dominicanidad» de la que este personaje se intentará apropiarse supone aún una distorsión de lo «auténticamente» dominicano, ya que será lo dominicano en la diáspora. Al explorar estas construcciones de continuidad que están presentes en el protagonista, es crucial mencionar aquella primera infancia en la que este representó el arquetipo masculino dominicano. Se dice que «he was (still) a “normal” Dominican boy raised in a “typical” Dominican family» (Díaz, 2008, p. 11); es decir, que en su niñez aún encajaba en las expectativas colectivas de identidad dominicana. En particular, la masculinidad será uno de los aspectos más problemáticos en Oscar, especialmente por el contraste que existe entre él y el narrador, Yunior.

Yunior, en el capítulo cuatro, titulado «Sentimental Education [1988-1992]», intentará «reformular» a Oscar y despojarlo de aquello que lo distancia tanto de la identidad dominicana como de su pertenencia en el círculo de los migrantes. La búsqueda de conexiones que Yunior iniciará con Oscar concluirá en un intento de suicidio que vuelve al protagonista consciente de la prevalencia del *fukú-zafá* en su vida. Contrario al narrador, que intenta desprenderse de este legado, Oscar lo reclama como suyo y le responde: «It’s ours too» (Díaz, 2008, p. 200). La identidad cultural, entonces, será una marca que llevarán ambos personajes

aunque no la quieran, por lo que asumirla como propia resulta la respuesta más pacífica; no en tanto que supone una rendición ante la maldición, sino como un mecanismo para hacerse consciente de su presencia.

3. LOLA Y SU VOZ PROPIA

Con el crecimiento de Oscar —tanto físico como intelectual—, su cercanía con lo dominicano se quebrará. Esto se observa en contraste con la vida de su hermana, Lola de León, quien, a diferencia de él, representará la perfecta comunión entre lo americano y lo dominicano; Oscar, por el contrario, a través de su monstruosidad y fealdad, representará la ausencia de armonía en una identidad diaspórica (Berlage, 2015). Lola, al final como la única sobreviviente directa de los Cabral-De León, será la encargada de reconstruirse como un sujeto híbrido pero auténtico, alguien que es consciente de su pasado distorsionado y que, en vez de negarlo, le hereda a su hija la credulidad frente a la presencia innegable del *fukú*.

De este modo, al constituirse Lola como el elemento que rompe el círculo entre el *fukú* y el *zafá*, será el único personaje, además de Yunior, que logrará adquirir una voz propia en el relato. Su historia será contada en sus propios términos, al contrario de Oscar que no recibirá esas concesiones sino hasta el final de la obra. Así, Lola se apropia de la narrativa en el capítulo dos, titulado «Wilwood [1982-1985]», en donde se producirá el distanciamiento entre ella y su madre Belicia Cabral, llevándola al extremo de huir de su casa para luego alejarse incluso de Estados Unidos. El reencuentro de Lola con sus raíces dominicanas y La Inca, su abuela, será paralelo a la caída de su madre contra el cáncer. La diáspora articulará incluso la experiencia de la huida y la agonía; será una perpetua continuidad de la que ni Oscar, ni Lola, ni Belicia podrán escapar.

Otra de las frustradas búsquedas de conexión entre Oscar y lo dominicano será la misma necesidad de la voz narrativa por relatar la historia familiar de los Cabral-De León: solo una mirada al desmembramiento de estos puede dar una explicación a la disfuncionalidad del protagonista. Al reconstruir el *fukú* que ha perseguido a esta familia desde generaciones atrás, Yúnior —e incluso puede extrapolarse para el mismo autor— busca encontrar en Oscar una inclusión de las voces silenciadas en la diáspora dominicana en Estados Unidos, una trama compartida que le dé continuidad a la historia de los Cabral-De León. Incluir el origen afrocaribeño de la maldición es en sí mismo un intento de ordenar el presente al reconciliarse con el pasado negado (Heredia, 2010). Solo una condena transnacional podrá dar sentido a una historia en la que se superponen la dicha y la tragedia.

