

ARCHIVO VALLEJO

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DEL RECTORADO DE LA UNIVERSIDAD RICARDO PALMA

Vol. 6, n.º 11, enero-junio, 2023. Publicación semestral. Lima, Perú

ISSN: 2663-9254 (En línea) | DOI: 10.59885/archivoVallejo.2023.v6n11



UNIVERSIDAD
RICARDO PALMA
RECTORADO



UNIVERSIDAD
RICARDO PALMA
RECTORADO

ARCHIVO VALLEJO

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DEL RECTORADO
DE LA UNIVERSIDAD RICARDO PALMA

ISSN: 2663-9254 (En línea)
Vol. 6, n.º 11, enero-junio, 2023
Publicación semestral. Lima, Perú

RECTOR

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

DIRECTORA

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

EDITORES ASOCIADOS

ENRIQUE FOFFANI
Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires, Argentina
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0051-3191>
E-mail: efoffani@fahce.unlp.edu.ar

JAVIER MORALES MENA
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú
ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0007-6014-358X>
E-mail: jmoralesm@unmsm.edu.pe

CONSEJO EDITORIAL

STEPHEN M. HART
University of London, Londres, Inglaterra
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0413-9056>
E-mail: stephen.malcolm.hart@ucl.ac.uk

JOSÉ ANTONIO MAZZOTTI
Tufts University, Massachusetts, Estados Unidos
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8782-9625>
E-mail: jose.mazzotti@tufts.edu

ISABEL CLÚA GINÉS
Universidad de Sevilla, Sevilla, España
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8577-4686>
E-mail: iclua@us.es

EVA VALERO JUAN
Universidad de Alicante, Alicante, España
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8246-0347>
E-mail: eva.valero@ua.es

MARCOS MOSCOSO GARAY
University of British Columbia, Vancouver, Canadá
ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0004-8597-5065>
E-mail: marcos.moscoso@ubc.ca

LISA BLOCK DE BEHAR
Universidad de la República, Montevideo, Uruguay
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8636-8214>
E-mail: lisabehar@netgate.com.uy

FRANCISCO TÁVARA CÓRDOVA
Universidad Ricardo Palma, Lima, Perú
ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0005-1404-7074>
E-mail: francisco.tavara@urp.edu.pe

RICARDO SILVA-SANTISTEBAN
Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1480-0466>
E-mail: rsilva@pucp.edu.pe

RICARDO GONZÁLEZ VIGIL
Academia Peruana de la Lengua, Lima, Perú
ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0006-0809-5501>
E-mail: rgonvig49@gmail.com

ANTONIO GONZÁLEZ MONTES
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 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, Ica, Perú
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9361-7744>
E-mail: jesus.cabel@unica.edu.pe

CONSEJO CONSULTIVO

DOMINIC MORAN
Christ Church, Oxford, Reino Unido
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8313-2831>
E-mail: dominic.moran@chch.ox.ac.uk

VALENTINO GIANUZZI ARMIJO
The University of Manchester, Mánchester, Inglaterra
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9884-0619>
E-mail: josevalentino.gianuzzi@manchester.ac.uk

GONZALO SANTONJA GÓMEZ-AGERO
Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, Burgos, España
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3340-8865>
E-mail: gsantonj@pdi.ucm.es

OLGA MUÑOZ CARRASCO
Saint Louis University, Madrid Campus, Madrid, España
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9079-2739>
E-mail: olga.munoz@slu.edu

Laurie Lomask
City University of New York, Nueva York, Estados Unidos
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1391-8182>
E-mail: llomask@bmcc.cuny.edu

THOMAS WARD
Loyola University Maryland, Baltimore, Estados Unidos
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5595-4213>
E-mail: TWard@loyola.edu

LUIS CÁRCAMO-HUECHANTE
The University of Texas at Austin, Texas, Estados Unidos
ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0004-7641-4565>
E-mail: carcamohuechante@austin.utexas.edu

VÍCTOR VICH
Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-4192-6873>
E-mail: vvich@pucp.pe

JORGE TERÁN MORVELI
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7164-4434>
E-mail: jteranm@unmsm.edu.pe

EQUIPO TÉCNICO

Yuliana Padilla Elías (corrección de estilo),
Yuri Tornero Cruzatt (traducción), Rodolfo Loyola Mejía (diseño),
Miguel Condori Mamani (diagramación)
y Joel Alhuay Quispe (gestión electrónica).

ISSN: 2663-9254 (En línea)
DOI: [10.59885/archivoVallejo.2023.v6n11](https://doi.org/10.59885/archivoVallejo.2023.v6n11)
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: archivo.vallejo@urp.edu.pe

El contenido de cada artículo es 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 doble ciego (*double-blind peer review*), en la cual los evaluadores externos a la institución desconocen 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 double-blind peer review modality, in which the external reviewers of the institution don't know 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
RECTORADO

ARCHIVO VALLEJO

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DEL RECTORADO
DE LA UNIVERSIDAD RICARDO PALMA

ISSN: 2663-9254 (En línea)
Vol. 6, n.º 11, enero-junio, 2023
Publicación semestral. Lima, Perú
DOI: 10.59885/archivoVallejo.2023.v6n11

TABLA DE CONTENIDO

- 13 Presentación
IVÁN RODRÍGUEZ CHÁVEZ Y GLADYS FLORES HEREDIA

Artículos sobre la obra de César Vallejo

- 19 Las constantes temáticas de la prisión y la familia en el poemario *Trilce* (1922) de César Vallejo
FRANCISCO TÁVARA CÓRDOVA
- 47 Unas apostillas al poema VII de *Trilce*
SANTIAGO LÓPEZ MAGUIÑA
- 69 Sostener al otro/a o devolver la vida: «Masa»
de César Vallejo
FERNANDO RIVERA
- 85 El silencio como respuesta: cartas de César Vallejo a
Fédor Kélin
JESÚS CABEL MOSCOSO

- 109 La recepción de la crítica literaria sobre *Colacho hermanos* (1934) de César Vallejo
WILLIAMS NICKS VENTURA VÁSQUEZ
- 133 «Palmas y guitarra»: fusión física y espiritual de Vallejo y Georgette
MARA L. GARCÍA
- 147 Representación de Georgette Vallejo en la dramaturgia peruana actual
JORGE YANGALI VARGAS

Artículos sobre literatura peruana, latinoamericana y universal

- 167 «Esos preciados recuerdos». Las biografías en *El Álbum Mexicano* (1849): retratos para un imaginario nacional
BEATRIZ FERRÚS ANTÓN
- 199 Proyectos identitarios y nación en la literatura del sur peruano. Los casos de Enrique Rosas Paravicino y Feliciano Padilla Chalco
JORGE TERÁN MORVELI
- 229 La función curativa de la palabra en *El angelario de la vida* de Iván Rodríguez Chávez
MANUEL PANTIGOSO PECERO
- 239 La vida trabaja en la muerte: la representación de la naturaleza en *Luz de día* (1963) de Blanca Varela
ANFER ENRIQUE SALOMÓN TOLEDO NAVARRO
- 263 La función de la escritura como discurso testimonial: el Inca Garcilaso de la Vega y Miguel de Cervantes Saavedra
KENT WILANDER ORÉ DE LA CRUZ

283 Estudios interdisciplinarios de los «investigadores noveles» sobre las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma
GLADYS FLORES HEREDIA

325 Carnavalización y polifonía en *Sobre héroes y tumbas* (1961) de Ernesto Sábato
JAVIER DE TABOADA

Reseñas

361 Westphalen Rodríguez, Y. (2022). *El eslabón perdido. Surrealismo, indigenismo y neoindigenismo en Abril, Arguedas, Moro y Westphalen*
CHRISTIAN CACHAY LUNA

367 Suárez, J. (2022). *Por una pedagogía de zorros (o sobre el estilo tardío de José María Arguedas)*
EDWARDS ANTHONY VEGA SÁNCHEZ

377 García-Bedoya Maguiña, C. (2021). *Hacia una historia literaria integral. Algunas categorías teóricas fundamentales y su aplicación en un esquema panorámico del proceso literario peruano*
JAVIER HUINCHO RAMÍREZ



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

This presentation is available in open access under the Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Cet présentation est disponible en libre accès sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International Licence.



ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma
Vol. 6, n.º 11, enero-junio, 2023, 13-15
ISSN: 2663-9254 (En línea)
DOI: 10.59885/archivoVallejo.2023.v6n11.00

Presentación

El decimoprimer número de *Archivo Vallejo. Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma* reúne artículos sobre César Vallejo y otros escritores nacionales e iberoamericanos. Para distribuir estos asedios reflexivos se ha organizado dos dosieres, el primero está centrado en el análisis y la interpretación del discurso vallejiano (poemas, cartas y teatro); y el segundo agrupa aproximaciones hermenéuticas de diferentes obras de escritores iberoamericanos, como Blanca Varela, Ricardo Palma, Ernesto Sábato, entre otros. Cierra esta edición una sección de reseñas sobre publicaciones de crítica literaria.

El primer dossier se abre con el artículo de Francisco Távora Córdova, quien centra su investigación en la figuración de la madre y la cárcel en la poética de *Trilce*. Su hipótesis es que los elementos que aluden al universo familiar en *Trilce* construyen una maternalización del mundo, en el sentido de que la presencia o ausencia de la madre resultan relevantes. Le sigue el artículo de Santiago López Maguiña, quien propone una lectura semiótica del poema VII de *Trilce* para mostrar algunas direcciones de sentido que figurativizan ciertas categorías, como lo legal versus lo ilegal, lo justo versus lo injusto, la liberación versus el confinamiento, etc. Fernando Rivera presenta un estudio sobre el poema «Masa», de Vallejo, en el que analiza la reinscripción de

la relación vida-muerte a una de sujetificación-objetificación, toda vez que en el poema se estaría frente a una sujetificación de las personas en oposición a la objetificación ocasionada por la muerte, ello mediante el amor, pero no uno cualquiera, sino el amor andino.

Además de la poesía, también se incluyen artículos cuyo objeto de estudio son otros discursos vallejianos. Es el caso del trabajo de Jesús Cabel Moscoso, quien contextualiza, presenta y reproduce doce cartas de Vallejo dirigidas a Fédor Kelin, secretario de la Unión Internacional de Escritores Revolucionarios de la Unión Soviética. Le sigue el artículo de Williams Ventura, quien estudia la recepción crítica de *Colacho hermanos*, obra teatral de Vallejo de 1934. Mara García, por su parte, expone la relación amorosa entre César Vallejo y Georgette, y luego analiza «Palmas y guitarra», poema que Vallejo dedicó a Georgette. La autora propone que en este poema Vallejo enaltece la unión absoluta con su amada. Finalmente, Jorge Yangali realiza un recorrido de tres piezas teatrales del presente siglo en las que Georgette Vallejo es la protagonista. El autor destaca la reivindicación de ella en contraposición a la injuria que recibía en vida.

El segundo dossier, sobre artículos de literatura peruana y latinoamericana, inicia con el trabajo de Beatriz Ferrús, quien estudia las biografías incluidas en *El Álbum Mexicano*, de 1849, las cuales buscarían generar en los lectores una idea de unidad nacional. Le sigue el trabajo de Jorge Terán, quien diserta sobre la andinidad en los libros de cuentos *Al filo del rayo*, de Enrique Paravicino, y *La estepa calcinada*, de Feliciano Padilla, y su relación con los proyectos de nación que proponen. A continuación, Manuel Pantigoso analiza el poemario recientemente publicado, *El angelario de la vida*, en el que destaca la función curativa de los poemas. Anfer Toledo, por su parte, presenta un artículo sobre el segundo poemario de Blanca Varela, *Luz de día* (1963), y se centra en la representación de la naturaleza.

En el mismo dossier, se incluye el trabajo de Kent Oré, quien establece líneas comunicativas de convergencia y oposición entre la vida y la obra del Inca Garcilaso de la Vega, autor de los *Comentarios reales*, y Miguel de Cervantes Saavedra, autor del *Quijote*. Le sigue el

trabajo de Gladys Flores Heredia, quien ofrece una cartografía analítica de un grupo de artículos publicados por «investigadores noveles» en *El Palma de la Juventud. Revista de Estudiantes de la Universidad Ricardo Palma*, durante los años 2019-2021. La autora resalta la interdisciplinariedad con la que estos investigadores abordaron sus trabajos, en el sentido de aproximarse a una tradición de Ricardo Palma desde distintas disciplinas, como la medicina, la arquitectura, entre otras. Finalmente, Javier de Taboada concluye este dossier con un estudio bajtiniano de *Sobre héroes y tumbas* (1961), de Ernesto Sábato, para reconocer en la obra los conceptos de polifonía y carnavalización.

Cierran el decimoprimer número tres reseñas de libros de crítica literaria recientemente publicadas. Christian Cachay presenta el libro *El eslabón perdido. Surrealismo, indigenismo y neoindigenismo en Abril, Arguedas, Moro y Westphalen* (2022), de Yolanda Westphalen. Edwards Vega, por su parte, comenta el libro *Por una pedagogía de zorros (o sobre el estilo tardío de José María Arguedas)* (2022), de Javier Suárez. Finalmente, Javier Huincho reseña el libro *Hacia una historia literaria integral. Algunas categorías teóricas fundamentales y su aplicación en un esquema panorámico del proceso literario peruano* (2021), de Carlos García Bedoya.

La presente edición de *Archivo Vallejo* refuerza la misión de la revista, que es difundir investigaciones sobre la producción literaria de César Vallejo y el estudio de la literatura y la cultura iberoamericanas desde diversas orientaciones humanísticas. Esperamos que los estudiantes, los docentes y los investigadores en general de las ciencias humanísticas encuentren enriquecedores los artículos aquí presentados y que, a su vez, se incentiven el debate y las lecturas de las obras estudiadas.

DR. IVÁN RODRÍGUEZ CHÁVEZ

DRA. GLADYS FLORES HEREDIA

Lima, junio de 2023

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 6, n.º 11, enero-junio, 2023

ISSN: 2663-9254 (En línea)

ARTÍCULOS SOBRE LA OBRA DE CÉSAR VALLEJO





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

This article is available in open access under the Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Cet article est disponible en libre accès sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International License.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 6, n.º 11, enero-junio, 2023, 19-45

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.59885/archivoVallejo.2023.v6n11.01

Las constantes temáticas de la prisión y la familia en el poemario *Trilce* (1922) de César Vallejo¹

The thematic constants of prison and family in César Vallejo's collection of poems *Trilce* (1922)

Les constantes thématiques de la prison et de la famille dans le recueil de poèmes *Trilce* (1922) de César Vallejo

FRANCISCO TÁVARA CÓRDOVA

Universidad Ricardo Palma

(Lima, Perú)

francisco.tavara@urp.edu.pe

<https://orcid.org/0009-0005-1404-7074>



RESUMEN

El centenario de la publicación de *Trilce* (1922), de César Vallejo, amerita un examen de los tópicos que organizan el universo de su significación. El presente artículo de investigación centra su atención

1 Este artículo es resultado del proyecto de investigación que presenté con el mismo título y fue financiado por el Vicerrectorado de Investigación de la Universidad Ricardo Palma mediante el Acuerdo del Consejo Universitario n.º 2006-2022.

en la explicación de dos tópicos fundamentales: la figuración de la madre (la familia centrada en su presencia y los rituales que giran en derredor suyo) y la representación de la cárcel. Para el desarrollo de las reflexiones sobre el primer tópico se toma como objeto de estudio los poemas XXIII y XXVIII, y para el segundo, los poemas: XXII, XVIII-LVIII y L. El análisis permitirá comprender que los elementos que aluden al universo familiar modelan una suerte de maternalización del mundo; una construcción poética donde la presencia de la madre es figura capital, energía y fuerza productora de sentido, y su ausencia signa la experiencia de vida como traumática y vacía. Precisamente por ello, la experiencia de la prisión que comunican algunos poemas, el día a día tras las rejas, se torna experiencia sobrevivible gracias a los recuerdos que provee la maternalización del mundo materno.

Palabras clave: *Trilce*; constantes temáticas; maternalización del mundo; experiencia carcelaria; César Vallejo; poesía peruana.

Términos de indización: prisión; poesía; madre; materialismo (Fuente: Tesaurus Unesco).

ABSTRACT

The centenary of the publication of César Vallejo's *Trilce* (1922) merits an examination of the topics that organise the universe of its significance. This research article focuses its attention on the explanation of two fundamental topics: the figuration of the mother (the family centred on her presence and the rituals that revolve around her) and the representation of prison. For the development of the reflections on the first topic, poems XXIII and XXVIII are taken as the object of study, and for the second, poems XXII, XVIII-LVIII and L. The analysis will allow us to understand that the elements that allude to the family universe model a sort of maternalisation of the world; a poetic construction where the presence of the mother is a capital figure, energy and a force that produces meaning, and her absence marks the experience of life as traumatic and empty. Precisely because of this, the experience of prison that some poems communicate, the

day-to-day life behind bars, becomes a survivable experience thanks to the memories provided by the maternalisation of the maternal world.

Key words: *Trilce*; thematic constants; maternalisation of the world; prison experience; César Vallejo; Peruvian poetry.

Indexing terms: prisons; poetry; mothers; materialism (Source: Unesco Thesaurus).

RÉSUMÉ

Le centenaire de la publication de *Trilce* (1922) de César Vallejo mérite que l'on examine les thèmes qui organisent l'univers de sa signification. Cet article de recherche se concentre sur l'explication de deux thèmes fondamentaux: la figuration de la mère (la famille centrée sur sa présence et les rituels qui tournent autour d'elle) et la représentation de la prison. Pour le développement des réflexions sur le premier thème, les poèmes XXIII et XXVIII sont pris comme objet d'étude, et pour le second, les poèmes XXII, XVIII-LVIII et L. L'analyse nous permettra de comprendre que les éléments qui font allusion à l'univers familial modèlent une sorte de maternalisation du monde; une construction poétique où la présence de la mère est une figure capitale, une énergie et une force qui produit du sens, et où son absence marque l'expérience de la vie comme traumatisante et vide. C'est précisément pour cette raison que l'expérience de la prison que certains poèmes communiquent, la vie quotidienne derrière les barreaux, devient une expérience de survie grâce aux souvenirs fournis par la maternalisation du monde maternel.

Mots-clés: *Trilce*; constantes thématiques; maternalisation du monde; expérience carcérale; César Vallejo; poésie péruvienne.

Termes d'indexation: prison; poésie; mère; matérialisme (Source: Thésaurus de l'Unesco).

Recibido: 07/04/2023

Revisado: 15/04/2023

Aceptado: 17/04/2023

Publicado en línea: 28/06/2023

Financiamiento: Vicerrectorado de Investigación de la Universidad Ricardo Palma.

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

1. INTRODUCCIÓN

Trilce (1922), el poemario de César Vallejo (1892-1938), cumple un siglo de haber sido publicado. Me arriesgaría a decir que a diferencia de algunos poemarios que tempranamente gozaron de las atenciones de la crítica, y que también envejecieron céleremente, el paso del tiempo, en lugar de envejecerlo y condenarlo al olvido, ha revitalizado a *Trilce*. Y si, en su caso, la crítica no se mostró interesada en un primer momento, tal como Vallejo (2011) lo anota en una epístola dirigida a Antenor Orrego, y en la que le dice refiriéndose a *Trilce* que este «ha caído en el mayor vacío» (p. 105), no hay duda de que, en la actualidad, el poemario de Vallejo se ha posicionado como uno cuyo hermético magnetismo continúa atrayendo la atención de estudiosos en todo el orbe, y ya es un clásico.

Y quien tempranamente advirtió su trascendencia fue Antenor Orrego (1892-1960). La historia es conocida y se reconstruye a través del seguimiento del epistolario del poeta y de las incisiones de hechos realizados por el biógrafo Juan Espejo Asturrizaga. Si lo disponemos en tres escenas, tenemos: el 1 de julio de 1922 Vallejo le dirige una carta a Óscar Imaña comentándole que su libro está en prensa y que se publicará con el prólogo de Orrego. Escena segunda: Juan Espejo (1989) precisa que es a inicios del mes de septiembre que Vallejo remite a Antenor «121 páginas del libro impreso para que este le escribiera el prólogo», y subraya que «Antenor se puso de inmediato a la obra y quince días después enviaba sus “Palabras prologales”»

(p. 136). Escena tercera: y en otra misiva que coloca como arco temporal el año 1922, leemos a Vallejo (2011), quien agradece a Orrego por las palabras «comprensivas» y «penetrantes» con las que presenta *Trilce* a los lectores (p. 105).

He elaborado esta secuencia, por un lado, para destacar la disposición y el compromiso fraternal de Orrego para con Vallejo y, por otro lado, para advertir que técnicamente Orrego no dispuso de mucho tiempo para la elaboración de ese sesudo estudio introductorio. No obstante, como competente lector de poesía, y como privilegiado lector de las composiciones literarias de Vallejo, supo de inmediato que estaba frente a un poemario que, como anota él mismo, «marca una superación estética en la gesta mental de América» (Orrego, 2018, p. 75). Orrego es un visionario. Un maestro lector de poesía como varios que hemos ido perdiendo en estas primeras décadas del siglo XXI. Pienso en los vallejistas trujillanos como Santiago Aguilar (1940-2020) y Wellington Castillo (1945-2022).

El estudio de Orrego se compone de cuatro partes numeradas con romanos. En cada uno de los puntos, se ofrece al lector una visión crítica y analítica de la poesía, y así también se desarrollan algunos datos sobre la vida del poeta. Las partes son las siguientes: «I. Conocimiento», «II. Introspección estética», «III. Vehículo musical» y «IV. La vida circunstancial del hombre». En el primero, y sin detenerse en circunloquios, Orrego presenta *Trilce* como poemario donde su autor ha llevado el lenguaje poético hasta el extremo de eliminar sus componentes retóricos, artificiales y de mampostería modernista, y ello para crear un nuevo lenguaje, uno próximo a la vida misma. Como señala:

El poeta quiere dar una versión más directa, más caliente y cercana a la vida. El poeta ha hecho pedazos todos los alambritos convencionales y mecánicos. Quiere encontrar otra técnica que le permita expresar con más veracidad y lealtad su estilo de la vida. (Orrego, 2018, p. 74)

Y para que esta manera de comprender la poesía y la vida resulte rotunda, la poesía debe aspirar a la universalidad, a fin de lograrlo debe crear un lenguaje también universal. Esta observación hecha hace un siglo, y al momento de leer el poemario, será también la que escuchemos ampliar y matizar en los diversos lectores de *Trilce*, entre estos menciono a Américo Ferrari: *El universo poético de César Vallejo* (1974); Xavier Abril: *Exégesis tríllica* (1980), *César Vallejo en su poesía* (1989); y Ricardo Silva-Santisteban: *César Vallejo y su creación literaria* (2016). Este último, por ejemplo, sostendrá que *Trilce* crea una retórica propia, única, y que pese a que con ella se «toca el abismo del lenguaje», esta no trastoca ni aminora la inconfundible huella humana, la carga universal (Silva-Santisteban, 2016, p. 49).

Volviendo al estudio paradigmático de Orrego, en el segundo apartado, menciona que Vallejo derrumba las estructuras del lenguaje existente en pos de hallar un lenguaje que exprese lo humano y lo universal:

El poema asume entonces su máximo rol de humanidad, lo que equivale a su más alto rol de expresión, lo que equivale, a su vez, a su máximo rol estético. El hombre solo expresándose se relaciona con el mundo, se conecta con los demás hombres y es por esta condición que alcanza su humanidad —y agrega—: El poeta habla individualmente, particulariza el lenguaje, pero piensa, siente y ama universalmente. (Orrego, 2018, p. 76)

En este punto, la musicalidad resulta capital. Por ello en el tercer apartado comentando el ritmo auroral del poemario explica Antenor: «la virginidad emotiva y rítmica de *Trilce* niégase a ser poseída por el presuntuoso ensoberbecimiento del que “todo lo sabe”, quiere carne pura que no esté maculada de malicia. No vayas a juzgar; anda a amar, anda a temblar» (Orrego, 2018, p. 79).

De esta manera: «El poeta ha descubierto de nuevo la eternidad del hombre; ha descubierto los valores primigenios del alma humana que son, por esto mismo, los valores primigenios de la vida, elevándolos

a una extraordinaria altura metafísica» (Orrego, 2018, p. 79). Como no podría ser de otra manera, el cuarto apartado está destinado a presentar la vida del poeta: su etapa formativa, sus experiencias y el contexto general que enmarcaron su vida en la ciudad de Trujillo, incluyendo referencias al encarcelamiento que injustamente sufrió el poeta, como señala Orrego (2018): «Allí se astillaron, con sangre de su sangre, los mejores versos de *Trilce*» (p. 84).

Me permito recordar estos hechos y estas ideas, pues considero que, junto con *Trilce*, también el texto de Orrego cumple su centenario, y aunque la crítica literaria ha modernizado sus conceptos y sus enfoques, los argumentos de Orrego todavía expresan certeramente lo que el poemario de Vallejo propone. En esta línea, el presente artículo girará en torno al tema de la madre (y con ella, la familia) y el tema de la prisión. Explicaré cómo es que se presentan y cómo se relacionan con los pasajes vitales de Vallejo. La atención estará centrada en los siguientes poemas: para el tópico de la representación de la madre (la familia anclada en su imagen) se comentarán los poemas XXIII y XXVIII; para el tópico de la cárcel, y en ese orden, los poemas XXII, XVIII-LVIII y L².

2. LA PRESENCIA DE LA MADRE, LA FUENTE NUTRICIA

Una de las claves de lectura que se han propuesto para entender este poema sugiere que se comprendan los elementos en clave biográfica que están regados en todo el poema: la presencia de la madre, la anécdota de los bizcochos según la cual el poeta gustaba esconder estos panecillos bajo su cama (Hart, 2014, p. 27), la muerte del hermano y la pérdida de la madre (González Vigil, 2019). Así, el poema estaría proyectando una imagen nostálgica de la familia cuyo centro articulador es la madre. Nosotros agregaríamos que la presentación poética de la figura materna que se realiza en el poema tiene dos momentos

2 La referencia de todos los poemas que cito en este artículo proviene de la reciente edición crítica en dos tomos que preparó el destacado vallejeista Ricardo González Vigil y que tituló *César Vallejo. Todos los poemas* (2019).

bastante marcados. El primero de ellos muestra a la madre viva. El poeta la rodea con versos que denotan materialidad y espiritualidad. Es cuando la presencia de la madre maternaliza la existencia, digamos que le proporciona sentido. Escribe el poeta:

Trilce XXIII

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

Se trata de imágenes fuertes. Diríamos telúricas, pues desde el primer verso se enmarca a la madre con el calor («Tahona estuosa»), que genera y produce alimentación («bizcochos»). La asociación es clara, aunque el poeta haya quebrado el fraseo para colocar en primer plano la sensación de calor, pero también de energía y fuerza alimenticia, es decir, vida. Todos estos componentes de irradiación semántica se desprenden de la madre. O sería lo mismo decir: la madre los desprende para sus hijos.

Oh tus cuatro gorgas, asombrosamente
mal plañidas, madre: tus mendigos.
Las dos hermanas últimas, Miguel que ha muerto
y yo arrastrando todavía
una trenza por cada letra del abecedario.

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

La madre se ha hecho energía de la naturaleza. Y, en esta línea, los versos redondean la imagen de la condición dadora de la madre y la condición receptora y desprotegida de los hijos. Lo que llama la atención es el flujo de fuerzas brutales y destructoras como la mendicidad

y la muerte que rodea a la familia. Pero contraponiéndose a esta adversidad dramática, el poeta hace aparecer a la madre envuelta en su acción administrativa y reguladora del equilibrio, casi como una figura que acciona la economía distributiva de la familia («nos repartías»); la madre que alimenta y cuyo dar se hace don sagrado: «ricas hostias de tiempo». Los tres versos que cierran esta tercera estrofa marcan una inflexión, un cambio temporal. Se deja el pasado dador y familiar para instaurar el presente (el «ahora»). Y en este devenir temporal se ha perdido a la madre. La vida se ha desmaternalizado, por ende, se perdió el sentido sagrado y espiritual de la vida. Y así también se perdió la economía de los dones. Se trata del segundo momento de presentación de la imagen de la madre muerta. Leamos:

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

Si en los primeros versos veíamos la imagen de la madre dadora y productora de alimentos, desde la tercera estrofa lo que se presenta es el ocaso de la madre como naturaleza y fuente alimenticia. De hecho, en la cuarta estrofa, su ausencia destruye la armonía alimenticia. El campo semántico que se construye es el de la escasez del proceso y ritual alimenticio: impera lo crudo por falta de fuego y solo hay migajas que producen disfagia. Son los elementos que componen el escenario donde lo espiritual ha sido sustituido por lo monetario. Como si la ausencia materna supusiera la pérdida del sentido espiritual de la existencia. Leamos:

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

(Vallejo, 2019, t. 1, pp. 448-449)

Esta última estrofa cierra la semántica del tópico de la madre. Su presencia como fuente alimenticia asegura la existencia, y aunque hay momentos dramáticos, su fuerza natural permite superarlos. La ausencia, en cambio, produce escasez de alimento espiritual. La vida se precariza. La existencia se vacía de contenido espiritual, y todo lo gobierna el dinero («alquiler», «valor», «cobran»). Para el poeta, la ausencia materna arroja a los hijos (a esos «cuatro gorgas») al mundo. Y en él, la experiencia desacralizada, diríamos más bien, desmaternalizada, es un vivir en soledad. El poema que complementa esta imagen, agregándole nuevos elementos, lo encontramos en *Trilce* XXVIII:

Trilce 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.

Confluyen en esta primera estrofa las figuras centrales de la madre y el padre. Ambos ausentes, y en el marco de un ritual alimenticio familiar: el almuerzo. La soledad en la que se encuentra el poeta es tal que hasta los espacios vacíos se llenan de eso, soledad. Y la insistencia en la unidad familiar perdida colma la siguiente estrofa. La

pérdida de la unidad familiar de sus integrantes y sus prácticas rituales producen en el poeta la experiencia de la falta de sentido, y ello se deduce de su imposibilidad de realizar acciones que otrora suponemos hacía en familia. Leamos:

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

El énfasis en la imposibilidad de realizar la acción del proceso alimenticio («almorzar») y el cierre de la estrofa con el vocablo «nonada» expresan que se ha perdido la dimensión ritual de algunas acciones, y lo que hay no significa lo que significó en otro momento cuando la familia daba sentido a la vida. Hay una evidente pérdida de significación en vida. Por ello, la siguiente estrofa inserta una comparación donde se advierte la escena del almuerzo con la familia de un amigo. En esta también el ritual se expresa en los componentes que adornan la escena. El empleo de algunos vocablos sonoros es como el acompañamiento musical del ritual alimenticio: «tordillo retinte», «bisbiseando», «alegres tiroriros», así también, la disposición orquestada de la mesa y los utensilios, desde el «brocado» que cubre la «mesa» pasando por los «cuchillos» y la reluciente vajilla de «porcelana». Esta armonía que evoca el ritual familiar del poeta no hace sino provocar en él aquella herida interior que produce la pérdida de ese centro energético, por ello el poeta estampa en versos que le «han dolido los cuchillos» en esa mesa familiar. Expresan los versos:

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, ¡qué 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 brocado 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, 2019, t. 1, pp. 465-466)

Desde la cuarta estrofa es que la comparación del ritual alimenticio acrecienta la carga negativa que produce la falta de la familia. Si en versos anteriores se mostraron los efectos exteriores, en los que siguen se hacen visibles los efectos orgánicos. Sin duda, el problema es espiritual, pero orgánico también. Y porque lo es, el paso de los alimentos es como un golpe, un doloroso castigo: «la dura deglución». Recordemos que en el poema anterior se hacía alusión a la disfagia, la dificultad para pasar los alimentos. Pensemos en ambos vocablos y conengamos en que el poeta está llevando al terreno del problema orgánico la ausencia de la familia y el cumplimiento de los rituales alimenticios, y no solo a lo espiritual. Así, tenemos que el poeta que ha perdido a la familia experimenta un problema espiritual, pero también uno de naturaleza orgánica. La energía portentosa de la madre, esa que escuchamos hacer crujir los bizcochos y proveer alimento se ha apagado, y con ella, progresivamente se han ido perdiendo los rituales. Sin su luz, «la cocina a oscuras», no solo hay soledad, sino también «miseria de amor».

3. EL TÓPICO CARCELARIO

Vallejo estuvo privado de su libertad 112 días en la cárcel de Trujillo, entre el 6 de noviembre de 1920 y el 26 de febrero de 1921. Quien estudió primero el caso, y lo hizo certeramente, fue el destacado vallejista trujillano Germán Patrón Candela en su libro *El proceso Vallejo* (2020). He explicado y analizado los presupuestos injustos del proceso que se le siguió en el estudio titulado «El proceso judicial de César Vallejo», que forma parte de la reciente publicación *Expediente Vallejo. Proceso penal seguido contra el poeta César Vallejo* (2021). Refiero este hecho de profunda importancia, ya que en algunos poemas de *Trilce*, así como en tantos otros relatos de *Escalas* (1923), pueden hallarse alusiones a componentes que remiten al universo carcelario, ahí confluyen desde los gestores de la justicia registrados en poemas varios como «magistrados», los que dictaminan quiénes son inocentes y quiénes son culpables, hasta elementos de escenario como las «paredes», la «celda» y el «candado», y entre ambos el sujeto (poeta) encarcelado.

Trilce es un poemario hermético, sin duda. Confieso que algunos de los poemas de los setenta y siete que lo componen aún me siguen pareciendo impenetrables, y a veces estoy convencido de que solo los especialistas muy bien formados y con cierta sensibilidad estética son los llamados a develar el significado encriptado que poseen varios de sus poemas. Mi profesión es la abogacía, me formé en la carrera de Derecho, pero también soy amante sincero de la poesía y la literatura. Sabedor de la estrecha vinculación entre la literatura y el derecho, para explicarla con instrumentos, realicé una maestría en Lengua y Literatura en la Decana de América, la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Y pude comprender que el derecho y la literatura persiguen también el valor supremo llamado justicia. Con los fundamentos que proveen ambos saberes, me aproximo a la segunda creatura que legó Vallejo al patrimonio literario de la humanidad. Me interesa comentar cuatro poemas que considero proponen una narrativa sobre las distintas intensidades de la traumática experiencia que supone para el ser humano la prisión.

Comentaré el poema XXII, donde encuentro que existe, en un primer momento, una manifiesta conciencia del perseguido por el sistema de justicia, y, después, en otro momento, un decidido arrojo de encarar el proceso judicial; los poemas XVIII y LVIII, ambos relacionados con la experiencia del encierro; así también el poema L, referido a la cotidianidad y el protocolo carcelario. He dispuesto la explicación de este modo, pues considero que sostienen una narrativa que nos conduce, en un inicio, por la presentación del perseguido que se sabe inocente de toda culpa; de ahí, luego, los poemas avanzan hacia la presentación del universo íntimo del sujeto (poeta) que por vez primera experimenta estar en la cárcel, y desde esa condición traumática reflexiona sobre su situación presente y sobre su memoria familiar; y, finalmente, y en otro momento de la experiencia carcelaria, el poema simboliza también algunas de las costumbres de los sujetos que viven en ella.

Considero que leídos en ese orden ofrecen una narrativa que coloca al lector en distintos momentos de la traumática e imborrable experiencia en la cárcel. Con ello decimos que, efectivamente, el poemario *Trilce* se compone de poemas que aluden a la cárcel, pero entiéndase que no todos presentan la misma experiencia carcelaria. En cada poema en que se alude a la justicia y la cárcel hallamos situaciones espirituales y emocionales distintas.

Cuando leemos la primera estrofa del poema XXII se presenta la situación del poeta perseguido. Y no se trata de una persecución policial, una donde se hacen disparos u operativos de captura cual si se tratase de un bandolero. El poeta está perseguido por el universo simbólico de la ley, y esta se hace presente a través de la figura del «magistrado», y no es uno, sino «cuatro». El poeta no quiere dejar suelta la idea respecto a la figuración de la administración de justicia, por ello, insiste, incluso, en la figura del proceso «Es posible me juzguen». Leamos la estrofa completa:

Trilce XXII

Es posible me persigan hasta cuatro
magistrados vuelto. Es posible me juzguen pedro.
¡Cuatro humanidades justas juntas!
Don Juan Jacobo está en hacero,
y las burlas le tiran de su soledad,
como a un tonto. Bien hecho.

La mirada que reposa sobre los agentes de justicia es positiva, puesto que se los enmarca con signos de exclamación «¡Cuatro humanidades justas juntas!». Y si bien desde el primer verso el poeta se coloca como «perseguido», en las siguientes estrofas no se manifiesta de tal manera. De hecho, no aparecen palabras que aludan a la persecución o al perseguidor. Por el contrario, en las siguientes estrofas lo que notamos es que el poeta hace frente a la ley. Expresan los versos:

Farol roto, el día induce a darle algo,
y pende
a modo de asterisco que se mendiga
a sí propio quizás qué enmendaturas.

Ahora que chirapa tan bonito
esta paz de una sola línea,
aquí me tienes,
aquí me tienes, de quien yo penda,
para que sacies mis esquinas.
Y si, éstas colmadas,
te derramas de mayor bondad,
sacaré de donde no haya,
forjaré de locura otros posillos,
insaciables ganas
de nivel y amor.

Nótese que el poeta se dirige a un tú, y lo hace para enfatizar que no se oculta ni, mucho menos, huye. La insistencia en el enunciado

afirmativo «aquí me tienes», «aquí me tienes» nos lo confirma. Y no se divisa violencia alguna como para suponer el cumplimiento de una obligación. Por la insistencia más parece un desprendimiento. Los versos son concretamente figurativos del escenario que envuelve la actitud del poeta: existe armonía, paz espiritual y natural. La esperanza asoma detrás de la «chirapa», tras la «paz de una sola línea», la «esquina» y los «otros posillos». El ambiente y la geometría aún no asfixian. Es importante la combinación que se está realizando en este poema: el poeta se pone frente a la ley con la decidida afirmación de someterse a ella sabiéndose inocente, y sobre todo con «insaciables ganas / de nivel y amor», acaso fiándose de la justicia.

El detalle que llama la atención desde el inicio hasta el final del poema es que no se coloca en versos por qué la justicia lo persigue, ¿qué delito se le atribuye? ¿Por qué delito comparecerá ante «cuatro magistrados»? Pienso que en el poema no se coloca este detalle para reafirmar que no hay culpa. Esta ausencia de motivo sería otra manera de simbolizar su inocencia. En la última estrofa insiste:

Si pues siempre salimos al encuentro
de cuanto entra por otro lado,
ahora, chirapado eterno y todo,
heme, de quien yo penda,
estoy de filo todavía. Heme!

(Vallejo, 2019, t. 1, pp. 445-446)

Si seguimos la secuencia de la narrativa que proponemos, este sería el poema de la experiencia previa al internamiento penitenciario. Y como lo acabamos de evidenciar, no hay alusiones a elementos o componentes de la cárcel. Quizás debiéramos colocar a continuación, y para iniciar el comentario del siguiente poema, la sentencia que Dante Alighieri estampó en su *Divina comedia*, y a la entrada del infierno: «¡Oh vosotros los que entráis, abandonad toda esperanza!». Oigamos al poeta y su experiencia primera en prisión. El poema XVIII inicia así sus tremebundos versos:

Trilce XVIII

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

Es el inicio de la experiencia traumática del encierro carcelario. El espacio físico y su posibilidad de habitarlo finita y monótonamente se muestran desde los primeros versos. De hecho, según informa el biógrafo Espejo Asturrizaga (1989), el poema fue leído por Vallejo entre lágrimas en la reunión que le prepararon sus amigos para celebrar su liberación (pp. 103-114). Hay un testimonio privilegiado sobre cómo se hallaba Vallejo en ese momento. Y la provee su amigo y mentor Antenor Orrego, quien luego de visitarlo ofrece el primer cuadro contemplativamente doloroso, un cuadro para la piedad y el socorro, pero también para la protesta contra el ensañamiento de los enemigos del poeta. Dice Orrego:

Al día siguiente pude visitar al poeta ya en la cárcel [...] me sacudió un vuelco angustiado, *como si me hincaran el corazón con un hierro*. Dolíame verle en *condición tan desdichada y miserable* [...] el *prisionero* estaba abrumado por la desdicha. Sentíase infamado y cubierto de ignominia. Sabía que en la calle tenía *enemigos frenéticos*, que harían todo cuanto les fuera posible para perderlo [...] intenté apaciguarlo como pude [...] le prometí, con *vivo afecto*, hacer por él todo lo que estuviese en mis manos y que *no omitiría ningún esfuerzo para salvarlo* de la situación en que se encontraba. Me dijo palabras de agradecimiento y añadió:

—*Solo confío en ti, Antenor, no me abandones* en estos momentos. Y tras una pausa dolorosa, añadió:
—*Las otras gentes huirán de mí como de un apestado.*

(Orrego, 1989, p. 72, nuestras cursivas)

Al margen de esta conexión que articula la poesía y la vida, lo que está configurándose en los versos citados es la presentación de una parte de la arquitectura de la prisión: las paredes, la celda y lo que esta produce, la experiencia de finitud del presidiario. Los versos muestran que las posibilidades no son infinitas, sino finitas y rotundas «dan al mismo número». La ecuación de pensamiento que plantea el poeta es clara: si el espacio se redujo y se detuvo en la medida de la celda, el tiempo también lo hizo. Es como si el sujeto recluido, el poeta, hubiese perdido el espacio para vivir. El «callejón sin salida» que experimenta el poeta es visible (Ferrari, 1998, p. 247). Así, el ser, el tiempo y el espacio quedaron atrapados en los límites de las cuatro paredes y contenidas por los barrotes de la celda. El efecto psíquico que causa esta sensación de eternidad de lo mismo (eternidad del encierro) se expresa como tortura, una donde como en el caso del prócer de la independencia Túpac Amaru II, el poeta se siente aherrojado, lenta y brutalmente, por sus extremidades. Los versos lo expresan así:

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

Las extremidades que se arrancan simbolizan la pérdida de los derechos. El poeta recluido en un recinto penitenciario ha perdido su libertad de desplazamiento, su ser social, su ser humano. Es el sujeto dominado, pues ya no puede gobernar su vida, y como no puede, lo hace por él, ese sistema de relojería de llaves y candados, de puertas que se abren y se cierran. El poema no quiere ser uno donde campea la derrota del poeta recluido. Tampoco uno donde el «criadero de nervios» se transforma en pozo de pus o granja de gangrena. La reclusión y las afecciones nerviosas producen también esperanza. Y es como en la siguiente estrofa se presenta a la «Amorosa llavera», aliada que lucha para romper la finitud del espacio «contra ellas seríamos contigo». Es importante señalar que es una aliada y no un aliado. Los versos dicen:

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

La centralidad de la mujer es capital en la empresa de imaginar la liberación. El símbolo práctico de la «llavera» reafirma más la idea de que el papel liberador recae en la mujer. Lo es más todavía, ya que tras presentarla solo con la seña de la función «llavera», en la estrofa siguiente, la cuarta, se le mezcla con el recuerdo de la madre y la infancia. Son versos como para que insistamos en la idea sobre la vida desmaternalizada, la vida sin la madre, sin la familia; la vida sin libertad es una vida reducida a la repetición, y una donde el tesoro de los recuerdos familiares sirve de consuelo para encarar la experiencia del encierro carcelario:

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

La referencia al «niño» no es solo para sugerir la imagen de un recuerdo tierno y maternal, pues cuando se la opone a las «paredes largas», es para hacer ver un proceso: el poeta, día a día, siente que se empequeñece en el encierro; siente que se reduce y se hace ínfimo, siente que es lo que queda del hombre que fue. El poema culmina con estos versos:

Y sólo yo me voy quedando,
con la diestra, que hace por ambas manos,
en alto, en busca de terciario brazo

que ha de pupilar, entre mi dónde y mi cuándo,
esta mayoría inválida de hombre.