4. USO DE LAS NOTAS AL PIE

Las notas al pie serán espacios en los que se busque rescatar la distancia no únicamente entre los personajes y el componente dominicano, sino también entre el lector y la historia del país. Estas representan, ante todo, aclaraciones culturales. Aquí se hace énfasis en aspectos históricos asociados a la vida cultural de República Dominicana y al Trujillato. Existe, por tanto, una presunción con respecto a la identidad cultural del lector, una honda conciencia de la separación entre el contexto en el que se desarrolla la historia y las circunstancias de lectura. No se tratará, sin embargo, de meras observaciones historiográficas, sino que constituyen en sí mismas una ampliación del universo ficcional que se recrea a través de la historia de Oscar Wao. Son, por tanto, espacios en los que la voz autoral/autor intentará salvar las distancias culturales, a la vez que profundizará en la construcción del espacio histórico que tomará como referencia para el relato.

El libre uso de las notas al pie también constituye en sí mismo una transgresión de los códigos ficcionales de la novela. Lo que se produce en el libro de Junot Díaz desestabiliza estas convenciones, ya que desdibuja los límites entre la voz autoral, es decir, quien narra la historia, y el autor. Si bien se establece en un punto de la novela que la identidad del narrador es la del exnovio de Lola, Yúnior, esto no implica que sea él quien necesariamente se encargue de los elementos extratextuales como lo son las notas al pie. De la misma forma, en estas notas se apelarán de manera directa al lector, una peculiaridad que contribuirá a los mecanismos de acción que subyacen a estos elementos extratextuales. Esta fractura en los modos ficcionales asociados a la novela funciona, por tanto, como una muestra de la heterogénea y dislocada identidad cultural de la diáspora en la historia.

5. EL RECURSO DE LA CIENCIA FICCIÓN Y LA CONSTRUCCIÓN DE NACIÓN

Por otro lado, el protagonista buscará también la continuidad necesaria para la construcción de su identidad en los territorios simbólicos de la ciencia ficción, un espacio discursivo que se apropia de las difusas fronteras entre la verdad y la ficción para configurar universos en los que se ponen en tensión conceptos de verosimilitud e inverosimilitud. No obstante, incluso dentro de los horizontes de la ciencia ficción, el relato de Oscar es truncado mediante la omisión, por parte del narrador (Yúnior), de sus escritos. A pesar de que escribe novelas de ciencia ficción, estas nunca son discutidas a detalle en el relato configurado por Yúnior. El silenciamiento de Oscar (autor omnipotente dentro de su propia ficción) constituye uno de los modos mediante los cuales el narrador se vuelve un «dictador» dentro de la historia (Miranda, 2009).

Esta figura dictatorial, como el mismo autor señala, es equiparable a la figura del exdictador dominicano Rafael Leónidas Trujillo. Yúnior contará la historia de Oscar desde su perspectiva particular, una visión distorsionada debido a su inscripción en la diégesis del texto. No obstante, existen episodios en los que se resta peso a la perspectiva del narrador en la historia. Uno de ellos se da en el capítulo cinco, «Poor Abelard [1944-1946]», en el que se relata la caída de la familia Cabral-De León. La inserción de Trujillo en la historia parece totalizar el relato e incluso dictar sobre el dictador interno de la novela (Yúnior), para quien tal escenario solo podrá ser asimilado en términos de la ciencia ficción, aspecto que se observa en las comparaciones que realiza de la historia dominicana con elementos de la cultura popular friki, como *The Twilight Zone* o *Mordor*.

El juego ficcional que resulta necesario en el relato de las reflexiones internas de Abelard, abuelo de Oscar y Lola, y su familia constituye un testimonio de los efectos de la visceralidad latente en una realidad tan asfixiante como la de una República Dominicana afectada por la dictadura. Yúnior, frente a la falta de recursos para dilucidar las condiciones exactas en las que se produjo la caída de los Cabral-De León, apela a una desestabilización de las fronteras entre lo verídico y lo mítico. Dejar al lector la tarea de elegir una versión —en palabras del narrador, la única respuesta que este puede dar ante la incertidumbre es «the least satisfying [...]. What's certain is that nothing is certain» (Díaz, 2008, p. 253)— es una forma de exponer aquello que los migrantes necesitan hacer para construir su identidad cultural en la diáspora: o se introducen en el contexto material del lugar al que emigran o eligen acercarse a la esencialidad de una nacionalidad idealista que no puede existir del todo fuera de las fronteras geográficas del país.