(Vallejo, 2019, t. 1, pp. 434-435)

El que no se puede hacer valer por sí mismo, esa «mayoría inválida de hombre», el hombre que se ve empequeñecido tras las rejas, es el que aguarda, el que espera la justicia, el auxilio, la solidaridad del «terciario brazo». El poema XVIII de *Trilce* no muestra al poeta ahogado por el pesimismo de terminar sus días en la cárcel, los versos no edulcoran ni acaramelan las situaciones de dureza espiritual y emocional. Pero, con todo, el poeta no pierde la esperanza, pues esta viene con el símbolo del poder transformador y hacedor del «brazo», y más «terciario», ese brazo invisible, ese brazo mítico y divino.

El poema LVIII complementa esta complicada imagen sugerida por el poema XVIII. Es también un poema que, según Espejo Asturrizaga, Vallejo leyó en una reunión tras su excarcelación. Las dos estrofas iniciales instalan al lector en el presente de la condición del reo, y se subraya la limitación espacial. Si conectamos las ideas sobre el poema anterior y lo que se desprende de este, podemos decir que coinciden en destacar la finitud del espacio, esa pérdida del espacio para vivir. Se lee:

Trilce LVIII

En la celda, en lo sólido, también
se acurrucan los rincones.

Arreglo los desnudos que se ajan,
se doblan, se harapan.

Tengamos en cuenta el proceso que refieren las palabras «acurrucan» y «doblan» toda vez que se insertan en la semántica de la limitación del espacio: el encogerse, el ovillarse. Tras las rejas todo se empequeñece. Tras las rejas lo humano se reduce a sus dobleces. Encarcelado el sujeto ha perdido algo: la extensión del horizonte.

Por ello el lenguaje del poeta recluso alinea versos con palabras que reducen el espacio. Leamos la siguiente estrofa y el énfasis puesto en lo abreviado del espacio «en la celda»:

Apéome del caballo jadeante, bufando
líneas de bofetadas y de horizontes;
espumoso pie contra tres cascos.
Y le ayudo: Anda, animal!

Se tomaría menos, siempre menos, de lo
que me tocase erogar,
en la celda, en lo líquido.

Precisamente en esa experiencia de lo finito es cuando se libera o pone en funcionamiento, por oposición, el derrotero infinito del recuerdo, la extensión inconmensurable de la memoria familiar; incluso, podríamos decir que esta es resultado de la limitación espacial. Como lo advierte Ferrari (1998) refiriéndose a las estructuras poéticas constitutivas de *Trilce*, en esta es constante el «movimiento de expansión y contracción» (p. 280). Se contrae el espacio en una geometría maldita que elimina la libertad, y se expande la imaginación tras el tesoro de la memoria de la infancia. La expansión es, también, una estrategia de mantener el lazo con aquel cosmos familiar, amical y social del que se le extrajo. Y ello en razón de lo que supone la convivencia en la cárcel, es decir, normas y códigos de comportamiento entre reclusos que purgan pena por diversos delitos. Leamos la siguiente estrofa:

El compañero de prisión comía el trigo
de las lomas, con mi propia cuchara,
cuando, a la mesa de mis padres, niño,
me quedaba dormido masticando.

El tiempo presente es el de la reclusión y los límites espaciales. El tiempo pasado es el de la libertad inconmensurable. El pasado está

maternalizado y familiarizado, ciertamente es un tiempo de rituales de renovación afectiva, mientras que en el presente solo hay limitación y vacío. Incluso la disposición comparativa de los versos sobre el comer en prisión y el ritual alimenticio en el hogar, esa distribución de la mesa, el alimento y la cuchara, se hace para destacar la oposición de la escena en el hogar y en la prisión, en la primera con cierto candor mientras que en la segunda con cierta malicia. Siguen los versos:

Le sople al otro:
Vuelve, sal por la otra esquina;
apura ...aprisa,... apronta!

E inadvertido aduzco, planeo,
cabe camastro desvencijado, piadoso:
No creas. Aquel médico era un hombre sano.

Los versos cruzan dos términos importantes, pues estos aludirían a situaciones opuestas: mientras que en la escena alimenticia familiar se puede hasta dormir en la mesa, a la manera de dar a entender la confiabilidad y la protección, en la alimentación carcelaria la situación es de alerta y cuidado. No hay lugar para descansar o distraerse. La comida en prisión parece una competencia que gana quien es más violento y desconfiado. La ley del más fuerte. En la siguiente estrofa, expresa el poeta:

Ya no reiré cuando mi madre rece
en infancia y en domingo, a las cuatro
de la madrugada, por los caminantes,
encarcelados,
enfermos
y pobres.

En el redil de niños, ya no le asestaré
puñetazos a ninguno de ellos, quien, después,

todavía sangrando, lloraría: El otro sábado
te daré de mi fiambre, pero
no me pegues!
Ya no le diré que bueno.

En el horizonte del recuerdo familiar, en esa memoria a la que recurre el poeta recluso para encarar el trauma que supone estar preso, aparece la madre en el ritual de orar y pedir por los demás. Y aparece con el recuerdo, una especie de aprendizaje que supone querer corregir la conducta pasada. El poeta preso ha aprendido sobre la solidaridad y la convivencia con los demás:

En la celda, en el gas ilimitado
hasta redondearse en la condensación,
¿quién tropieza por afuera?

(Vallejo, 2019, t. 1, pp. 547-548)

Como decíamos al inicio, compartimos la idea de que *Trilce* contiene poemas sobre la cárcel, pero no todos expresan una misma situación, y tampoco obedecen a una misma intensidad de experiencia. Acabamos de comentar lo que consideramos poemas que simbolizan el inicial momento traumático del encierro, ese instante prolongado cuando todo se limita a la geometría pitagórica de la celda, y con ella también se reduce el sentido de lo humano. Como lo vimos, metafóricamente hablando, lo humano se va haciendo hilacha, se va empequeñeciendo.

Comentaremos, a continuación, el poema L. Este se instala en otro momento, cuando la atención reflexiva del poeta reo contempla otros detalles del funcionamiento penitenciario. Leámoslo:

Trilce L

El cancerbero cuatro veces
al día maneja su candado, abriéndonos
cerrándonos los esternones, en guiños
que entendemos perfectamente.

Con los fundillos lelos melancólicos,
amuchachado de trascendental desaliño,
parado, es adorable el pobre viejo.
Chancea con los presos, hasta el tope
los puños en las ingles. Y hasta mojarrilla
les roe algún mendrugo; pero siempre
cumpliendo su deber.

Como se podrá advertir, los versos de estas dos estrofas presentan el desarrollo del protocolo penitenciario de salir y volver a la celda. Es otro momento de la experiencia carcelaria donde el poeta tiene centrada la percepción en lo que realiza el carcelero, a quien caracteriza como una persona entrada en años («viejo») y cuyo carácter («amuchachado») es comunicativo, al punto de gastarse bromas con los reclusos («chancea»). El poeta establece un juego de significado, pues «cancerbero» se asocia fonética y conceptualmente con «carcelero», y es él quien «maneja» el «candado», es él quien lo cierra y lo abre. Pero lo importante de resaltar es el silencioso y sugerente lenguaje corporal que ha desarrollado el carcelero para interactuar con los presos. Estas señas están distribuidas por todo el poema. En las dos estrofas arriba citadas aparece casi imperceptiblemente como «guiños» que hace el carcelero y que los reclusos comprenden «perfectamente». Estrofas más adelante aparecerán:

Con los fundillos lelos melancólicos,
amuchachado de trascendental desaliño,
parado, es adorable el pobre viejo.
Chancea con los presos, hasta el tope
los puños en las ingles. Y hasta mojarrilla
les roe algún mendrugo; pero siempre
cumpliendo su deber.

Por entre los barrotes pone el punto
fiscal, inadvertido, izándose en la falangita
del meñique,
a la pista de lo que hablo,

lo que como,
lo que sueño.
Quiere el corvino ya no hayan adentros,
y cómo nos duele esto que quiere el cancerbero.

Los versos capturan instantáneas físicas «fundillos lelos melancólicos» y «puños en las ingles» en el marco del cumplimiento de «su deber». Aquella situación comunicativa entre carcelero y presos parece una estrategia para que aquella alegórica «falangita de meñique» no encuentre impedimento a la hora de ir tras la caza, digamos, aprensamiento, de la totalidad íntima del recluso, es decir, aquel carcelero quiere recluir, dice el poeta: «lo que hablo», «lo que como» y «lo que sueño». En este momento lo que se hace visible no es la experiencia de la limitación espacial de las cuatro paredes de la celda, el poeta advierte que quieren también apresar el horizonte de su imaginación, y eso es lo que le inquieta. Por ello dice enfáticamente «cómo nos duele esto que quiere el cancerbero». Los versos que cierran la estrofa final rematan la idea de estrategia de control psíquico y emocional del recluso, y dejan también propuesta la acción del poeta reo, la defensa de su mundo interior, que es la afirmación de su pasado:

Por un sistema de relojería, juega
el viejo inminente, pitagórico!
a lo ancho de las aortas. Y sólo
de tarde en noche, con noche
soslaya alguna su excepción de metal.
Pero, naturalmente,
siempre cumpliendo su deber.

(Vallejo, 2019, t. 1, pp. 529-530)

Son varios otros los poemas de *Trilce* que aluden al campo penitenciario y a la condición de sujeto que ha perdido su libertad. Al explicar estos me propuse que se tengan en cuenta las diversas intensidades que los poemas plasman sobre la experiencia carcelaria. Como lo comentamos, el hilo vital de la familia, simbolizado en la

madre, el padre, los hermanos y los rituales de la infancia es el que mantiene con esperanza al sujeto (poeta) privado de su libertad. Cuando elementos del tesoro de la memoria familiar aparecen en el poema, y en el marco de pasajes herméticos, son instantes de luz exotérica para el lector.

4. PALABRAS FINALES

El centenario de *Trilce* es oportuno para recordar también la acertada lectura temprana que realizó Antenor Orrego del poemario vallejiano. Algunas de las ideas sobre la estructura, el lenguaje y los móviles vivenciales que están detrás de algunos versos, son ideas que aún resultan vigentes de tomar como hitos interpretativos. De hecho, los poemas que aluden a la familia y la experiencia carcelaria ya son advertidos por el filósofo y mentor trujillano. Nuestra lectura ha buscado realizar algunas calas de comentario sobre estos dos tópicos. Explicamos así que la maternalización del mundo es capital en los poemas que refieren a la familia y a los rituales que se desarrollan en su seno. La presencia de la madre es energía viva y fuerza productora, es alimento espiritual y material. Por oposición, su pérdida o ausencia genera vacío, soledad y carencia, y es lo que llamamos desmaternalización. Vallejo (2019) escribió: «El momento más grave de mi vida fue mi prisión en una cárcel de Perú» (t. 2, p. 34), cuando experimenta el traumático momento de ir a prisión, cuando siente que empequeñece su humanidad, pues ya no se gobierna por sí mismo. Es en esos momentos más críticos, cuyas intensidades se presentan en algunos poemas que comentamos, cuando recurre a los recuerdos de un mundo maternalizado, estos funcionan como bálsamo que le permite al poeta sobrellevar el sufriente día a día carcelario.

REFERENCIAS

- Espejo, J. (1989). *César Vallejo: itinerario del hombre, 1892-1923*. Seglusa.
- Ferrari, A. (1998). *El universo poético de César Vallejo*. Universidad de San Martín de Porres.
- González Vigil, R. (2019). Trayectoria de Vallejo. En Vallejo, C. (2019), *César Vallejo. Todos los poemas* (t. I, pp. 59-101). Universidad Ricardo Palma.
- Hart, S. (2014). *César Vallejo. Una biografía literaria*. Cátedra Vallejo.
- Orrego, A. (1989). *Mi encuentro con César Vallejo*. Tercer Mundo.
- Orrego, A. (2018). *El sentido americano y universal de la poesía de César Vallejo*. Cátedra Vallejo; Alastor.
- Silva-Santisteban, R. (2016). *César Vallejo y su creación literaria*. Cátedra Vallejo.
- Vallejo, C. (2011). *Correspondencia completa* (J. Cabel, ed.). Pre-Textos.
- Vallejo, C. (2019). *César Vallejo. Todos los poemas*. Universidad Ricardo Palma.



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

This article is available in open access under the Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Cet article est disponible en libre accès sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International Licence.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 6, n.º 11, enero-junio, 2023, 47-67

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.59885/archivoVallejo.2023.v6n11.02

Unas apostillas al poema VII de *Trilce*

Some notes on poem VII of *Trilce*

Quelques notes sur le poème VII de *Trilce*

SANTIAGO LÓPEZ MAGUIÑA

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

(Lima, Perú)

slopezm@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-4658-7025>



RESUMEN

Proponemos en este texto una lectura que no pretende interpretar ni encontrar sentidos o significados ocultos. Se ensayan algunas traducciones del lenguaje de alteridad de los textos de *Trilce*. Nuestro principal objetivo es armar la composición figurativa del texto, que pueda abrir el camino para un montaje más amplio. De esta manera, se han encontrado algunas direcciones de sentido y trazos que apuntan a formar íconos que figurativizan ciertas categorías: lo legal vs. lo ilegal, lo justo y lo injusto, la bribonería y la circunspección, la liberación y el confinamiento, al lado de las de la movilidad y la inmovilidad, el cambio y el estancamiento, la linealidad y la circularidad, la ceremonialidad y la rutina, la innovación y la continuidad, la prudencia y el riesgo, lo rural y lo urbano.

Palabras clave: César Vallejo; *Trilce*; literatura peruana; semiótica.

Términos de indexación: semiología; lenguaje simbólico; literatura latinoamericana (Fuente: Tesouro Unesco).

ABSTRACT

In this text, we propose a reading that does not pretend to interpret or find some hidden sense or meaning. We rehearse some translations of the language of otherness of *Trilce's* texts. Our main objective is to assemble the figurative composition of the text, which can open the way for a wider assemblage. In this way, we have found some directions of meaning and traces that aim to form icons that figurative certain categories: the legal vs. the illegal, the just and the unjust, rascality and circumspection, liberation and confinement, alongside those of mobility and immobility, change and stagnation, linearity and circularity, ceremoniality and routine, innovation and continuity, prudence and risk, the rural and the urban.

Key words: César Vallejo; *Trilce*; Peruvian literature; semiotics.

Indexing terms: semiology; symbolic languages; Latin American literature (Source: Unesco Thesaurus).

RÉSUMÉ

Dans ce texte, nous proposons une lecture qui ne prétend pas interpréter ou trouver des sens ou des significations cachées. Nous essayons quelques traductions du langage de l'altérité dans les textes de *Trilce*. Notre objectif principal est d'assembler la composition figurative du texte, ce qui peut ouvrir la voie à un assemblage plus large. Nous avons ainsi trouvé des directions de sens et des traces qui visent à former des icônes qui figureront certaines catégories: le légal et l'illégal, le juste et l'injuste, la friponnerie et la circonspection, la libération et l'enfermement, ainsi que la mobilité et l'immobilité, le changement et la stagnation, la linéarité et la circularité, le cérémonial

et la routine, l'innovation et la continuité, la prudence et le risque, la ruralité et l'urbanité.

Mots-clés: César Vallejo; *Trilce*; littérature péruvienne.

Termes d'indexation: sémiologie; langage symbolique; littérature latino-américaine (Source: Thesaurus de l'Unesco).

Recibido: 24/04/2023

Revisado: 15/05/2023

Aceptado: 17/05/2023

Publicado en línea: 28/06/2023

Financiamiento: Autofinanciado.

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

1. INTRODUCCIÓN

Si el poema es una totalidad, será posible definir sus límites: las envolturas y los nexos (Bordron, 1991) que enlazan a las partes que las integran. Será posible encontrar las conexiones que le dan unidad. Precisamente aquello que parece faltar en muchos poemas de *Trilce* de César Vallejo. Los lectores sienten que los lexemas y los enunciados de esos textos no tienen conectores que los hagan legibles, que se hallen provistos de sentido. Algunos, por eso, los rechazan sin más, o los consideran disparates, como es el caso de nuestro maestro José María Eguren, o del entrañable escritor que es Julio Ramón Ribeyro. Para ambos los poemas de *Trilce* eran desatinos. Para otros, en cambio, son poemas cuyas fugas de sentido no deberían desconcertarnos, pues constituyen composiciones cuyas combinaciones y ensambles apuntan a la sorpresa, a lo inédito, por la vía de lo inverosímil, las paradojas, lo absurdo. Este texto se sitúa dentro de esta corriente y en él se trata de visualizar sus construcciones verbales, que son iconizables como entidades unificadas.

Doblé la calle por la que raras veces se pasa con bien, salida heroica por la herida de aquella esquina viva, nada a medias.	5
Son los grandores, el grito aquel, la claridad de careo, la barreta sumersa en su función de iya!	10
Cuando la calle está ojerosa de puertas, y pregona desde descalzos atriles transmañar (transmañanar) la salva en los dobles.	15
Ahora hormigas minuterías se adentran dulzoradas, dormitadas, apenas dispuestas, y se baldan, quemadas pólvoras, altos de a	1921. 19

El cubrimiento general del poema ofrece una disposición espacial formada por dos grandes zonas geográficas: un ámbito urbano, expresado por la reiteración del lexema «calle», y un ámbito rural que es un fondo supuesto, presente, sin embargo, de modo patente en otros poemas de *Trilce*. El poema da a ver y a oír presencias móviles que, no obstante, permanecen estancadas, en una sucesión circular y repetitiva. Se despliega una movilidad inmóvil, antítesis que integra la serie movilidad/inmovilidad, sucesión/estancamiento, linealidad/circularidad. Por contraste, o para contrastar, se marca una cifra, 1921, que parece referir al primer aniversario de la independencia del Perú. Fecha acontecimental, que marca un cambio, la instauración política de un nuevo orden, la liberación del Perú del yugo colonial y el inicio de la república. Fin y comienzo, en antítesis con una duración entre vías conocidas de recorrido riesgoso, pero ya incorporadas a las rutinas que son parte de la siguiente serie de oposiciones: festividad/rutina, novedad/permanencia, prudencia/riesgo. Lo peligroso, en efecto, se sospecha como una situación que se sucede habitualmente para resultar

constituyendo un hábito arriesgado. ¿Una prudencia arriesgada? ¿O un riesgo prudente? Uno piensa al leer los poemas de *Trilce* que estos parecen ofrecer puestas en escena de acontecimientos paradójicos. En este poema la paradoja que se plantea puede exponerse en las siguientes preguntas: ¿una prisión liberadora?, ¿una libertad prisionera?

2. [VERSOS 1-4] RUMBÉ

2.1. Para precisar las intuiciones propuestas comenzamos reparando en el nivel icónico narrativo del poema, en la visión del paso de un actor por un espacio bien circunscrito («Rumbé», «Doble la calle») que transcurre de un pasado reciente hacia un ahora. La mención a la «calle» aparece dos veces y forma conjunto con la palabra «esquina». Son parte de la categoría ciudad o pueblo, o formación urbana. Salta a la vista con esas palabras la silueta de un asentamiento poblacional, sin que se acierte en principio a precisar su exacta catalogación. Aunque por la referencia al peligro, como se verá, puede suponerse que el paso por una calle hace pensar en una ciudad. Una ciudad, en efecto, se vislumbra; una ciudad donde específicamente pasar por ciertas calles entraña correr riesgos. «Rumbé sin novedad por la veteada calle / que yo me sé».

Este enunciado sorprende al lector con la forma verbal «Rumbé», que si uno busca por su significado en el DRAE encuentra definida como pretérito del verbo «rumbar», que en su primera acepción significa «zumar». Figura como regionalismo, usado en León (España) y en Colombia. En Murcia significa «gruñir». En El Salvador es «rumboso». Nuestra semántica castellana incorporada nos dice que su sentido en el poema es otro. Pensamos que indica encaminarse, seguir un trayecto. Google informa que en Chile se usa como «enrumbar». Es el sentido que puede corresponder al que aparece en el texto. Creemos haberlo escuchado en el castellano de las provincias del norte del Perú, desde Áncash, desde la parte norte de ese departamento, más castellanizada que el resto y conectada con La Libertad, departamento donde se halla Santiago de Chuco, lugar natal de César Vallejo. Ello da pie a dos comentarios: 1) «rumbé» no puede ser forma verbal acogida en

el libro que normaliza el uso del léxico en lengua española, 2) es una palabra nueva e insólita, de variados sentidos, que no se adecúa a una constante aceptada. Respecto a los territorios codificados de la lengua castellana es una palabra que se escapa al sentido. El verbo del que deriva «rumar» tiene acepciones que lo encajan en campos de sentido sonoros, ligados al mundo de los insectos y de los felinos, así como al campo de lo festivo. Sin tener en cuenta el sentido que toma en Chile y en otras partes de Latinoamérica, la palabra dibuja una línea de fuga hacia acciones de desplazamiento. Pero si se la toma en cuenta, como lo hemos hecho, la palabra igualmente se despliega en sentidos sonoros y cinéticos.