A partir de ello, se puede observar que existe un paralelo entre la historia de la identidad diaspórica de Oscar y la construcción de nación de una República Dominicana, alejado de lo estrictamente geográfico. La diversidad de registros con los que se cuenta la historia de este personaje funciona como un reflejo de la diversidad de formas culturales de la identidad dominicana en la diáspora; de esta manera, el libro funge como un «foundational romance» (Machado, 2011, p. 523). Es decir, Yunior posee una necesidad de utilizar todos los recursos y referencias culturales que coexisten en el relato para dar cuenta de una historia tan inconmensurable como la de Oscar y, en mayor dimensión, la de República Dominicana.

Por otro lado, al situar el relato dentro de la vida breve de Oscar, se decide poner en manifiesto que él pertenece a una familia, una que ha sido marcada por el *fukú* y el *zafá*, dos fenómenos que escapan de su control y que lo convierten en un personaje abyecto. De este modo, Oscar forma parte de un clan que ha sido maldito pero que persevera en su existencia diaspórica. No obstante, incluso dentro de las distorsiones de los Cabral-De León, Oscar continúa siendo una presencia desestabilizadora, ya que dentro de él confluirán en batalla lo norteamericano y lo dominicano. Incluso dentro del *fukú* de su familia, el protagonista no podrá ser asimilado del todo dentro de la historia transnacional de la maldición, ya que su misma existencia evidencia las fracturas dentro de la identidad cultural de la diáspora.

6. LA FORMA DE NARRAR A OSCAR WAO

Narrar la historia de Oscar de manera indirecta constituye una forma de discriminación entre aquello que vale la pena narrar (los conflictos identitarios) y lo que resulta abyecto (la ciencia ficción) (O'Brien, 2012, p. 89). Es una manera de reproducir

la diáspora nacional dentro del cuerpo inmenso de Oscar que parece ser el espacio ideal para contener las contradicciones de una nación bendecida y maldita. El mismo hecho de que la labor de narrar la biografía del protagonista no se realice a partir del examen de los múltiples manuscritos que él escribe representa una voluntad de establecerlo como un personaje que solo puede habitar el espacio ficcional, que es incapaz de hablar por sí mismo, incluso cuando se relatan sus últimos momentos y últimas palabras.

Así, Oscar representa a toda costa un sujeto que no se puede narrar desde la dominicanidad y que no puede ser asimilado por completo (Machado, 2011, p. 523). La misma tensión en la relación entre él y Yúnior representará un reflejo de los conflictos que surgen al relatar la experiencia en la diáspora. Oscar, no obstante, encontrará en su vuelta (o, mejor dicho, en su llegada) a República Dominicana un mundo que, de manera directa, ha impactado en su desarrollo como sujeto diaspórico. Santo Domingo resultará el terreno en el que Oscar puede encontrar coherencia entre lo maravilloso y lo cotidiano, como se observa en el capítulo seis, «Land of the lost [1992-1995]», en el que, después de haber intentado suicidarse, buscará redimir su condición de dominicano. Sin embargo, este será un Santo Domingo que terminará expulsándolo al reconocer su condición de agente desestabilizante desde la diáspora. Esta adquisición de un nuevo nivel de resonancia en la identidad de Oscar se reflejará incluso en la forma en que la ficción lo aborda. Solo allí podrá escribir una última carta que nunca llegará, pero que, de manera indirecta, relatará en primera persona sus últimos días en el «paraíso» con Ybón.

Es por ello que es pertinente señalar que Oscar posee dos dimensiones de diáspora. En un primer nivel, en Estados Unidos, el protagonista representa las contradicciones inherentes a

una identidad diaspórica; esta misma descentralidad se refleja en el modo de narración. La resonancia de este desarraigo configurará a Oscar como otro dentro de su mismo relato, el cual es dominado por la voz dictatorial de Yunior, constituyéndose así un segundo nivel de identidad diaspórica (Machado, 2011, p. 526). Ambos niveles configuran un reflejo de las fluctuantes necesidades de continuidad y ruptura que sufren los sujetos migrantes en la constitución de una identidad cultural.