Admitimos por tanto «enrumbé» como acepción de «rumbé» dado sobre todo a que el poema presenta una totalidad envolvente (*isotopía*, en el lenguaje técnico de la semiótica), cuya unidad se halla fundada en la imagen de la acción de un caminar o «enrúmbe» por un lugar urbano. Aun así, no hay que echar fuera de esta lectura el sentido del verbo «rumar» como «zumar». Con ello formamos la imagen del rumar zumar, esto es, de un desplazamiento sonoro. No olvidemos a la vez que zumban en especial los insectos que vuelan. Sonido notorio y muy atrayente, dicho sea de paso, en la narrativa oral de las poblaciones andinas (¿es el mismo sonido del tábano zumbador tal como aparece en *Los ríos profundos* de José María Arguedas, 2011, pp. 93-94). ¿Un rumar zumbador?

2.2. Veteada

2.2.1. Continuemos leyendo. Se habla del desplazamiento por una «veteada calle». El verbo «vetear» puede ser entendido simultáneamente en dos sentidos: pintar franjas sobre una superficie es el primero. Pero se cuele otro, como una suerte de juego de palabras escondidas. Vetear puede llevar el sentido de veto, de veda, de prohibición. Las vetas pintadas pueden ser tomadas como vetos, en el discurso o en la lengua (o lalengua) del poema. Con esta consideración aparece la siguiente imagen: alguien pasa por una calle con pintas (vetas o señales o reputación) que indican riesgo al hacerlo.

En la poesía de *Trilce* las palabras toman sentidos nuevos e imprevisibles, por efectos de sus pliegues y torsiones. Las diátesis (pliegues sintácticos) se multiplican. La dirección de las acciones que ponen en movimiento se orienta por recorridos impensables fuera del poema. Por *diátesis* se entiende las distintas posiciones y las operaciones que definen a los sujetos de un enunciado respecto a las acciones que realizan. En «yo me sé», el sujeto se propone como un operador de saber que afirma la acción de saber sobre sí mismo, en dirección a sí mismo. Es una diátesis reflexiva (Bordron, 2012). Se halla en la expresión «que yo me sé». Literalmente significa saberse. Saber sobre sí mismo. Al mismo tiempo es saberse saber. El yo sabe que sabe sobre sí y sobre lo que sabe. Hay un efecto especular en ello, como en verse uno mismo. Verse no solo en una imagen refleja, sino verse viendo.

El enrumbe hecho presente a continuación es predicado como una acción sin las consecuencias advertidas de riesgo, «Todo sin novedad». Esta locución adverbial «sin novedad» quiere decir ausencia de alteridad; pero indica a la vez la posibilidad de que pudiera haber pasado algo peligroso, que finalmente no ocurrió. Su acción de riesgo ha transcurrido tranquilamente. Sin la novedad de un suceso adverso.

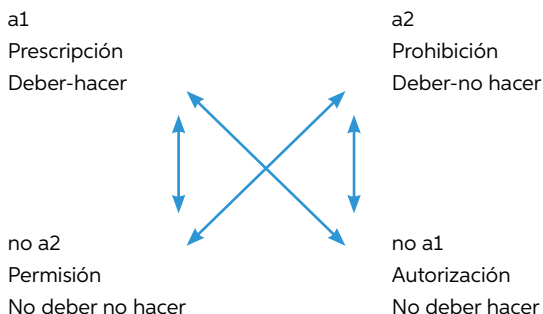
Previamente se ha anunciado que el paso ha sido realizado por propia decisión, sabiéndose («que yo me sé») lo que implicaba. Pasar por esa calle era peligroso. Por eso el anuncio (o enunciado) de su paso sin haber sufrido menoscabo suscita euforia. Se pone énfasis en haber pasado «sin novedad». Nada nuevo ha ocurrido en el transcurso de lo habitual. Por paradoja, la ausencia de novedad es un acontecimiento. Novedad en esta circunstancia tiene el sentido de acaecimiento inesperado y nefasto. Su ausencia es lo rutinario. Pero lo acostumbrado es sorprendente. Asombra que nada nuevo ocurra.

El calificativo «veteada», tal como lo entendemos, es equivalente a «prohibida». En semiótica la «prohibición» es una modalidad, una condición de la *performance* (Desiderio Blanco propone esta traducción para *performace*, que procede del francés) de tipo deóntico (Greimas y Courtés, 1982, pp. 108-109), definida por el *deber-no hacer*. Se halla conectada por oposición con el *deber-hacer* (que identifica

a la «prescripción»). Ambas a su vez se relacionan por negación (o contradicción) con la «permisión» definida como un *no deber no hacer* y con la «autorización» definida como un *no deber hacer*.

Figura 1

Cuadrado semiótico de las modalidades deónticas



Un cuadrado semi3tico est3 formado por relaciones que conectan t3rminos definidos por afirmaciones y por negaciones, a1 vs. a2, no a2 vs. no a1, a1 vs. no a1, a2 vs. no a2. De ese modo, en el diagrama presentado, la «prescripci3n», que es un *deber hacer* se define por oposici3n respecto a la afirmaci3n de la «prohibici3n», que es un *deber no hacer* y por negaci3n respecto de la «autorizaci3n», que es *no deber hacer*. Advi3rtase que el *deber hacer* aparece como un t3rmino inverso respecto de su negaci3n el *no deber hacer* y este es inverso respecto del *deber no hacer* al cual presupone. El *no deber hacer* constituye una ausencia de orden exactamente contrapuesta a la orden del *deber hacer*, al mismo tiempo es la reversa de la ausencia de orden que implica una orden, es decir, *no deber-hacer* → *deber-no hacer*. Se necesita tomarse un momento para pensar este cuadrado, cosa que invitamos a realizar a los lectores, que se ver3, para los que no est3n acostumbrados, no es dif3cil leer. Presenta inversiones y torsiones que contribuyen a percibir los recorridos narrativos como sucesiones. Permite observar con m3s claridad el trayecto que se vislumbra en el poema: la efectuaci3n de una acci3n en cierta forma prohibida, a causa del riesgo que ella supone, deviene acci3n permitida por propia

decisión de quien la lleva a cabo. *Se hace lo que no debe hacerse*. Es, asimismo, según la interpretación semiótica de Greimas y Courtés (1982, pp. 307-309), un *poder hacer*, que puede tematizarse como «libertad», la cual es la negación de la «impotencia», definida modalmente como un *no poder hacer*. En este horizonte el desplazamiento puesto en escena en el poema VII se vería como una acción de «liberación», liberación de alguna restricción, al que correspondería el estado de cosas del confinamiento, es decir, de unos ciertos límites infranqueables a riesgo de sufrir algún menoscabo, si tenemos en cuenta el marco referencial de la prisión que engloba el poemario. Se entrevé en el poema espacios estrechos y muy circunscritos, en cierta forma contiguos, los de las salas de justicia y los de la prisión, y en conjugación con ellos, acciones, confrontaciones y efectos de esas luchas.

La «liberación» aparece simultáneamente como lo inverso de la «obediencia», que se define como un *no poder no hacer*, que conjuga con el imperativo definido por el *deber hacer*. Con ello surge el hecho de que, si el imperativo impone un hacer, la obediencia se presenta como una necesidad, esto es, como una condición categórica, insoslayable, doblemente marcada. Como una necesidad necesaria. En ese horizonte el caminar liberador, aunque peligroso, presentará rasgos de una acción decidida, pero cautelosa. El transitar corresponderá al que lleva a cabo un actor arriesgado, pero en alguna medida prudente—este enunciado podría conducirnos por los llanos de la semiótica de lo arriesgado de Eric Landowski (2007), que nos tomaría mucho espacio hacer ahora—.

2.3. La movilidad inmóvil y la inmovilidad móvil

2.3.1. En esta dirección semántica y visual lo que sigue es un quiebre aparente: «Y fondeé hacia cosas así / y fui pasado». Se introduce una ruptura de sentido. Se pintaba el paso por una calle riesgosa. Ahora se anuncia un fondeo, un anclado «hacia cosas así». El verbo fondear nos lleva a una imagen acuática, de vehículos que se fijan o se amarran. El cuadro figurativo despliega el escenario de quien queda enganchado en dirección «hacia cosas así». «Hacia» es una preposición que indica

dirección, mientras que «cosas así» es un adverbio de modo que significa «algo de ese tipo, de esa manera», algo baladí, común, nada notable, propio de lo habitual, automático, repetitivo. Formaría serie con la expresión «sin novedad», que indica rutina, ausencia de variación. Y formaría serie igualmente con las expresiones «que yo me sé», «se pasa con bien», que igualmente refieren algo esperable, previsible, carente de sorpresa. Pero a continuación se produce una nueva variación inversión: quien pasa es «pasado»: «y fui pasado». Un actante A pasa a otro B, es decir, pasa a través de él o lo deja atrás. Se descubre de este modo una antítesis: figuras de desplazamiento en superficie («Rumbé»), en contraste con figuras de un detenimiento («fondeé»), que indica un hundimiento. El sobrepasado («fui pasado») trae consigo la figura de una aceleración de más por parte de quien aventaja, y una ralentización o una aceleración de menos por quien es superado. Una mayor velocidad de uno respecto de otro. Son figuras que implican moverse. Ir, ser pasado. El movimiento remite al tiempo. Haberse movido, haberse detenido, haber sido pasado. Sin embargo, la imagen movimiento que termina por imponerse es, por paradójica, la de la inmovilidad o movimiento que no implica desplazamiento. Aun cuando son indudables las figuras de movimiento, estas son parte de un cuadro visual de reiteración, de regreso a lo mismo. Como los minutereros de un reloj vuelven a pasar invariablemente por sobre idénticas cifras que marcan las horas y los minutos.

3. [VERSOS 5-8]

3.1. Heroísmo

3.1.1. La poesía de *Trilce* construye el sentido mediante encadenamientos enuncivos imprevisibles, mediante desviaciones a menudo de la dirección de lo que se anticipa, encaminándose por rutas cuyos antecedentes parecen no hallarse en las frases previas. A pesar de ello se intuyen direcciones, líneas de coherencia. Hay imágenes que se repiten y producen el efecto de unidad y de totalidad. Eso se da en la segunda estrofa: «Doblé la calle por la que raras / veces se pasa con bien, salida / heroica por la herida de aquella / esquina viva, nada a

medias». El lector se encuentra con una alteridad desconcertante, un disloque que sin embargo no saca al enunciario de la línea icónica englobante. El paso por la calle peligrosa es una «salida». Al pasar se sale. Tiene lugar específicamente una «salida / heroica». La palabra «salida» puede tener muchos sentidos. No posee de hecho solo el sentido literal de paso de un adentro a un afuera. Lleva el sentido de la agudeza, del ingenio. Una agudeza es una picardía que lleva un tempo rápido. Sentido que encaja bien con la imagen que da unidad al poema. Alguien pasa por un lugar de riesgo y ocurre una salida (una agudeza, recordémoslo, es consecuencia de una decisión veloz) calificada de heroica. ¿Todo el paso es una salida? Por analogía de contigüidad así es. Ahora bien, viene un punto complicado: «salida / heroica» es un acto concreto de paso «por la herida de aquella / esquina viva», dice el poema. No es sorprendente, empero, la imagen que se crea en este enunciado. Una esquina, entidad inanimada, inerte, que aparece como un ser animado no debe desconcertar. Los objetos, las cosas, se presentan en *Trilce* como seres móviles, vitales y provistos de alguna intencionalidad. Hay un animismo evidente en los poemas. Por eso tampoco es sorprendente el hecho de que ese ser inerte tenga una herida. Una perforación, una lesión que abre el cuerpo y que indica asimismo un paso. Una herida territorializada o codificada, delimitada y localizada (Deleuze y Guattari, 2015, pp. 179-ss). Un conducto que se puede atravesar.

La figura de la calle viva herida entraña varios sentidos (acontecimientos, incorporeales, ocurrencias, puros devenires [Deleuze, 1971, pp. 87-88]): conflictos, riñas, pendencias; sentidos de violencia, y efectos concretos de lesiones, laceraciones, menoscabos, mutilaciones, que son estados de cosas. Presencias corporales en efecto: un cuerpo (la «esquina viva»), carne viva («herida»), pero estados de cosas en devenir. Todo estado de cosas en *Trilce* es un inmóvil móvil, un ser en movimiento, un ser aconteciendo.

La calle viva constituye igualmente el ícono de un pasaje del que se sale heroicamente, sin duda luego de haber pasado por pruebas de confrontación, o no haber pasado por ninguna, excepto por el riesgo de haberlas pasado. Esta última opción parece la más admisible si la

conectamos con el conjunto englobante dentro del cual desarrollamos la lectura. Se pasa por un riesgo de enfrentamiento sin que este ocurra.

La segunda estrofa termina con la expresión «nada a medias», que significa haber terminado algo de manera óptima. Todo el tránsito dibujado aparece en consecuencia como un paso riesgoso y, a pesar de ello, sin alteraciones.

Bajo la lupa de lo que acabamos de tratar, por otro lado, la expresión «pasar con bien», que indica pasar a salvo, sin daño, airoso o victorioso, implica a la vez haber experimentado el afrontamiento de una situación de riesgo, peligrosa, y su superación exitosa se adecúa perfectamente al esquema canónico de la lucha: confrontación o prueba principal (riesgo) → cumplimiento exitoso de la prueba → glorificación (victoria) (Fontanille, 2001, pp. 100-ss). El final del paso por la calle presentado como una «salida heroica» puede ser a continuación visualizado. Esta expresión es índice de lucha, que conecta el ambiente de celebración patria que parece englobar el conjunto, lo que hace divisar un esgrío escenario, como más adelante lo veremos.

La «salida heroica», que equivale a salida airosa, es igualmente una consecuencia triunfante, valiente, osada, atrevida, arrojada, pero enunciada de una manera irónica, como ya se vio. Pasar por una calle peligrosa no parece acto heroico, semejante a enfrentar a un antagonista por razones patrióticas. Podría ser osado o temerario, pero no épico y glorioso, un jugarse la vida o la integridad física por un fin colectivo y trascendente. Los poemas de *Trilce* tienen a menudo una intencionalidad humorística. Son divertimientos con la palabra y las imágenes, que exploran al mismo tiempo nuevas formas de presentar los sentidos, los escenarios, las narraciones.

4. [VERSOS 9-15]

4.1. Devenires

Abordemos la tercera estrofa. Nuevo cambio de sentido. «Son los grandores, / el grito aquel, la claridad de careo, / la barreta sumersa en su función de / ¡ya!». Grandor es una medida, la medida de un estado

de cosas, pero en el poema aparece como un acontecimiento. ¿Cómo se conecta con la estrofa anterior? Parece una afirmación que ingresa sin más. Un enunciado que se acopla y se enlaza con los anteriores por mero encadenamiento contingente. El formar parte de una sucesión, sin embargo, lo integra en un conjunto, le permite articularse. En el poema por eso la serie icónica narrativa del tránsito por una ruta de riesgo se ve explicada por el enunciado asertivo. «Son grandores». Es la definición de una gran extensión, de un horizonte amplio e indefinido, que aparece en acto, en movimiento. En movimiento inmóvil. Conecta con tres eventos sin nexo aparente entre sí, «grito», «claridad de careo», «barreta sumersa». Les proporciona una magnitud: son sucesos fugaces, incorporales, que devienen entidades con densidad corporal. Esta es una operación muy frecuente en la poesía de Vallejo. Hacer de actos cuerpos, entidades que se ubican en algún lugar y en algún momento de un modo permanente. La entidad de visualización más complicada es «la barreta sumersa en su función de ¡ya!». «Barreta» es un instrumento de trabajo de muchos usos en la vida cotidiana. El adjetivo «sumersa» no existe en español, es un neologismo, a los que la poesía de Vallejo recurre a menudo. Puede significar muchas cosas, pero en relación con los sentidos que hemos ido desprendiendo, puede aludir a estar sumergida la barreta y, en cuanto es definida como un actor que cumple una función, la del rol de «ya» («ya» es adverbio que indica entre otros sentidos una acción ya terminada o que debe empezar), que marca límites. El inicio o el final de una acción. Lo importante es percibir una barreta (sumersa) que cumple un rol adverbial. Una barreta sumergida, hundida en cualquier superficie, aunque puede pensarse en una acuática, figura que antes ya ha aparecido, haciendo el papel de adverbio. Un instrumento adverbial. Modificador. Figura que nos lleva a un escenario cuya visibilidad es efecto de un modelado producido solo por la escritura, que convierte lo visible no solo en efecto de la escritura, sino en escritura. En una imagen cuya captación o discernimiento visual solo es posible mediante una proyección mental o imaginaria.

El «grito distante» es un índice que no se sabe si procede del pasado o de un lugar cualquiera. Es un acto efectivo que parece suelto.

Si preguntamos, a pesar de todo, si tiene alguna conexión figurativa, con cierta inmediatez la encontramos en la configuración del ambiente de lo riesgoso que envuelve el poema. Lo peligroso, lo adverso. Los poemas se forman con índices que hacen entrever de un modo casi fantasmal, íconos y narrativas, al modo aproximado de la pintura expresionista abstracta, que hace entrever mediante vagos perfiles seres o entidades definidas y animadas.

Luego, la «claridad de careo». «Claridad» es cualidad esencial de lo que clarea, del acontecimiento del hacerse, del devenir, del ser de lo claro, que se usa también para referir el amanecer. Si mantenemos un pensamiento icónico y referencial, estos enunciados remiten entonces a efectuaciones que pueden encadenarse con el tránsito por una calle de alteridades violentas, cuyo acontecer es heroicamente cotidiano. En ese escenario es coherente un «grito» y una «claridad» que impone luminosidad.

La «claridad» es un adjetivo que califica el «careo», la confrontación y el cotejo judicial entre testigos. Una transparencia, iluminación de lo que se trata de verificar y aclarar en una sala de justicia. Ello remite a ideas e imágenes de reglas y de límites, esparcidas en todo el poemario. Uno de los planos imaginarios más importantes del poemario es el de los escenarios de las cortes de justicia, donde César Vallejo litiga. Los poemas de *Trilce* hacen referencias al proceso que lo llevó a prisión, lugar donde se los enuncia y se habla de su condición de sentenciado y preso. Se alude a principios y finales. A la vez se deslizan las expresiones del relumbrar, del irradiar. Parece asomarse la figura del amanecer. Justo, eso parece, despuntar. La «claridad de careo» sería índice que deja entrever algo como un amanecer mezclado con figuras pertenecientes a ámbitos del derecho. No es pura impresión. Figuras del amanecer aparecen a continuación en «la calle ojerosa de puertas», que «pregona desde descalzos atriles». Con el amanecer, en tanto principio claro del día, se conecta lo que se abre y lo que queda deslindado.

La figura de las «ojeras» encuentra ensamble con el amanecer, ligado al despertar que hace aparecer un actor demacrado despabilándose. Las ojeras, que son manchas que aparecen bajo los ojos, indican

asimismo cansancio, o una mala noche, o exceso de descanso, asociadas con el despertar en la mañana. En conexión con lo que se dirá después, el atributo «ojerosa» es consecuencia de la fatiga motivada por una celebración. Es de observar que por este atributo la calle se presenta como un ser capaz de llevar ojeras. La retórica reconocería en la relación entre «calle» y «ojerosa» una prosopopeya, que humaniza al sustantivo. Desde nuestro punto de vista es propio del mundo posible del poema que entidades inertes y seres animados pertenecientes a ámbitos diferentes compartan propiedades. Enfáticamente, todas las entidades del mundo de *Trilce* están animadas, todos son seres vivos. ¿Todo es humano? Dicho de otro modo, si en el mundo de la reproducción pueden reconocerse seres animados opuestos a entidades inertes, y entre los primeros a humanos contrarios a no humanos, en el mundo de la ficción poética de *Trilce* no se dan esas distinciones. La «calle» que aparece «ojerosa» lo es en efecto. Se presenta como el ícono de un ser sin ojos rodeado de ojeras, que justamente son manchas alrededor de los ojos. Esta observación nos hace pensar en la identificación de la «calle» como un ser que cumple la función del mirar. Por llevar «ojeras» uno imagina a la «calle» cumpliendo el mismo rol principal que los ojos. La «calle» mira como cualquier ser dotado con órganos de la vista. Aunque mira sin ojos, rodeado por esas manchas que son las ojeras, identificadas con puertas, armazones que impiden la entrada. Es preciso hacer esta observación: no hay otro ser que mira al amanecer detrás de las puertas. Eso no dice el poema. Dice que son las puertas las que lo hacen.

Luego se despliega el escenario de «descalzos atriles», desde donde la calle «pregona». Aquí la figura del estar «descalzos» encaja con el vislumbre de un amanecer y con un ambiente de festividad nocturno. El amanecer vislumbrado es un escenario de pregones, de anuncios, que transmiten muebles o soportes, que conjuga con escenarios diversos, tiendas, habitaciones, casas. Pregonar a continuación es un «trasmañar las salvas de los dobles». El verbo «trasmañar» se define como «diferir algo de un día en otro». Pasar una acción para otro momento. Literalmente para el día siguiente. Para la mañana siguiente. La mañana con toda su carga matinal, de luces, colores,

principios, se entrevé sin duda en el verbo. Pero, igualmente, al contrario del sentido inaugural que presenta el amanecer, aparece el sentido de lo que se retiene, de aquello cuyo suceder queda suspendido y diferido o postergado. La acción de una detención. La serie de la movilidad inmovilizadora se reitera.

En el sintagma «las salvas en los dobles» a continuación se hace presente un ambiente sonoro de festejos. Las «salvas» son saludos con disparos, con detonación de pirotécnicos que suele ocurrir en las fiestas provincianas, son expresión de jolgorio ruidoso en «dobles», repique de campanas por motivos de duelo o de celebración. En la configuración mañanera de la estrofa prevalece un sentido de celebración. Hay una perspectiva que ahora puede advertirse: en «trasmañanar las salvas en dobles» se escucha el paso de ruidosos disparos y estallidos de sartas de cohetes, de tañidos, de sonidos de campanas, como de lo postergado, de lo detenido.

El texto genera un ambiente visual y sonoro de apariciones contradictorias que apenas se entrevén, de jolgorio y rutina, de liberación y de confinamiento. Una suerte de sucesión fantasmal de estados y sensaciones encontradas y disímiles, que van a ir encontrado un entramado más o menos unitario en los últimos versos del poema.

5. [VERSOS 16-19]

5.1. Armado

Calles inseguras, pasos arriesgados, gritos, salvas, repiques, valentía son índices de una composición fragmentaria o a lo mejor una suerte de cubismo, como se ha sugerido, en cuanto se forman unidades de partes cada una de las cuales se desprende del todo, cobra una cierta independencia, sin separarse de manera absoluta o radical. Un todo formado por partes separables y separadas, a la vez conectadas entre sí. ¿Qué las conecta, qué las engloba?

Este poema no sigue un ordenamiento figurativo sucesivo ni espacial, ni en sentido vertical ni en sentido horizontal u oblicuo. Tampoco es concéntrico, ni radial. Hay una unidad general que

se entrevé, cuyas partes son componentes dispersos que remiten a diferentes totalidades o dominios. Pero definitivamente se intuye la presencia de sinécdoques, de partes en lugar de totalidades que se divisan y que la representan. Es un poema sobre un paso riesgoso que lleva signos de confrontación, de aventura, de celebración, de jolgorios rutinarios, de automatismos. ¿Posibles pependencias en medio de celebraciones patrias, fiesta en un ambiente penitenciario? Es como una imagen difundida, indefinida y clara que parece ir emergiendo y borrándose.

Parece llevar luminosidad y los colores del amanecer, situarse en ese momento del día. Evoca los colores y los sabores de un día festivo, en específico los del día de la celebración del primer centenario de la independencia, lo que aparece en la última estrofa: «Ahora hormigas minuteritas / se adentran dulzoradas, dormitadas, apenas / dispuestas, y se baldan, / quemadas pólvoras, altos de a 1921». Sorprende enseguida el híbrido «hormigas minuteritas». Estos insectos anuncian laboriosidad, persistencia, disciplina. Determinadas por ser «minuteritas» generan la composición de un actor que, laborioso, disciplinado, marca los minutos, o está hecho de minutos. Hace su aparición ese insecto minúsculo que registra el tiempo o lleva el tiempo marcado en minutos. Un tiempo de minutos, no de horas, ni de segundos. Minuto es la parte menuda prima y puntual. Lo que cuenta en un control y registro.

Enseguida es de observar que es propio de las hormigas adentrarse, entrar en cavidades donde conducen restos, restos de plantas y otros seres que les servirán de alimento. Las expresiones «dulzoradas», «dormitadas» hacen surgir apariciones imperceptibles bajo los códigos de la lengua. Los poemas de Vallejo se construyen fuera de esos códigos, pero al mismo tiempo sin salirse de sus marcos. Son líneas que escapan sus términos reglamentarios, pero que no dejan de someterse a ellos. Si la segunda es aceptable por eso puede traducirse como «cabeceada» o «reposada». La primera definitivamente no lo es. Pero es entendible en la lengua del poema y de *Trilce*. Por similitud morfológica es sustantivo que expresa acción y efecto: endulzar y endulzado.

La expresión subordinada «apenas dispuestas» refiere una cierta disposición, o una débil alienación, o también, al mismo tiempo, una resolución, una capacidad. Finalmente, se añade la imagen de su estropicio, de su quema con pólvora, que presumimos es una referencia a la pólvora de los fuegos artificiales que se encienden para el centenario de la independencia patria de 1921.

6. ENGLOBAMIENTO, PARA TERMINAR

Esta estrofa se inicia con el adverbio temporal «Ahora», que indica lo que ocurre en el momento. Hace aparecer una concomitancia entre el enunciado del adverbio y su enunciación. El escenario de su despliegue (desembrague) aparece al mismo tiempo que se anuncia. Ahora indica un anuncio de algo que está pasando. Se hace visible la dimensión temporal del poema, que presenta un contraste: las dos primeras estrofas se inician haciendo referencia a acciones ocurridas, desplegadas en el pasado, antes de ahora: «Rumbé», «Doblé». Las tres últimas estrofas presentan escenas, en cambio, que tienen lugar en el presente. Pero, ¡cuidado!, no nos apuremos. La lectura de los poemas de *Trilce* exige de lectores pausados, que persistan en volver una y otra vez sobre lo leído, por goce y por empeño en capturar configuraciones y sentidos. Que no se escape el hecho de que el presente se halla en el pasado. Es un presente de indicativo que ocurre en el pasado, en modo directo. Una compleja formación sintáctica, cuya explicación requiere salir del discurso de la gramática e ingresar en el de la plástica, e incluso en el de la gramática figurativa del cine. Propondremos a continuación algunas ideas al respecto. La oposición entre *ahora* y *antes* traza un despliegue que se ubica en las cercanías de las coordenadas donde ocurre la anunciación, respecto de otro situado en sus lejanías. *Ahora*, sin más, es lo próximo en el tiempo. *Antes* lo distante. Se diría que ahora exterioriza escenarios y escenas cerradas en un primer plano. Y que antes en un plano general. El presente encuadraría de manera restringida e intensa ciertos seres y cualidades, «grito», «claridad», «barreta», «hormigas minuterías», etc., en un ambiente matinal, festivo, incluso laboral. El pasado enmarcaría de manera amplia, aunque con una

intensidad no menos fuerte, un paso. De planos panorámicos se pasa a primeros planos puntuales, a planos detalle. Aunque en la primera parte del poema el horizonte panorámico comprende enmarcados de detalle, mientras que en la segunda parte los detalles se enganchan en fondos panorámicos. El poema en el plano de lo figurativo visual y sonoro ofrece expansiones que se disgregan en las primeras estrofas, mientras que en las últimas hace presente concentraciones dispersas que forman parte de fondos unificados. ¿Cuáles son esos fondos? Son los fondos de un confinamiento cuyos límites son urbanos. ¿Qué surge sobre esos panoramas? Aparecen figuras animadas de seres propios de las ciudades, aunque no solo de ellas, hablaríamos con más precisión de asentamientos humanos: «calle», «paredes», «puertas». Aquí se manifiesta un actor que no hemos mencionado y que hace posible la aparición de los escenarios y las escenas presentados. El observador dotado de un cuerpo y una espiritualidad humanas, que domina una lengua y una escritura, la lengua española, la escritura alfabética, y que construye percepciones y sensaciones.

No nos hemos propuesto en este texto interpretar, encontrar sentidos y significados escondidos. Apenas si ensayamos algunas traducciones del lenguaje de alteridad de los textos de *Trilce*. Nuestro principal objetivo es armar la composición figurativa del texto, que pueda abrir el camino para un montaje más amplio. Así se han encontrado algunas direcciones de sentido y trazos que apuntan a formar íconos que figurativizan ciertas categorías: lo legal vs. lo ilegal, lo justo y lo injusto, la bribonería y la circunspección, la liberación y el confinamiento, al lado de las de la movilidad y la inmovilidad, el cambio y el estancamiento, la linealidad y la circularidad, la ceremonialidad y la rutina, la innovación y la continuidad, la prudencia y el riesgo, entre otras.

REFERENCIAS

- Arguedas, J. M. (2011). *Los ríos profundos*. Estruendomudo.
- Bordron, J.-F. (1991). Les objets en partir. Esquisse d'ontologie matérielle. *Langages*, (103), 51-65.
- Bordron, J.-F. (2011). *L'iconocité et ses images. Etudes sémiotiques*. Presses Universitaires de France.
- Bordron, J.-F. (2012). Vie(s) et diathèses. *Nouveaux Actes Semiótiques*, (115). <https://doi.org/10.25965/as.2654>
- Bordron, J.-F. (2013). *Image et vérité. Essais sur les dimensions iconiques de la connaissance*. Presses Universitaire de Liège.
- Deleuze, G. (1971). *Lógica del sentido*. Barral Editores.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2015). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (12.^a ed.). Pretextos.
- Fontanille, J. (2001). *Semiótica del discurso*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Greimas, J. A. y Courtés, J. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Gredos.
- Landowski, E. (2007). *Interacciones arriesgadas*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Vallejo, C. (1922). *Trilce*. Talleres Tipográficos de la Penitenciaría.



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

This article is available in open access under the Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Cet article est disponible en libre accès sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International Licence.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 6, n.º 11, enero-junio, 2023, 69-83

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.59885/archivoVallejo.2023.v6n11.03

Sostener al otro/a o devolver la vida: «Masa» de César Vallejo

Sustaining the other or return life: «Masa»
by César Vallejo

Soutenir l'autre ou lui redonner vie: «Masa»
de César Vallejo

FERNANDO RIVERA

Tulane University

(Luisiana, Estados Unidos)

friverad@tulane.edu

<https://orcid.org/0000-0002-3628-8793>



RESUMEN

El poema «Masa» de César Vallejo presenta una escena donde el amor de la masa humana tiene el poder de devolverle la vida a un ser humano. El amor está dirigido al cadáver en tanto el cuerpo es lugar de existencia y logra que este se levante como un ser humano. El poema confronta la muerte, que es la reificación u objetificación radical, a través de este amor cuya lógica es tributaria de la racionalidad andina. Considerando el poema como una reflexión poética sobre el estatuto de la existencia humana, este artículo analiza la reinscripción que hace

Vallejo de la relación vida-muerte como sujetificación-objetificación. Esta permite comprender la construcción de la subjetividad como un hacer de los otros que sostiene al sujeto a través del ofrecimiento del amor. También permite abordar desde una perspectiva diferente una serie de debates contemporáneos donde se discute el estatuto de sujeto u objeto del ser humano, lo que implica reinscribirlos o desestimarlos. Es el caso de los debates acerca de la eutanasia o el de provida versus proelección.

Palabras clave: César Vallejo; literatura peruana; sujetivación; objetificación; amor andino; lógica de los afectos; afectividad; inmortalidad.

Términos de indización: afectividad; cultura amerindia; especie humana; mortalidad (Fuente: Tesouro Unesco).

ABSTRACT

The poem «Masa» by César Vallejo presents a scene where the love of all humans has the power to bring a human being back to life. Love is addressed to the corpse insofar as the body is a place of existence and makes it rise as a human being. The poem confronts death, which implies a radical reification or objectification, through this love whose logic is dependent on Andean rationality. Considering the poem as a poetic reflection on the constitution of human existence, this article analyses Vallejo's inscription of the life-death relationship as subjectification-objectification. This allows us to understand the construction of subjectivity as the work of others that sustains the subject through the offer of love. Also, it allows us to approach from a different perspective to contemporary debates that discuss the constitution of human beings as subjects or objects. It implies to reinscribe or dismiss them; for example, the debates of euthanasia or pro-life vs pro-choice.

Key words: César Vallejo; Peruvian literature; subjectivation; objectification; Andean love; logic of the affects; affectivity; immortality.

Indexing terms: emotions; amerindian cultures; human species; mortality (Source: Unesco Thesaurus).

RÉSUMÉ

Le poème «Masa» de César Vallejo présente une scène où l'amour de la masse humaine a le pouvoir de ramener un être humain à la vie. L'amour s'adresse au cadavre dans la mesure où le corps est un lieu d'existence et parvient à le faire renaître en tant qu'être humain. Le poème affronte la mort, qui est réification ou objectivation radicale, à travers cet amour dont la logique est tributaire de la rationalité andine. Considérant le poème comme une réflexion poétique sur le statut de l'existence humaine, cet article analyse la réinscription par Vallejo de la relation vie-mort comme subjectivation-objectivation. Cela nous permet de comprendre la construction de la subjectivité comme un acte d'autrui qui soutient le sujet par l'offrande de l'amour. Cela nous permet également d'aborder d'un point de vue différent une série de débats contemporains où le statut de l'être humain en tant que sujet ou objet est discuté, ce qui implique de les réinscrire ou de les rejeter. C'est le cas des débats sur l'euthanasie ou sur le pro-vie versus pro-choix.

Mots-clés: César Vallejo; littérature péruvienne; subjectivation; objectivation; amour andin; logique des affects; affectivité; immortalité.

Termes d'indexation: affectivité; culture amérindienne; espèce humaine; mortalité (Source: Thésaurus de l'Unesco).

Recibido: 16/06/2023

Revisado: 20/06/2023

Aceptado: 21/06/2023

Publicado en línea: 28/06/2023

Financiamiento: Autofinanciado.

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

El extraordinario poema «Masa», de César Vallejo, presenta un caso paradigmático de inscripción de la muerte y un consiguiente e inesperado proceso de vivificación. Se sitúa en el contexto de la guerra civil de España, pero no para abordar las acciones bélicas o los discursos del valor y el patriotismo, sino para reflexionar sobre el amor, la vida y la comunión humana. Como toda reflexión poética, se sustenta en la capacidad del lenguaje para generar figuras tropológicas y explorar los límites de la significación. En ese sentido, leeremos el poema dirigiendo la atención a comprender lo que expresa con respecto al proceso de sujetificación de los seres humanos en oposición a la reificación u objetificación que genera la muerte. En particular, lo que ofrece para la reflexión del ser social el desplazar la discusión vida-muerte a sujetificación-objetificación en los procesos de construcción de la memoria y la subjetividad¹.

Leamos el poema en toda su extensión:

Al fin de la batalla,
y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre
y le dijo: «¡No mueras, te amo tanto!»
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Se le acercaron dos y repitiéronle:
«¡No nos dejes! ¡Valor! ¡Vuelve a la vida!»
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Acudieron a él veinte, cien, mil, quinientos mil,
Clamando «¡Tanto amor y no poder nada contra la muerte!»
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

1 El fenómeno de la objetificación de los seres humanos (emparentado con la reificación y la objetivación), que designa el uso de los seres humanos como objetos para un propósito determinado, tiene como expresión más radical la objetificación generada por la muerte, la que convierte definitivamente a un ser humano en objeto. Un estudio de mi autoría sobre la estructura de la objetificación y su dimensión teórica, *El cuerpo nudo*, aparecerá pronto.

Le rodearon millones de individuos,
Con un ruego común: «¡quédate hermano!»
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Entonces todos los hombres de la tierra
le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;
incorporóse lentamente,
abrazó al primer hombre; echóse a andar... (Vallejo, 1995, p. 300)

1. EL AMOR MASA Y LA EXISTENCIA

El poema confronta la muerte del combatiente dirigiéndose al cadáver. El combatiente fue el ser viviente y ahora el cadáver es lo que *queda* de él. Es allí, a este resto material, adonde (¿a quién?) se dirige la enunciación; primero la de un hombre y al final la de todos los hombres de la tierra. Los cuerpos, como bien lo reconoció Nancy (2003) después de Vallejo: «son lugares de existencia, y no hay existencia sin lugar, sin *ahí*, sin un “aquí”, “he aquí”, para el *éste*» (p. 16)². El cadáver señala el abandono de la existencia. En consecuencia, allí se dirige el pedido, el ruego, el amor de la humanidad entera. La existencia debe aparecer en ese cadáver para convertirlo, otra vez, en cuerpo humano, para que ande y viva.

La identidad humana, bélica, del combatiente desaparece con la muerte. Esta muestra el cadáver, y en ese proceder borra la individualidad para dar lugar al devenir de una existencia material anónima. Anónima si la memoria no sostiene su existencia (aunque ya no tenga cuerpo, cadáver o polvo, como los personajes de la historia, Manco Inca, César Vallejo, por ejemplo; o simplemente desaparezca como el enigmático comunero que le contó a Arguedas «El sueño del pongo»).

2 El énfasis que pone Nancy en la centralidad del cuerpo para la existencia va, por un lado, por el deseo de reconocer la corporeidad y la materialidad como indesligable de la existencia y, por otro, por señalar que el desarrollo de la ontología (occidental) se ha dado hasta el momento sin considerar al cuerpo. De ahí que señaló: «La ontología no está pensada aún, en tanto que fundamentalmente es ontología del cuerpo = del lugar de existencia o de la *existencia local*» (Nancy, 2003, p. 17).

Los intentos para *volver* a la vida a este combatiente son varios. El amor es el sentimiento, o el instrumento para *insuflar* de vida a *su* cadáver y traerlo a la existencia como cuerpo y ser humano. Esta pertenencia del cadáver al que fue en vida, el combatiente, ese *su*, marca todavía el lazo que une la existencia pasada del combatiente con la materia yacente; pero es un lazo externo, sostenido por los otros, por la voz poética de Vallejo, por nosotros que leemos el poema. El combatiente no podrá más reclamar ese cuerpo como suyo, ser en él, existir ahí a través de su propia enunciación, decir: Yo.

¿Pero qué instrumento es este amor? No es el amor cristiano, el amor del Nuevo Testamento para los otros. El de San Pablo dirigido universalmente a toda la humanidad. El Uno/a que ama al Otro/a o, mejor aún, a los Otros. Es otro amor o un amor otro. Es un amor demandado por el Otro/a, como intenté explicarlo en otro lugar. Pero es una demanda que no contiene la demanda porque el combatiente está muerto y los muertos no piden ni demandan. Sin embargo, se recibe la demanda. Ese es el mecanismo de este amor, se genera por una demanda que no demanda, que no existe como tal, pero que se hace evidente al dar el amor como respuesta, al amar. Este sería el amor andino³.

Pero hay algo más, algo que tiene que ver con la lógica o el mecanismo de este amor. A diferencia del amor cristiano, es un amor del Otro/a u Otros hacia el Uno/a. Los intentos de volver a la vida al combatiente van en esa dirección. Primero es un hombre, luego dos, luego muchos más hasta alcanzar a la humanidad entera. El amor de toda la humanidad se enfrenta a la objetificación e inercia a que ha sido reducido el combatiente por la muerte (el cadáver) y logra hacer que este vuelva a la vida. Esta es una operación que produce la existencia. Si en el cristianismo Dios otorga la existencia (creó al hombre, se decía, pero claro creó a la humanidad), acto refrendado incluso con el pasaje

3 O una interpretación del amor (andino) basada en la lectura de la obra de Arguedas. He analizado el poema como una *demanda de amor* (articulada por la reciprocidad andina), y en su diferencia con la ética de Badiou que se asienta en la fidelidad al inmortal, en Rivera (2011, pp. 147-174, 208-209).

sobre la resurrección de Lázaro, el poder que trae la existencia en «Masa» es el amor humano. El Nuevo Testamento cristiano promulga: Dios es amor, ese es su poder, con él da la existencia, se sacrifica incluso por su creación. Pero en «Masa» la existencia depende de la humanidad. ¿El poder le es arrebatado a Dios?, ¿es restituido a la humanidad?

Sin embargo, la presencia general del cristianismo en la obra de Vallejo es evidente, lo que nos lleva a pensar que la producción de este amor humano podría estar relacionada también con el amor cristiano, particularmente en algunos aspectos o figuras de su articulación como la de la resurrección. Entonces, podría ser sí un arrebatamiento o restitución; pero su lógica parece ser definitivamente andina (aprovechada y usada en exceso por la solidaridad moderna occidental, socialista y comunista). En todo caso, el amor humano de consenso absoluto que presenta «Masa», el amor de la masa, se equipara con el poder divino. Vallejo identifica aquí en este proceder humano posible-imposible el lugar de Dios.

De este amor de la masa se podría colegir inmediatamente que la *llegada* de alguien al ámbito de la muerte es producto de una insuficiencia de amor, de un amor que se le ha ofrecido, pero cuyo consenso no es absoluto. Y es que Vallejo lleva su reflexión poética hasta un límite donde puede refundar el sentido de la muerte y darle otro contenido. Ya no es más la existencia una inscripción en el eje vida-muerte; sino en el eje amor masa-muerte. Esto va más allá de un desplazamiento del sentido, es un corte y reinscripción debido a la irrupción de la lógica andina de la demanda de amor, que además permite inscribir la figura del inmortal. El amor masa (o de consenso absoluto) *sostiene* la vida del Otro/a; y *ser* un inmortal es recibir este amor, adquirir una existencia radical.

Esta lógica de los afectos nos lleva a preguntarnos: ¿la inmortalidad es un acontecimiento único, producto de una sola ofrenda de amor masa, o necesita ser sostenida de manera permanente por este amor? O también, ¿estar vivo o ser mortal (porque todos somos mortales) sería no haber recibido nunca este amor?