7. CONCLUSIONES

En síntesis, a través de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, se pueden evidenciar los dos mecanismos que subyacen a la construcción de una identidad cultural no esencialista que plantea Stuart Hall. Tanto a través de la similitud/continuidad como de la diferencia/ruptura, se configurará en la búsqueda identitaria de Oscar una red de tensiones y distorsiones que, al evidenciar su carácter disruptivo como sujeto, lo expulsará tanto de la diáspora norteamericana como de República Dominicana. Este rechazo se despliega no únicamente en la historia de Oscar, sino también en la manera en la que se estructura el relato, tomando como agente central la voz narrativa de Yunior.

Las últimas palabras de Oscar—o al menos las que se presentan al lector— constituyen una contraposición a las últimas palabras de Kurtz, personaje de *Heart of Darkness*: al «The horror! The horror!» de este, Oscar contrapone su «The beauty! The beauty!» (Díaz, 2008, p. 345). Ambos viajes representan un recorrido por las diferentes distorsiones de la naturaleza humana; ambas respuestas representan enigmas en sí mismas. Frente a la conciencia del fin, pareciera que como seres solo podemos optar por dos respuestas: o la maravilla o el terror.

REFERENCIAS

- Berlage, P. (2015). Cuerpos imaginarios. Una lectura de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, (21), 17-38. http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/cuadernos_literatura/article/view/1573/1339
- Díaz, J. (2008). *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*. Riverhead Books.
- Hall, S. (2010). Identidad cultural y diáspora. En *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (pp. 349-361) (edición de E. Restrepo, C. Walsh y V. Vich). Envión Editores; Instituto de Estudios Peruanos; Instituto de Estudios Sociales y Culturales, Pensar. Universidad Javeriana; Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Heredia, J. (2010). The Dominican Diaspora Strikes Back: Cultural Archive and Race in Junot Díaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*. En V. Pérez (ed.), *Hispanic Caribbean Literature of Migration* (pp. 207-221). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9780230107892_13
- Machado, E. (2011). Dictating Desire, Dictating Diaspora: Junot Díaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* as Foundational Romance. *Contemporary Literature*, 52(3), 522-555. <https://doi.org/10.1353/cli.2011.0029>
- Miranda, K. (Entrevistadora) (2009). Junot Díaz, Diaspora and Redemption: Creating Progressive Imaginaries [entrevista]. *Sargasso: A Journal of Caribbean Literature, Language and Culture*, 2, 22-39. http://humanidades.uprrp.edu/ingles/pdfs/sargasso/Junot_Diaz.pdf
- O'Brien, S. P. (2012). Some Assembly Required: Intertextuality, Marginalization, and *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*. *Journal of the Midwest Modern Language Association*, 45(1), 75-94. <https://doi.org/10.1353/mml.2012.0005>

Presentación
IVÁN RODRÍGUEZ CHÁVEZ

ARTÍCULOS

«Recuerdo valeroso, triste esqueleto cantor»: la casa y las experiencias del ser en *Trilce* (1922) de César Vallejo
MIGUEL ÁNGEL CARHUARICRA ANCO

Una aproximación a las imágenes en «Syhna la blanca» de José María Eguren
PRISCILA ARBULÚ ZUMAETA

La construcción de la identidad a partir de la experiencia materna en «Casa de cuervos» de Blanca Varela
GLORIA MARÍA PAJUELO MILLA

Una sola alma en dos cuerpos: la múltiple configuración de la alteridad en *La casa de cartón* de Martín Adán
DIEGO GARCÍA FLORES

Crítica social y memoria en la poesía de María Mercedes Carranza
KAREN LUCERO BASAURI MATA

«El beso de Evans»: la influencia del dandismo en un cuento de Abraham Valdelomar
TADEO PALACIOS VALVERDE

Aproximaciones iniciales al fenómeno de la identidad cultural diaspórica en *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, de Junot Díaz
DIANA CAYCHO HUAPAYA