2. SUJETO Y MASA

La escena que grafica el poema se enuncia desde el punto de vista de quienes le ofrecen su amor al cadáver y le piden que se levante. Si consideramos que la existencia de la masa, como hace referencia el título del poema, implica la pérdida de la calidad de sujeto individual por parte de quienes participan de ella, entonces este ofrecimiento o deseo llevado al límite de la humanidad entera hace que la existencia de estos sujetos como sujetos de deseo desaparezca. Ya sea porque se confunden con la masa o se integran al sujeto-masa. La existencia ahora de estos seres vivos (no como sujetos) al final del poema es una existencia en comunión, dependiente del lazo que les une a los demás. Y este lazo es el amor por el que fue un combatiente, que cada ser comparte con los demás. Aquí la individualidad se observa contrapuesta al poder absoluto del amor, a un poder equiparable con el de la divinidad. El poema sugiere que abandonar la individualidad, o renunciar a ella, y compartir con toda la humanidad el amor por alguien (otro humano) es abandonarse para alcanzar la fuerza de lo divino, la de poder dar la existencia. No ser alguien para que el amor y la existencia del Otro/a sea posible.

En el amor de consenso absoluto, el amor masa, el deseo individual desaparece y solo hay un ofrecimiento comunal y universal que obedece a una demanda de amor no expresada (la del cadáver). Ofrecimiento cuya dimensión *masiva*, universal, otorga la existencia a quien se le dirige. Vallejo ha descubierto aquí a Dios o, mejor aún, el lugar donde habita y existe la divinidad absoluta, y esta tiene consistencia humana. Divinidad que *reside* en cada ser, pero en nadie en particular; que se manifiesta y expresa solo cuando cada quien une su deseo al de los demás y por tanto deja de expresar su deseo propio. Divinidad que al ser producto de la comunión humana sugiere una corporalidad que contiene todos los sexos, los géneros y las edades, o, no tiene sexo, género ni edad. Vallejo alcanza a comprender la divinidad del amor a través de su reflexión poética y andina; y lo hace él también en comunión con la palabra, en la que deja de ser él mismo un individuo para que el flujo de esta exprese y haga visible el amor masa, esa divinidad.

3. LA LÓGICA DE LOS AFECTOS

En una escena de la película *NN: sin identidad* (2014), una antropóloga forense, que trabaja desenterrando los restos de una fosa común, despliega por primera vez un vestido de niña encontrado en la fosa. El vestido aparece en primer plano y remite a una imagen humana; evoca, usurpa, la forma de un cuerpo. Luego, la forense llora frente a este vestido de alguien que fue su usuaria. Aquí el llanto manifiesta la inscripción de alguien, una niña, como la de alguien que ha muerto, pero que merecía seguir viviendo. O, en los términos del poema de Vallejo, el llanto sugiere que la niña, a cuyo cuerpo ausente remite el vestido, es objeto de amor. El cuerpo ausente de la niña demanda amor por ella, he ahí la razón del llanto.

Judith Butler ha sido específica en señalar la razón de este llanto o de un llanto como este. Dijo: «la capacidad de ser llorada es una condición del surgimiento y mantenimiento de toda vida [...] Sin capacidad de suscitar condolencia, no existe vida alguna, o, mejor dicho, hay algo que está vivo pero que es distinto a la vida» (Butler, 2010, p. 32).

La vida (¿la verdadera?) implica existir siendo capaz de suscitar el llanto. Si no es así, lo que vive no tiene *la* vida. El llanto de la forense, suscitado por la remisión a un cuerpo que hace el vestido, reconoce que allí hubo una vida que importaba, una vida que consideraba digna de ser vivida. Hubo alguien identificado en un primer momento por el vestido como un resto humano, que luego se identificó como una niña que tuvo una vida, y después pasará a ser identificado como una persona con nombre e historia propios. Todo este proceso va en la dirección de la sujetificación del cuerpo de la niña remitido por el vestido, de reconocer que en este existió alguien, un sujeto que fue, pero esta calidad de sujeto es *otorgada* fundamentalmente por el llanto de la forense más allá de cualquier identificación legal y nominal. No hay interpelación posible a la niña, no hay un alguien existente en su cuerpo que responda por ella.

Es decir, su reconocimiento como sujeto, como alguien que existió, es social. Se reinscribe el eje vida-muerte como vida llorada-muerte, donde se hace manifiesta la presencia del Otro/a, de la

comunidad, para la existencia (¿verdadera?) de la vida. Inscribir la vida de alguien que fue, relatarla o recordarla, es otorgarle, restituirle o sostener su subjetividad. Y esto puede hacerse otorgándole a este alguien una consistencia distinta, como la de un héroe o una heroína, o la de un fantasma o un condenado. Incluso podría intentar inscribirse como inmortal, y aquí volvemos a «Masa».

Vallejo comprendió luminosamente el sentido y el ámbito de esta inscripción, por eso hizo que en su poema toda la humanidad le pidiera al cadáver que se levantara. Ante la objetificación radical de la muerte, respondió con una sujetificación radical inscrita por toda la humanidad. La consideración de estos extremos hace que su reflexión poética sea profunda y admita todas las posibilidades del existir, particularmente porque incluye un límite imposible, el de la inmortalidad. Y más aún porque considera el ámbito de la existencia y sus agentes (quienes otorgan la existencia estando en comunión y en ese mismo movimiento paradójicamente dejan de ser agentes); y porque condiciona la vida con el amor masa que a su vez no está condicionado, puesto que se da como algo absoluto existiendo en sí mismo por la acción de todos (inalcanzable fuera del poema) o de nadie. El amor existiendo, fluyendo, en tanto tiene como soporte a toda la humanidad, pero a nadie en particular.

Tanto el llanto occidental articulado por Butler como al amor masa de Vallejo se manifiestan dentro de una lógica de los afectos, pero no con un signo diferenciado. No el llanto como opuesto al amor; sino el llanto como la expresión del amor. Esto lo comprendió Vallejo con mayor profundidad que Butler, y lo hizo a su manera: confrontado por la demanda de amor del cadáver que lleva a abandonar la individualidad. Si nos preguntamos, por qué la forense llora a alguien que no conoce, que no ha visto jamás en su vida, que no tiene idea siquiera de que existía; podemos responder porque el vestido que remite al cuerpo de la niña demanda sin expresarlo un amor masa, un amor dirigido a la vida, o una vida cuya consistencia es la expresión del amor masa. ¿Es el llanto el reconocimiento de la impotencia de devolver la vida? Es posible. Y la impotencia, como expresión fracasada del amor masa,

como llanto, implica la sospecha no razonada, irreflexiva, de que con el amor masa se puede devolver la existencia. Pero este amor es imposible, por tanto, el fracaso hace visible, hace *existir* este amor como un posible imposible sobre cuyas coordenadas se orientan los afectos⁴.

4. SOSTENER AL OTRO/A O DEVOLVER LA VIDA

Un hombre «vino hacia» el cuerpo muerto del combatiente, luego «se le acercaron dos», luego «acudieron a él veinte», luego «le rodearon millones». ¿Cuál es la forma de este acercamiento, de este estar con el cadáver? Antes de que se levante por acción del amor masa, el cuerpo muerto del combatiente yace, como yace cualquier cadáver en un velorio (o los restos, necesarios para hacer el duelo), y en este estado, ¿qué relación se establece entre los vivos y el cadáver?, ¿qué experimenta quien está con él?

Heidegger (2006) tiene una reflexión al respecto. Señaló en relación con la posibilidad de «experimentar la muerte de los otros y de aprehender al Dasein entero», que

Al acompañarlo [al difunto] en el duelo recordatorio, los deudos *están con él* en un modo de la solicitud reverenciante [...] En semejante coestar con el muerto, el difunto *mismo* no existe

4 Este lugar que hace visible Vallejo es donde se inscribiría la «ontología social» que propone Butler (2010) como crítica al individualismo: «una ontología del individualismo que no reconoce que la vida, entendida como vida precaria, implica una ontología social que pone en tela de juicio esta forma de individualismo» (p. 38); donde el sentido de la «vida precaria», tomado de Levinas, se basa en la comprensión de cuán fácil es eliminar la vida (Butler, 2006, p. 20). Pero también: «Afirmar que una vida es precaria exige no solo que una vida sea aprehendida como vida, sino también que la precariedad sea un aspecto de lo que es aprehendido en lo que tiene vida. Desde el punto de vista normativo, lo que estoy afirmando es que debería haber una manera más incluyente e igualitaria de reconocer la precariedad» (Butler, 2010, p. 29). Vallejo va más allá, reconoce el amor, específicamente el amor masa humano, como forma de reconocer la precariedad y luchar contra ella. La precariedad más radical que es la muerte a la cual borra.

fácticamente más [...] Sin embargo, coestar quiere decir siempre estar los unos con los otros en el mismo mundo. El difunto ha abandonado y dejado atrás nuestro «*mundo*». Desde éste, los que quedan pueden *estar* todavía *con él*. (§ 47, pp. 259-260)

El sentido de este *coestar* en *nuestro mundo* con el difunto implica *traerlo* o *retenerlo* en una suerte de existencia conjunta, un existir *con* nosotros. No es una existencia individual ni fáctica, ni es la misma existencia de alguien que fue y ahora es difunto (un alguien que dejó de vivir y que en su lugar apareció el difunto); sino es una existencia en comunión con los otros (los deudos). Una coexistencia que se puede considerar como producto de la manifestación del amor masa de los vivos bajo la forma del dolor o el llanto (como en NN), que lo *sostiene* entre nosotros y con nosotros porque no puede sostenerse (ser) por sí mismo. Y lo que se sostiene en este coexistir es *un* alguien que fue en vida. Un alguien que es identificado con el difunto y con quien fue en vida a través del sostenimiento, pero que no es *el mismo alguien* que fue en vida.

Este sostenimiento, al manifestarse como un hacer de los otros, abre el espacio de la memoria, el lugar donde se inscribe en el sostener mismo la vida que fue. El cuerpo objetificado por la muerte como cuerpo-muerto-de adquiere así un nuevo modo de ser en tanto se intenta sostener su sujetificación. Sujetificación que ya no es la misma *de* quien fue en vida, sino una *otorgada* por los otros en la coexistencia.

Ahora bien, este sostener al Otro/a, al ser una inscripción hecha por los demás (los deudos), implica una enunciación sobre el que fue en vida, sobre su vida, desde el punto de vista de los deudos. Ya no es más Uno/a actuando e inscribiéndose, diciendo: Yo, sino una vida sostenida (recordada, memorializada) a través de la enunciación y la articulación de los demás. Es por ello que ahora la vida y el relato de la vida de quien existió en ese cuerpo no pertenecen más a este/a⁵.

5 Aunque, como señala Adriana Cavarero (2022), el relato de nuestra vida viene dado siempre por los demás. Para aclarar más este punto, la enunciación, decir: Yo, se

La memoria es de los otros, de los que la sostienen e inscriben. La existencia de este alguien es ahora una atribución. El amor masa no logra manifestarse plenamente, no se alcanza el consenso absoluto, el amor de toda la humanidad. El que existió no vuelve a la vida, pero vive en la inscripción de los otros, en su memoria. Es decir, este amor insuficiente no produce una existencia fáctica, pero su naturaleza comunal, el coestar, que es parcial, sí alcanza a producir *una* existencia de este alguien entre los deudos y con los deudos. Y si esta memoria se hace pública, se vuelve social y política.

5. VIDA-MUERTE O SUJETIFICACIÓN-OBJETIFICACIÓN

Volviendo a la distinción entre los ejes vida-muerte y sujetificación-objetificación, que es una diferencia fundamental no solo para la objetificación de los seres humanos, sino para la reflexión sobre la muerte (como se observa en Heidegger, pero con otros términos), es importante reconocer tanto la naturaleza de su diferencia como el modo de concurrencia de ciertos elementos en una reflexión específica. Particularmente, cuando se presenta el caso de alguien que no pueda hacer por sí mismo/a la inscripción de su existencia y se manifieste la posibilidad de que otros puedan sostener *su* sujetificación o una sujetificación para este/a.

Esto se observa hoy en día en debates de gran intensidad. Por ejemplo, en los de la posibilidad de asistir con la muerte o matar a alguien que vive una vida vegetal (eutanasia), o el del *perecer* o vivir de una vida no nacida (provida/proelección), o el de un niño pequeño que se considera todavía no responsable de sí mismo. Antes que nada, hay que considerar si hay un cuerpo como lugar de existencia. ¿Es el cuerpo de uno/a o varios (un cuerpo o dos o uno configurado como

presenta como un acto de vida, donde en el mismo proceder el cuerpo actúa y el ser se nombra a sí mismo existiendo así en el cuerpo que habla. Por el contrario, *nuestra* historia nos viene dada por los demás. Nos conocemos a través de los otros. Sin embargo, el relato de vida por sí mismo no produce necesariamente el coestar. Y el coestar, en Vallejo, se manifiesta en el ofrecimiento de amor al otro/a.

dos en uno o uno en dos)? Luego hay que identificar qué es lo que se sostiene allí, la vida *de* quién. ¿Se puede sostener la vida y no la subjetividad? ¿A qué cuerpo se le sostiene o *debe* sostener la subjetividad? ¿Se puede sostener a los dos o al uno en dos? ¿Cómo se relaciona un cuerpo con el otro y una subjetividad con la otra? ¿Se puede sostener una vida que está dentro de otro cuerpo y vida, sin atender primero a esta vida? Si fuera así, se incurriría en la objetificación de esta vida, en su conversión de *objeto-para* ¿la reproducción o la vida?

Si en verdad hay un Otro/a que sostener, ¿de dónde viene la demanda? Porque la demanda viene de alguien que es o que fue. ¿Se responde ofreciendo un amor en la dirección del amor masa, es decir, dejando de ser agente y por tanto de tener agenda?

Butler (2010) planteó discusiones con implicancias parecidas y en otro lenguaje a partir de su concepción de «vida precaria» (pp. 13-56). Por su parte, Derrida (1998) advirtió sobre las «confusiones aparentemente empíricas o tecno-jurídicas, y hoy en día cada vez más graves, sobre lo que es el estado de muerte» (p. 55). Lo que permite la reflexión poética de Vallejo es visitar todos estos debates contemporáneos (y otros más) a partir de una conceptualización del amor como hacer y producto humano equiparable con el poder divino o, mejor aún, del amor que al obedecer una demanda de amor puede otorgar la existencia.

REFERENCIAS

- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Paidós. (Obra original publicada en el 2009).
- Butler, J. (2006). *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Paidós. (Obra original publicada en el 2004).
- Cavarero, A. (2022). *Tu che mi guardi, tu che mi raccontì. Filosofia della narrazione*. Castelvecchi. (Obra original publicada en 1997).
- Derrida, J. (1998). *Aporías. Morir-esperarse (en) los «límites de la verdad»*. Paidós. (Obra original publicada en 1996).

- Gálvez, H. (director). (2014). *NN: sin identidad* [Película]. Piedra Alada Producciones.
- Heidegger, M. (2006). *Ser y tiempo*. Trotta. (Obra original publicada en 1927).
- Nancy, J.-L. (2003). *Corpus*. Arena Libros. (Obra original publicada en el 2000).
- Rivera, F. (2011). *Dar la palabra: ética, política y poética de la escritura en Arguedas*. Iberoamericana-Vervuert.
- Vallejo, C. (1995). *España, aparta de mí este cáliz. Obra poética completa*. Alianza Editorial.



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

This article is available in open access under the Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Cet article est disponible en libre accès sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International Licence.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 6, n.º 11, enero-junio, 2023, 85-107

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.59885/archivoVallejo.2023.v6n11.04

El silencio como respuesta: cartas de César Vallejo a Fédor Kelin

The silence as an answer: César Vallejo's letters to Fédor Kelin

Le silence comme réponse: les lettres de César Vallejo à Fédor Kelin

JESÚS CABEL MOSCOSO

Universidad Nacional San Luis Gonzaga

(Ica, Perú)

jesus.cabel@unica.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0001-9361-7744>



RESUMEN

El entusiasmo de César Vallejo por la Unión Soviética no solo se produce luego de su estancia en tres oportunidades: 1928, 1929 y 1931, sino que tiene el preámbulo que data de años atrás cuando le escribe a Pablo Abril de Vivero. Considerando que *El tungsteno* ha sido traducido y publicado en ruso, Vallejo intenta volver por cuarta vez para la presentación de sus piezas teatrales *Lock-out* (1930) y *Presidentes de América* (1934) que, en realidad, nunca se publicaron ni se representaron en escenario soviético. Su relación con la

Unión Internacional de Escritores Revolucionarios, donde Fédor Kelin era su secretario, produce doce cartas en las que pueden constatar los planes creativos, editoriales y políticos del escritor peruano, así como el pernicioso silencio de parte de su traductor ruso.

Palabras clave: César Vallejo; Fédor Kelin; epístolas; piezas teatrales; Rusia.

Términos de indización: correspondencia; obra de teatro; traductor; URSS (Fuente: Tesaurus Unesco).

ABSTRACT

César Vallejo's enthusiasm for the Soviet Union not only comes after his stay in the Soviet Union on three occasions: 1928, 1929, and 1931, but also has the preamble dating back years ago when he writes to Pablo Abril de Vivero. Considering that *El tungsteno* has been translated and published in Russian, Vallejo tries to return for the fourth time for the presentation of his plays *Lock-out* (1930) and *Presidentes de América* (1934) which, in fact, were never published or performed on the Soviet stage. His relationship with the International Union of Revolutionary Writers, where Fédor Kelin was its secretary, produces twelve letters in which the creative, editorial, and political plans of the Peruvian writer can be ascertained, as well as the pernicious silence on the part of his Russian translator.

Key words: César Vallejo; Fédor Kelin; epistles; theatrical plays; Russia.

Indexing terms: correspondence; theatrical performances; translators; USSR (Source: Unesco Thesaurus).

RÉSUMÉ

L'enthousiasme de César Vallejo pour l'Union soviétique ne vient pas seulement après son séjour en Union soviétique à trois reprises:

1928, 1929 et 1931, mais il a un préambule qui remonte à des années auparavant, lorsqu'il a écrit à Pablo Abril de Vivero. Étant donné que *El tungsteno* avait été traduit et publié en russe, Vallejo a tenté de revenir pour la quatrième fois afin de présenter ses pièces *Lock-out* (1930) et *Presidentes de América* (1934), qui n'ont jamais été publiées ni jouées sur la scène soviétique. Ses relations avec l'Union internationale des écrivains révolutionnaires, dont Fédor Kélin était le secrétaire, ont donné lieu à douze lettres dans lesquelles on peut voir les projets créatifs, éditoriaux et politiques de l'écrivain péruvien, ainsi que le silence pernicieux de son traducteur russe.

Mots clés: César Vallejo; Fédor Kélin; épîtres; pièces de théâtre; Russie.

Termes d'indexation: correspondance; pièce de théâtre; traducteur; URSS (Source: Thésaurus de l'Unesco).

Recibido: 30/03/2023

Revisado: 10/04/2023

Aceptado: 15/04/2023

Publicado en línea: 28/06/2023

Financiamiento: Autofinanciado.

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

El preámbulo de las cartas de César Vallejo dirigidas al hispanista Fédor Kélin se encuentra en una misiva que Kélin le dirige a Vallejo, aproximadamente a mediados de diciembre de 1931, después de la tercera visita de Vallejo a Rusia. Esta misiva (o borrador de carta, trunca en parte) entre otros aspectos señala: «A consecuencia —escribe Kélin— de mis conversaciones con varios dirigentes de los organismos científicos de nuestra Unión (se refiere a la Unión Internacional de

Escritores Revolucionarios —UIER, MORP por sus siglas en ruso) he conseguido...»¹ (Popova, 2022, p. 266). En el punto 2:

Su maravillosa novela *El Tungsteno* está traducida. Saldrá en el segundo número de la Literatura de la Revolución Mundial de 1932. En enero, comenzará su publicación en GIHL (traducido por el mismo camarada Kochergin), al mismo tiempo, la novela se publicará en Ucrania. En *Literatura mirovoi revolulutsii*, la novela aparecerá con ilustraciones. (Popova, 2022, p. 266)

Y más adelante le manifiesta el interés de que Vallejo «hablase en los órganos de prensa comunista y radical una pequeña noticia», incluyendo «3. Los trozos de su magnífica novela de Usted, querido maestro, *El tungsteno* y dos o tres páginas de su libro sobre Rusia» (Popova, 2022, p. 267). Se refiere, por cierto, a *Rusia en 1931, Reflexiones al pie del Kremlin*. Así también le informa que

En el teatro Kamerni (teatro Tairof) se interesan mucho por su *Lockout* de Usted. En general todos los escritores españoles que quisieran estrenar sus obras en la escena soviética deben enviarlas a la MORP que tiene un convenio especial con la Unión Panrusa de dramaturgos revolucionarios sobre el asunto. Yo desearía recibir su *Lockout* lo más pronto posible, pues que el repertorio de nuestros teatros se forma generalmente en febrero y marzo... Envié sobre todo su *Lockout*. La traducción de su pieza de Usted al ruso no le costará nada, lo haré yo mismo... También Usted puede confiarme todas las negociaciones con el teatro Camerni. (Popova, 2022, p. 268)

1 Esta nota, como las siguientes, así como las once primeras cartas de Vallejo, fueron publicadas por Popova (2022).

Al final, al despedirse, como un agregado le escribe:

Querido amigo. Hemos recibido su segunda carta. Comprendemos muy bien la situación en la que se encuentra. [...] Ayer he hablado con el compañero Sobolevski (de la Editorial de Estado). Me ha prometido arreglar la cuestión del honorario con el compañero Soloviev. De su lado, el compañero Yasienski telefonará a Soloviev. La Editorial de Estado piensa comenzar la publicación de su *El Tungsteno* a principios de enero... (Popova, 2022, p. 269)

Por la fecha de la primera carta de Vallejo a Kelin, se advierte que el poeta tenía la experiencia y los contactos que le habían producido su estancia en 1928, 1929 y 1931, años de su ingreso al país soviético. Así puede constatarse en las cartas que le dirige a Pablo Abril de Vivero en diversas oportunidades:

No creo que podré quedarme en Moscú. Lo del idioma es terrible. Lo del Soviet es una cosa formidable. Más todavía milagrosa. (Moscú, 29 Octubre 1928). (Vallejo, 2022, p. 316)

Con mi viaje a Moscú, he conseguido por lo menos, la colaboración en algunos periódicos rusos, donde se me pagará muy regularmente. He empezado ya a enviar desde aquí mis artículos sobre América y espero que las cosas vayan tal como las arreglé allá. (Paris, le 27 diciembre 1928). (Vallejo, 2022, p. 317)

De estas cartas es fácil deducir que Vallejo intentaba por cuarta vez llegar a Rusia, con mejor y mayores proyectos, sean literarios, con la publicación de *El tungsteno*, así como los relacionados con aspectos políticos alentados desde la Unión Internacional de Escritores Revolucionarios, donde Kelin era el secretario de la Comisión Española y se pretendía crear un puente de comunicación entre los escritores españoles y los soviéticos. Dentro del programa se establecía, por ejemplo:

- Literatura sobre nuestros movimientos de *rabkor*, *selkor*, *yunkor*, etc., para organizar una red de rabkor (corresponsables trabajadores). Vallejo señaló la debilidad de la red existente en España y la incapacidad de organizar el movimiento.
- Literatura sobre la organización de clubes obreros en la U. R. S. S.
- Obras del teatro revolucionario soviético.
- Literatura política que pueda necesitar la Unión en España. (Popova, 2022, p. 265)

De los anteriores viajes, se deduce que Vallejo costeó sus pasajes y su estadía, salvo el que pretende realizar por cuarta vez para asistir a la Olimpiada Internacional de Teatro Revolucionario.

En el siguiente cuadro pueden graficarse las cartas que Vallejo remitió a Kelin desde París:

París	1933	1934	1935	Total
Cartas	4	6	2	12

Veamos algunos pasajes de las cartas escritas por César Vallejo a Fédor Kelin.

1933

París, 31 marzo, 1933

Ya sé que fue publicado «El Tungsteno».

... le envió el manuscrito de mi drama español «Lockout» para el teatro Tairff.

Le suplico decirme la cantidad de dinero que me deben por la publicación del «Tungsteno».

París, 19 de abril 1933

... la carta que Usted me indica sobre la olimpiada teatral.

Creo que mi compañera, Georgette Philippart puede también representar a América Latina en el congreso indicado.

Esperamos los dos pasajes y la orden de marchar a la mayor brevedad.

París, 5 de mayo, 1933

No recibo respuesta a mi última carta.

No se pierda en silencio, el viaje a Moscú me tiene paralizado de todo! ¡Contésteme! ¡Contésteme! ¡Contésteme!

París, 7 de noviembre 1933

... haga el favor de decirme qué hay de la representación de «Lockout».

En las cartas de 1933, hay dos aspectos claves: la publicación de *El tungsteno* y el envío del manuscrito *Lock-out*. El primero fue escrito en España (1931) para la colección Novelas Proletarias, de la Editorial Cenit, que después rechazaría su cuento «Paco Yunque». Es evidente que Vallejo creía que su función de escritor era poner su inteligencia y su pluma al servicio de la clase obrera. Así, aparece la realidad de la explotación del trabajador peruano y, por otra, explica de acuerdo con sus teorías, la razón de esa explotación, señalando finalmente que solo hay un camino que resolverá esta situación, que es la organización y la solidaridad. Por su parte, Herrera Ruiz (2015) nos advierte que *El tungsteno* puede asimilarse más bien a una propuesta estética de novela social que propugna reivindicaciones políticas, socioeconómicas y, sobre todo, morales para los indígenas, a fin de incluirlos en la reflexión histórica de una nación y de extender hacia ellos la noción misma de nacionalidad. Sin embargo, el valor que se busca resaltar de la obra reside en que esta permite evidenciar

las huellas del colonialismo en la sociedad peruana, que equivale a decir colonialismo en cualesquiera otras sociedades de raíz indígena en América, Asia, África u Oceanía; colonialismo en su sentido más puro y universal, esto es, aquel que compromete la organización de la experiencia de la realidad, el sistema de derechos y deberes que gobierna las actividades sociales y muy especialmente los lenguajes y los signos a través de los cuales se nombra la vida (Herrera, 2015, p. 109).

La pieza de teatro *Lock-out* fue escrita en 1930, inicialmente en francés y en 1931 el propio autor, Vallejo, la tradujo al castellano, cuando estuvo viviendo en España. Georgette de Vallejo (1978) refiriéndose al año 1930 dice:

Ya a raíz de su primer viaje a la Unión Soviética (oct. de 1928) y con más razón al regresar del segundo, Vallejo trabaja como un presidiario en su iniciación, casi de profesional, al marxismo, 1929 y 1930 son los años en que se cristaliza en forma trascendental y definitiva su evolución revolucionaria, afirmándose además el militante. (p. 33)

Para Sobrevilla, la relación entre Vallejo y el marxismo se desarrolla a lo largo de cinco períodos:

1. El de su aproximación al mismo entre 1926 y 1927.
2. El de su opción por Trotsky entre 1928 y setiembre de 1929.
3. El de su aproximación al estalinismo entre setiembre de 1929 y enero de 1932.
4. El de su distanciamiento del mismo entre febrero de 1932 y julio de 1936.
5. El periodo de su propia formulación de una de las grandes nebulosas políticas de la naturaleza humana. (p. 304)

Sin duda que la época en que Vallejo escribe *Lock-out* corresponde a su mayor compromiso con el socialismo soviético, con la ideología marxista-leninista en su vertiente estalinista. Por esta misma razón, Podestá (1985) puede afirmar:

Los propósitos de esta obra son claramente políticos, pretende ser un instrumento de propaganda, aunque sin lograrlo por la incompatibilidad que hay entre el uso del material teatral y los objetivos que se propone. Se produce así una fractura y la escenografía solo transformada podría haberse montado acorde con los intereses políticos de Vallejo. (p. 84)

1934

París, 4 marzo 1934

... suplicándole gestione de nuevo mi viaje a esa capital...

Espero que, esta vez no me quedaré sin ir a Rusia, como el año pasado.

Lo importante es que no se quede en silencio.

París, 16 de marzo 1934

Vuelvo a escribirle estas líneas para suplicarle se moleste en contestarme.

De todos modos, hágame el favor, querido compañero, de contestarme cuanto antes.

París, 27 marzo 1934

... estoy realmente inquieto de no recibir sus noticias. ¿Qué pasa?

De aquí le suplico no quedarse en silencio.

París, 8 agosto 1924

... te envío con estas líneas, mi pieza de teatro «Presidentes de América».

Ahora bien, compañero: no te quedes en silencio.

París, 23 agosto 1934

Vuelvo a recordarte lo mucho que se puede hacer, una vez yo en Moscú, en lo que toca a la literatura y al teatro latinoamericanos...

Dame también noticias sobre «Presidentes de América».

Es el año en que el silencio como respuesta se afirma al punto de producir cierta desesperación en las cartas de Vallejo. La pregunta de ¿por qué guardó silencio el corresponsal de Vallejo en Moscú? —de parte de Victoria Popova (2022)— encuentra una posible respuesta:

En el expediente no hay respuestas de Kelin, y por el contenido de las cartas de Vallejo y el tono de la narración, podemos concluir que prácticamente no recibió noticias de Rusia y, si las recibió, estas fueron muy breves y no daban respuesta a muchos de los puntos que le interesaban al poeta. Sin embargo, si recurrimos a documentos de los fondos de la MORP y la Unión de Escritores Soviéticos en el Archivo Estatal Ruso de Historia Sociopolítica (RGASPI, por sus siglas en ruso) así como a los diarios y notas de Kelin (RGALI), no solo se pueden hallar indicios de que todas las cartas y manuscritos de las obras de Vallejo fueron entregadas a Kelin a tiempo (las cartas mismas también tienen fechas de entrega escritas a mano y por lo visto, la letra es de Kelin), sino que también se descubre por qué el hispanista soviético ignoró los mensajes del autor. (p. 257)

En *Presidentes de América o Colacho Hermanos*, pieza teatral satírica en seis actos, escrita en 1934, muestra la precariedad legal y ética de los gobiernos republicanos serviles al gran capital. En realidad, fue escrita bajo la óptica marxista del autor, que toma como eje la farsa de la democracia en el Perú y el servilismo de sus representantes ante los poderes de las transnacionales tanto en la economía como en la política nacional.

1935

París, 15 febrero 1935

Hace seis meses que te envié mi pieza teatral «Presidentes de América»... Por toda respuesta, he tenido un silencio completo.

Lo que haces al no contestar mis cartas, es realmente inadmisibile.

... te ruego me devuelvas mi «Lockout».

Ponme siquiera unas líneas. Pero no te quedes en silencio.

París, 24 setp. 1935

Ojalá le interese para traducirla. La señora Cáceres tendría mucho gusto de recibir cuanto antes la opinión de usted.

Ahora Vallejo solicita la devolución de sus trabajos. El poeta se siente indignado y confuso ante tanta negativa por respuesta. Atrás ha quedado el entusiasmo de participar en la Olimpiada Internacional de Teatro Revolucionario, pues en la lista de invitados extranjeros figuraban él y Georgette Philippart, en representación de América Latina y no de España. Desde esa fecha de septiembre de 1935, en que le solicita la traducción de una obra de la señora Cáceres, solo mutismo y silencio definitivo.

Es durante el Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura en 1937, en España, que Kelin vuelve a encontrarse con Vallejo y escribe:

Al encontrarlo en un coche en la carretera de Barcelona a Valencia en 1937, no lo reconocí de inmediato, por lo mucho que había cambiado. Parecía que la muerte ya lo había tocado con su ala. Pero nada más hablar con él me di cuenta de que ninguna enfermedad, ninguna privación podría quebrantar su energía, su entusiasmo, su fe en la victoria final de la causa común. (Popova, 2022, p. 263)

Después de 1935, Vallejo ingresó a un prolongado silencio respecto a la Unión Soviética.

CARTAS DE CÉSAR VALLEJO A FÉDOR KELIN (1933-1935)

1

París, 31 de marzo, 1933

Querido camarada:

Recibí sus cartas del año pasado y le agradezco sus noticias que me da. Ya sé que fue publicado «El Tungsteno». Y hoy le escribo a los camaradas de la revista *Lituania*.

Como usted me lo pide, le envío el manuscrito de mi drama español «Lock out» para el teatro Tairoff. Usted verá si les interesa. Espero que comprenderá mi letra para leerlo.

Me ha tenido usted viajando durante todo el año. Pero ahora me quedo en París y aquí espero sus noticias lo más pronto posible.

Le suplico decirme la cantidad de dinero que me deben por la publicación del «Tungsteno». Quiero ir a Moscú a pasar una temporada y necesito saber con cuánto cuento para vivir allí un tiempo. Yo solo tengo dinero para llegar hasta la frontera rusa. A partir de allí necesito del dinero del «Tungsteno».

Si hay algunas aclaraciones que hacer en el «Lock out», dígamelas para hacérselas inmediatamente.

Dígame si conoció al escritor español Alberti y si está todavía en Rusia y su dirección. Le ruego contestarme lo más pronto posible a todos los puntos que toco en esta carta.

Acabo también de terminar un gran reportaje sobre la situación actual en América del Sur. ¿Cree usted que este reportaje interesaría a la prensa de Moscú? Contésteme también sobre este punto.

¿Salovief publicó en volumen el «Tungsteno»?

¿Y la traducción ucraniana (sic!)?

Escríbame sobre todas las cosas. Pienso ir a Moscú en abril y quiero saber cuánto de dinero tengo allí para los gastos de mi permanencia. Escríbame sobre «Lock out». Cuanto antes posible.

Afectuosos recuerdos de tu compañero. César Vallejo.

2

París, 19 abril 1933

Querido compañero:

Acabo de recibir su respuesta y en el acto le escribo al compañero Diament la carta que Usted me indica sobre la olimpiada teatral. Se la adjunto, para que Usted me haga el favor de entregársela en seguida.

Creo que mi compañera, Géorgette Philippart, puede representar también a América Latina en el congreso indicado. Seremos dos delegados. Ella tiene una preciosa documentación sobre lo que se hace actualmente en materia de teatro en América y nos serviría muchísimo en Moscú.

Le ruego activar nuestro viaje cuanto antes. Esperamos los dos pasajes y la orden de marchar a la mayor brevedad. Estamos preparando todo lo necesario para la olimpiada.

Ya hablaremos allá sobre las correcciones que hay que hacer a «Lock-out». También hablaremos sobre mi reportaje en América y sobre la posibilidad de obtener un puesto de ponente en el Comité Latinoamericano de que me habla Usted.

Aguardo respuesta suya, con la orden de irnos, apenas pueda. Una vez en Moscú, ya reanudaremos nuestra gran amistad y compañerismo, al servicio de nuestra causa común. Hay muchas cosas que hacer en relación con América y España. ¡Mucho, mucho!...

¡Saludos al rojo vivo! César Vallejo. Géorgette Philippart

3

París, 5 de mayo, 1933

Querido compañero:

No recibo hasta ahora su respuesta a mi última carta, a la que acompañaba otra para el camarada organizador del Congreso Teatral. Tampoco recibo aún los pasajes para mi viaje y el de mi compañera a Moscú.

Como tengo que arreglar, antes de mi partida, muchas cosas personales en París, le ruego nos envíen estos pasajes a la mayor brevedad posible. Sé que la olimpiada empezará el 25 de mayo y el tiempo va a resultar cortísimo. ¡Espero su respuesta cuanto antes! No se pierda en silencio, porque ¡el viaje a Moscú me tiene paralizado de todo! ¡Contésteme! ¡Contésteme! ¡Contésteme!

Estamos listos para partir y no esperamos sino la orden y los pasajes.

Su compañero, ¡con saludos rojos! César Vallejo.

4

París, 7 noviembre 1933

Querido compañero: Le agradeceré mucho me haga el favor de decirme qué hay de la representación de «Lock out». Si Usted cree que será difícil presentarlo en Moscú o que será cuestión de largo tiempo, le suplico me lo devuelva lo más pronto posible, pues me lo piden de Madrid para representarlo probablemente en España.

Dirija su correspondencia a 22, rue Royale —«La Prensa»— París.

Le ruego me excuse no le escriba más largamente, porque en estos momentos salgo de París y no volveré sino dentro de 8 días.

Saludo a los compañeros de allí y para Usted un gran apretón de mano. César Vallejo.

París, 4 de febrero 1934

Querido compañero:

Hace algo así como dos meses que le escribí suplicándole me informe qué hay sobre la «mise-en-scène» de mi pieza teatral LOCK-OUT. No he tenido la suerte de recibir sus gratas noticias. Solamente ayer he recibido un ejemplar de la traducción de «El Tungsteno», que supongo enviada por usted y por la cual le agradezco muchísimo.

Vuelvo a suplicarle me conteste sobre Lock-out. En todo caso, si no hay todavía perspectivas de representarla en Moscú, usted verá si puede devolverme el manuscrito, pues tengo que cambiar ciertas cosas en él y especialmente, los nombres de los personajes. Al mismo tiempo, pienso gestionar aquí su traducción al francés. En fin, usted verá si es necesario que usted guarde todavía el manuscrito en sus manos o si me lo devuelve. Espero su respuesta.

Le envío por este correo un reportaje sobre política latinoamericana, que ha sido publicado en francés por «Germinal», de París. Tradúzcalo al ruso y que sea publicado, avisándome lo que usted piensa y el resultado. No se quede en silencio. Y muchas gracias.

Un gran recuerdo afectuoso de su agradecido compañero. César Vallejo.

22, rue Royale (VIII^{me}). «La Prensa» — PARÍS.

París, 4 marzo 1934

Querido compañero Kelly:

No he tenido respuesta a mi carta del mes de febrero ppdo. La espero de un momento a otro. Le dirijo estas líneas suplicándole gestione de nuevo mi viaje a esa capital, donde puedo prestar mis servicios, yo y mi compañera, en cualquier ramo intelectual de la actividad soviética: como ponente, como director de las actividades

literarias latinoamericanas y como autor español. De otro lado, tengo en preparación alguna, piezas teatrales y novelas sobre la actual vida social, económica y política de América, que pueden ver traducción al ruso, así como reportajes y documentarios sobre el mismo tema, que nadie conoce mejor que yo, por ser nativo de ese continente.

Espero que, esta vez, no me quedará sin ir a Rusia, como el año pasado. De usted depende todo, compañero.

También enviaría de Moscú a América correspondencia y reportajes a los periódicos, ¡Fíjese cuánto hay que hacer con mi presencia en Rusia!

Lo importante es que no se quede en silencio. Escríbame a: 22, rue Royale (8me) París — «La Prensa».

Un buen apretón de manos de tu compañero César Vallejo.

7

París, 16 marzo 1934

Querido compañero Kelly:

Dos cartas le he dirigido últimamente y hasta este momento no he tenido el gusto de recibir su grata respuesta. Vuelvo a escribirle estas líneas para suplicarle se moleste en contestarme a la mayor brevedad posible sobre la posibilidad de mi viaje a Moscú. Espero su respuesta de un día a otro. Me parece que no hay tiempo que perder. Yo y mi compañera estamos listos para emprender el viaje. Por el momento, supongo que debo disponer en Rusia de una suma suficiente para mi subsistencia de los primeros meses. Luego, ya verán ustedes la manera de que yo les sea útil. A este respecto, le ruego tener presente el tema de mi carta anterior. Lo que me importa es su contestación. Dirija sus cartas a 22, rue Royale (VIII) París — «La Prensa».

De todos modos, hágame el favor, querido compañero, de contestarme cuanto antes. Necesito saber su decisión.

Un apretón de manos de tu compañero, César Vallejo.

París, 27 marzo 1934

Querido compañero Kelly:

Varias cartas le he escrito en menos de un mes y estoy realmente inquieto de no recibir sus noticias. ¿Qué pasa? ¿Está usted fuera de Moscú? Mi correspondencia la he dirigido a la Brilí Postal 850, como de costumbre. Le ruego se moleste en contestarme, apenas reciba esta carta, diciéndome, al menos, que mis cartas anteriores han llegado a sus manos.

En todas ellas, le he manifestado mi deseo de ir a Moscú, con mi compañera, para quedarme largo tiempo y llevar a cabo los trabajos de relación con la juventud y la literatura de América Latina. Para los primeros meses de nuestra permanencia en Rusia, cuento con la suma de dinero que se me adeuda por derechos de autor de mi novela. En fin, le suplicaba también en mis cartas ver la manera de que yo y mi compañera entremos en el orden económico de su país, para ganar nuestra vida, dedicándonos a los trabajos de que me ocupo.

Su respuesta me urge. Ya se acerca el mes de mayo. No esperamos sino su aviso para emprender el viaje. De aquí le suplico no quedarse en silencio. Aunque sea una palabra, pero contésteme a la mayor brevedad. Se lo agradezco vivamente.

Dirija sus cartas a la dirección que ya he dado: 22, rue Royale (VIII) París — «La Prensa».

Todos mis trabajos se hallan paralizados en espera de realizar este viaje. Esta larga espera perjudica a todos, como usted lo comprende.

Un afectuoso saludo de tu compañero César Vallejo.

París, 8 agosto 1934

Querido compañero:

En respuesta a tu carta del mes de Junio ppdo., te envíó con estas líneas, mi pieza de teatro «Presidentes de América», para que, sin pérdida de tiempo, gestiones sea representada en Rusia.

Por la lectura de esta obra, verás el partido que una buena mise-enscène puede sacar de ella, desde todos los puntos de vista y, particularmente, en lo tocante a su éxito en las masas. Se trata de algo muy distinto de «Lock out».

Es una sátira sangrienta de la política actual en América del Sur. Una bufonería cáustica e implacable de la burguesía imperante. Un latigazo en plenas posaderas de Wall Street. Una carcajada incontenible produce su lectura, desde las primeras réplicas. Los personajes encarnan de modo tan clownesco y trágico a la vez, intereses y pasiones tan auténticos de clase, que despiertan con sus palabras, sus gestos y sus menores intrigas, el desprecio, la piedad, la cólera, la indignación, la condena, en fin, un sacudimiento complejo e irresistible de múltiples emociones. Y, sobre todo, risa, mucha risa. Me recuerda, a veces, «Millones de San Antonios», de nuestro Kirchon.

Conocedor íntimo del medio social y psicológico en que se desarrolla «Presidentes de América», creo haber trasuntado fielmente la realidad latinoamericana, materia de la obra. Una bocanada de humanidad desconocida para Europa salta de esta farsa tropical. Todo en ella es inédito para ustedes: paisaje, música, preocupaciones, pasiones, ideas, hombres, cosas y, particularmente, la manera como aparecen trabadas y orientadas las materias y fuerzas sociales que en la obra se agitan. Una sola cosa es en ella común a antecos y periecos de todos los tiempos: el motor y el destino económicos, que impulsan y dirigen a las clases sociales en pugna en esta lucha escénica.

En «Presidentes de América» verás surgir al yanke, al peón que salta de clase, al comisario, al profesor, al general, al abogado, al ministro, al embajador, al Prefecto, al arzobispo, al nuncio, al comerciante,

al diputado, al presidente de la cámara de senadores y, por último, al indio. Al indio soldado raso, campesino, elector, minero, siempre víctima de la canalla oficial y mandona. La jerarquía social entera está allí, al desnudo.

Sin duda, habrá pasajes de la obra cuyo alcance y sabor podrán escaparte, a causa de ciertos giros muy indoamericanos, que he conservado en el lenguaje y, especialmente, en el diálogo. Pero estos pasajes son, me parece, muy contados. De todos modos, te enviaré una pequeña lista de tales frases, para aclarar tu comprensión.

Ahora bien, compañero: no te quedes en silencio. Contéstame. Dime si «Presidentes de América» puede o no ser representado allá y cuando, más o menos, puede ser representado. Ponte al habla con el grupo teatral del que me has hablado. Muéstrales la obra. Yo le escribiré al compañero que tú me indicas, en esta misma semana, hablándole de mi obra. Le diré que te la he enviado a ti, para que tú se la muestres. Lo importante es ponerse en actividad y no dormirse. Estoy seguro que «Presidentes de América» puede tener un éxito enorme.

Escríbeme cuanto antes. Yo volveré a escribirte. Un fuerte apretón de manos de tu compañero. César Vallejo.

10

París, 23 agosto 1934

Querido camarada:

Por este mismo correo le escribo a Diament, conforme a tus indicaciones. Mando la carta a Ado. 850.

Te suplico le hables inmediatamente de mi carta, a fin de evitar que ella se pierda en su oficina.

En esa carta le propongo el plan de que tú me hablas en tu última carta. Espero que me dará respuesta cuanto antes.

¿Recibiste mi carta anterior, con la pieza teatral «Presidentes de América»? Aguardo tu respuesta a este respecto, de un momento a otro.

Dirige tus cartas, a partir de ahora a Poste Restante — Bd. Pasteur — París (XV^o)

Mi deseo sería poder partir de aquí, a más tardar, a principios de octubre, del 1^o al 10. Más tarde, con la llegada del invierno, mi aclimatación en Moscú sería más difícil. Por eso espero tus noticias y las de Diamant a la mayor brevedad posible.

Vuelvo a recordarte lo mucho que se puede hacer, una vez yo en Moscú, en lo que toca a la literatura y al teatro latinoamericano y, en general, a cuanto se relaciona con el intercambio intelectual y artístico entre la URSS y América Latina. Estableceríamos una central de informaciones diarias, de una parte, para la prensa rusa, y, de otra, para la prensa latinoamericana. Y otras actividades, cuyo plan y organización me ocupo en estos días de estudiar con toda la aplicación y la meditación que tan vasta e importante labor reclama.

Para estos trabajos poseo una minuciosa y completa documentación, que llevaré yo mismo a Moscú.

Ahora lo que importa es mi viaje inmediato, con mi compañera. Para facilitar la cosa, podría ir primero yo y, luego, mi compañera. Ella haría su viaje después. Lo urgente es ganar tiempo.

En fin, todo esto lo dejo a tu cuidado y al interés que tú pongas en el asunto. De ti depende todo, en buena cuenta. Escríbeme. Dame también noticias sobre «Presidentes de América». Dentro de unos días, te enviaré la lista de frases y palabras autóctonas que, a veces, figuran en la pieza de teatro y que te prometí en mi carta anterior. Te suplico, entre tanto, prestes atención a esta obra teatral que, como te decía anteriormente, puede tener un gran éxito en las masas de la URSS.

Un gran abrazo fraternal de tu camarada César Vallejo.

París, 15 febrero 1935

Mi querido compañero:

Hace seis meses que te envié mi pieza teatral *Presidentes de América*. Te he escrito varias veces después. Por toda respuesta, he tenido un silencio completo.

¿Qué pasa? No me explico este silencio. Alberti ha estado aquí y me ha dicho que te ha visto en Moscú. Lo que prueba que has recibido todas mis cartas y que, si no me contestas, es porque hay para ello otras razones.

De este modo, muchos trabajos que debían haber seguido su curso activo se hallan paralizados. Si esto ocurriese en la burocracia burguesa, no me llamaría la atención. Tratándose de ti y de las oficinas soviéticas, me parecen increíbles. Esto está muy mal, compañero Kelly. Lo que haces, al no contestar mis cartas, es realmente inadmisible. Lamento en decírtelo.

En todo caso, te ruego me devuelvas mi Lock out. No me quedó ningún ejemplar. Si no interesa en Rusia, hazme el favor de devolvérmelo inmediatamente. No quiero que se pierda. Te lo agradeceré muchísimo.

Muy pronto iré a América. Para ello necesitaría ponerme en contacto contigo. Pero, como veo que no hay manera de obtener tus noticias, me iré con la impresión de que la burocracia literaria soviética, lejos de facilitar el trabajo de los escritores, lo entraba y lo sabotea. Los daños de un tal comportamiento, tú los conoces mejor que yo.

Contéstame, por lo menos. Ponme siquiera unas líneas. Pero no te quedes en silencio.

Un saludo cariñoso de tu compañero César Vallejo.

Mi dirección: Poste Restante 102 — PARÍS

París, 24 sept. 1935

Querido amigo:

La señora Aurora Cáceres le envía ahora una novela social sobre la realidad peruana, que le ruego leer con toda atención. En mi concepto, hay en ella trazos y momentos de un valor naturalista casi fotográfico, que puede dar una idea auténtica y valiente de los últimos acontecimientos políticos de aquél país.

Ojalá le interese para traducirla. La señora Cáceres tendrá mucho gusto en recibir cuanto antes la opinión de usted.

Camarada y amigo, César Vallejo.

Figura 1

César Vallejo en una reunión de escritores soviéticos. Moscú, 1929



Fuente: Vallejo, 2002, p. 63.

2 Archivo de Carlos Fernández y Valentino Gianuzzi.

REFERENCIAS

- Herrera, J. C. (2015, enero-junio). El tungsteno y las huellas del colonialismo en el Perú. *Ciencias Sociales y Educación*, 4(7), 107-121.
- Podestá, G. (1985). *César Vallejo: su estética teatral*. Artes Gráficas Soler.
- Popova, V. (2022). «El escritor no tiene quien le escriba»: la correspondencia soviética de César Vallejo. *Literature of the Americas*, (13), 248-281. http://litda.ru/images/2022-13/09_Popova_248-281.pdf
- Sobrevilla, D. (1994). *César Vallejo. Poeta nacional y universal y otros trabajos vallejianos*. Amaru Editores.
- Vallejo, C. (2002). *Ensayos y reportajes completos* (edición, estudio preliminar y notas de M. M. de Priego). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vallejo, C. (2022). *Correspondencia completa* (3.^a ed. aumentada y corregida; J. Cabel, ed.). Universidad Ricardo Palma.
- Vallejo, G. de (1978). *Allá ellos, allá ellos, allá ellos*. Zalvac.



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

This article is available in open access under the Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Cet article est disponible en libre accès sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International Licence.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 6, n.º 11, enero-junio, 2023, 109-131

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.59885/archivoVallejo.2023.v6n11.05

La recepción de la crítica literaria sobre *Colacho hermanos* (1934) de César Vallejo

The reception of César Vallejo's *Colacho hermanos* (1934) by literary criticism

La réception de *Colacho Hermanos* (1934) de César Vallejo par les critiques littéraires

WILLIAMS NICKS VENTURA VÁSQUEZ

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

(Lima, Perú)

wventurav@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0001-7047-6336>



RESUMEN

Las aproximaciones críticas sobre el teatro peruano en el siglo XX han contribuido a verificar el procedimiento de la representación escénica y el modo de elaboración estilística de la composición dramática. Este acercamiento ha propiciado una secuencialidad de acercamientos al proceso teatral relacionada con diversas tendencias o sensibilidades establecidas en varios períodos. De manera específica, el balance de las piezas teatrales de César Vallejo evidencia el compromiso y la

exhaustiva búsqueda del afamado vate por elaborar una composición artística innovadora. En ese sentido, la presente investigación pretende revisar las perspectivas de la crítica literaria respecto a la obra *Colacho hermanos* (1934).

Palabras clave: historia literaria; crítica literaria; *Colacho hermanos*; César Vallejo.

Términos de indización: obra de teatro; innovación cultural; crítica literaria (Fuente: Tesouro Unesco).

ABSTRACT

The critical approaches to Peruvian theater in the twentieth century have contributed to verify the procedure of scenic representation and the way of stylistic elaboration of the dramatic composition. This approach has propitiated a sequentiality of approaches to the theatrical process related to diverse tendencies or sensibilities established in several periods. Specifically, the balance of César Vallejo's plays evidences the commitment and exhaustive search of the famous bard to elaborate an innovative artistic composition. In this sense, the present research aims to review the perspectives of literary criticism regarding the play *Colacho hermanos* (1934).

Key words: literary history; literary criticism; *Colacho hermanos*; César Vallejo.

Indexing terms: theatrical performances; cultural innovations; literary criticism (Source: Unesco Thesaurus).

RÉSUMÉ

Les approches critiques du théâtre péruvien au vingtième siècle ont contribué à vérifier la procédure de représentation scénique et le mode d'élaboration stylistique de la composition dramatique. Cette approche a conduit à une séquentialité d'approches du processus théâtral liées à différentes tendances ou sensibilités établies à

différentes périodes. En particulier, l'équilibre des pièces de César Vallejo témoigne de l'engagement et de la recherche exhaustive du célèbre barde pour élaborer une composition artistique innovante. En ce sens, la présente recherche a pour objectif de passer en revue les perspectives de la critique littéraire concernant la pièce *Colacho hermanos* (1934).

Mots-clés: histoire littéraire; critique littéraire; *Colacho hermanos*; César Vallejo.

Termes d'indexation: pièce de théâtre; innovation culturelle; critique littéraire (Source: Thesaurus de l'Unesco).

Recibido: 30/03/2023

Revisado: 10/04/2023

Aceptado: 15/04/2023

Publicado en línea: 28/06/2023

Financiamiento: Autofinanciado.

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

1. INTRODUCCIÓN

La crítica literaria del siglo XX siguió los parámetros del marco positivista decimonónico. El cuestionamiento del proceso literario se relacionó con la fijación de un esquema tradicional que priorizó el enfoque biográfico y la producción literaria, así como el criterio de la revisión de datos o fuentes en vez de los aspectos ideológicos o artísticos. Esto determinó un carácter subjetivo y extraliterario en la investigación, prescindiendo de un modelo más cercano a la visión literaria.

No obstante, los aportes del formalismo ruso recompusieron los juicios de valor enfocados en las obras literarias. Se devolvió el rasgo distintivo de la «literariedad» para distinguir la creación literaria

producida por los recursos estilísticos. A partir de una actualización de las categorías, se buscó lo específico para delimitar el espacio literario de otras disciplinas y comprender su evolución a modo de series diacrónicas y sincrónicas en un entorno social (Tinianov, 1929/1973). Esta orientación se desarrolló con el estructuralismo checo respecto a la evolución literaria, la génesis literaria (el impacto de las series de índole artística y social para cambiar o dinamizar lo literario) y la recepción de las obras como líneas o componentes de investigación (Vodicka, 1942/2007). De esa forma, la propuesta de la crítica se focalizaba en resaltar la obra más representativa, sus rasgos en relación con la época, las valoraciones determinadas por la historia literaria:

El crítico, dentro del conjunto de personas físicas que participan en la vida literaria y se asocian en torno a la obra, tiene su función definida. Su deber es pronunciarse sobre la obra como objeto estético, aprehender la concretización de la obra, esto es, su apariencia desde el punto de vista del sentimiento estético y literario de la época, y pronunciarse sobre su valor dentro del sistema de valores literarios vigentes, y, al hacerlo, determina con su juicio crítico en qué medida la obra cumple los postulados de la evolución literaria. (Vodicka, 1942/2007, p. 33)

El acercamiento de una obra literaria autónoma permitiría comprobar la composición de las obras literarias. Así, Jauss (1976) modificó el elemento extrínseco a partir del horizonte de la recepción de la crítica respecto a la producción estética, aunque enfatizó en la fusión de ambos horizontes. Advirtió que, al aparecer una obra literaria, puede surgir en un panorama de expectativas o producir un conflicto o desconcierto con un modelo innovador. Al respecto, Patterson (2005) plantea recuperar lo textual e incorporar lo social a la serie literaria, pues ambos componentes se complementan dentro del contexto sistemático de lo cultural.

Esta serie de procedimientos críticos han determinado diversas posturas y aperturas de interpretación. En ese sentido, la presente

investigación pretende realizar un balance respecto a los diversos enfoques sobre el objeto de estudio *Colacho hermanos* (1934)¹. Mediante esta revisión, se plantea la existencia de una evolución de la crítica literaria, ya que se van incorporando nuevas apreciaciones para comprender la tentativa teatral de Vallejo, pasando por un planteamiento panorámico, hasta vincularse con los enfoques de los estudios literarios.

2. PRIMEROS ACERCAMIENTOS DE LA CRÍTICA SOBRE COLACHO HERMANOS (1934)

La crítica literaria se ha concentrado en revisar la poesía, la narrativa y los enfoques ensayísticos sobre el desarrollo poético de César Vallejo, dejando al margen la producción teatral². Sin embargo, existen pocos estudios que se han dispuesto a revisar este género literario, los cuales indican la importancia del escritor por teorizar y proponer una representación escénica.

-
- 1 *Colacho hermanos* (1934), farsa en tres actos y cinco cuadros, se sitúa en Taque, una aldea en los Andes. Mordel y Acidal, los hermanos Colacho («mestizos de indígena y español») administran un bazar, pero su prioridad es vincularse con la alta sociedad y las autoridades de una minera norteamericana. Luego de conseguir la exclusividad comercial, contratan peones para la mina, arrebatan las tierras a los indios y se convierten en patrones con ansias de asumir un cargo político. Apoyados por la minera, realizan una campaña política y, tras un acto de revolución, Mordel se convierte en el presidente del Estado. Sin embargo, en un solo acto un general los destituye y ordena que los fusilen, mientras una muchedumbre celebra victoriosa la destitución.
 - 2 Una de las razones que determina la poca intervención de la crítica literaria sobre el teatro vallejiano radica en que no se publicaron las piezas dramáticas en su época de elaboración. Aunque la revista *Letras* publicó dos cuadros del primer acto de *Colacho hermanos* en 1956, a partir de 1979, la publicación de la Pontificia Universidad Católica del Perú del *Teatro completo* produjo un primer umbral sobre el género teatral de Vallejo. Desde ese momento, han existido diversas publicaciones que han pretendido corregir y completar ciertas deficiencias para alcanzar una versión definitiva.

2.1. La estética teatral según Podestá (1985)

Uno de los primeros estudios críticos sobre *Colacho hermanos* lo realiza Podestá (1985). En un principio, considera que la actividad teatral es fundamental para una revisión coherente de la historia de la literatura peruana, pues este género ha estado siempre en contacto directo con la sociedad y la cultura nacional. Analizar la producción teatral de cualquier escritor, entonces, permitirá la comprensión de la labor literaria y el productor cultural.

La aparición de una postura teórica del teatro para la práctica escénica le permite a Podestá valorar la actitud de Vallejo como dramaturgo en busca de nuevas formas de representación. Para ello, confiesa que revisó exhaustivamente artículos periodísticos, ensayos y obras teatrales en la Biblioteca Nacional del Perú, aunque estos difieren de lo publicado por la Pontificia Universidad Católica del Perú en 1979. En esta última edición encuentra una «recomposición textual» de la estructura de *Colacho hermanos*, con acciones, personajes, argumentos que difieren, omiten y alteran la primera versión³.

Para construir una visión completa de la obra teatral, Podestá relaciona y restituye la obra con otras versiones. Contrapone las incongruencias de las publicaciones y resalta las supresiones de escenas, las omisiones de diálogos o acotaciones, y restituye lo más fidedigno y coherente respecto a la trama. El recuento de cada escena y los actos le permiten aseverar que existe una conducción coherente en la farsa social de Vallejo.

Asimismo, comenta sobre el interés y la concepción del teatro de Vallejo que se muestran en los artículos periodísticos y los textos inéditos. En ese caso, le atribuye el juicio valorativo de presentar una opinión de las obras teatrales y la actividad cultural europea de la época. En un contexto donde las representaciones escénicas entran en

3 Contar con esa versión primigenia de *Colacho hermanos* en la sección de anexos resulta un valioso aporte de Podestá, pues inaugura la discusión sobre la necesidad de una edición más precisa para el análisis de la obra.

crisis por el teatro comercial y el cinema, señala el esfuerzo de Vallejo por renovar la expresión en la puesta en escena, réplica que termina por colocarse en una postura entre las manifestaciones clásicas y las propuestas vanguardistas. Asimismo, comprende que Vallejo está desligado de las tendencias de la vanguardia europea, pero sigue el constructivismo del teatro ruso realista y el enfoque marxista para determinar su formación artística. De ese modo, se relaciona con una intención política y pedagógica del pensamiento revolucionario dirigido al proletariado.

En «Notas sobre una nueva estética teatral», Vallejo busca una sistematización teórica contra lo usual y el exceso de la emotividad. Prioriza la expresión sincera de lo espontáneo regido y ordenado por el público. El grupo expectante debe educarse para la acción teatral. Podestá atribuye a esta opción una trascendencia realista y política cuyos fines de propaganda política y educativa concientizan al público.

Podestá clasifica la producción vallejjiana en dos etapas: 1) un momento de iniciación, relacionado con el realismo político-documental y social-realista y 2) la segunda instancia, conformada por una nueva estética a partir de la superación del proceso anterior y el acercamiento al expresionismo. En esta última fórmula, aclara Podestá, se encuentra lo más original de Vallejo, aunque queda incompleto por solo constituirse en una posibilidad.

Con el enfoque crítico de Podestá, se apertura el interés de revisar la pieza teatral de Vallejo y emparentarla con una propuesta teórica y práctica. Este aspecto resulta meritorio en una época donde casi no existe una crítica teatral enfocada en las manifestaciones teatrales de poetas y narradores. Podestá comprende que este tópico debe desarrollarse con más detenimiento, pues permitiría una comprensión íntegra del valor estético teatral; es decir, la compilación, revisión, comparación de textos, y el acercamiento al enfoque teórico resulta loable para entender la estética teatral de Vallejo.

2.2. El efecto ideológico según Ballón (1988)

Ballón (1988) se dispone a explicar los valores ideológicos que se encuentran en el texto teatral *Colacho hermanos* de Vallejo. La propuesta constituye desentrañar el planteamiento ideológico de la escritura dramática. Con esa determinación, Ballón segmenta dos criterios de desarrollo: 1) presentar un conjunto de criterios para restringir el corpus seleccionado y 2) comprender la evaluación sistemática del enfoque ideológico y los modos de representación.

En primer lugar, en relación con el reconocimiento textual, Ballón se ampara en las modalidades paratextuales publicadas en *Seuils* (1987) de Genette. No obstante, considera que los elementos básicos («peritextual» y «epitextual») son limitados para apreciar los componentes intratextuales y extratextuales de una obra. Por eso, formula el término «alotexto» para denotar la relación semántica y temática de los discursos literarios independientes que provienen de una misma fuente o autor. Con esta noción de «colateralidad textual», Ballón identifica una relación de índole ideológica en tres producciones vallejianas, a saber: *¿Qué pasa en el Perú?* (ensayo), *Colacho hermanos* (teatro) y *Presidentes de América* (guion cinematográfico). La apreciación a los tres textos le permite aseverar una relación «extratextual» (una referencia a situaciones históricas y socioeconómicas). La diferencia de los discursos de Vallejo radica en el modo de percibir los hechos (el discurso ensayístico sigue un perfil descriptivo, mientras que la pieza teatral y el guion cinematográfico revelan una función simbólica). Sin embargo, hay una similitud en los discursos porque todos cuestionan la historia oficial mediante la mención de hechos históricos y presentan versiones en distintos momentos⁴.

En segundo lugar, una vez comprendidos los términos de discusión, Ballón se dispone a evaluar la contundencia ideológica en el

4 El crítico emplea el enfoque de *Para un estética de la recepción*, de Jauss (1978), para remarcar la importancia de la función de la literatura: ser portavoz de las instituciones que no pueden expresarse y exponer situaciones problemáticas de los actores sociales.

discurso simbólico de la versión castellana de *Colacho hermanos*. Busca verificar los marcadores enunciativos de la pieza teatral y las alusiones semánticas que condensan el valor ideológico. En ese sentido, realiza un proceso de indagación a partir de cuatro evaluaciones: diglósica, social, política y estética. Respecto a la evaluación diglósica, destaca el empleo original del sociolecto idiomático del «castellano andino» (préstamos del quechua, peruanismos) ante la norma gramática formal y estandarizada del español. Asimismo, evidencia el conocimiento y la apreciación cultural y lingüística peruanos, ya que se manipula la ortografía para alcanzar la parodia, se presenta el discurso oral del ámbito estatal y se proyectan las expresiones populares de enunciación. Ballón demuestra una contraposición entre la norma del lenguaje español con el dialecto pluricultural peruano como una peculiar forma de representación que refleja la realidad social, lingüística y cultural y el entorno temporal y espacial de la pieza teatral.

Conforme a la evaluación social, Ballón alude al empleo de referencias socioespaciales para conseguir una cercanía con la realidad. Vallejo muestra al público lugares comunes y circunstancias sociales determinados por la lógica del consumo. Además, en el comportamiento de los personajes se perciben las estrategias del convencimiento o dominación social. Así, la interacción humana debido a la formación socioeconómica latinoamericana se encuentra determinada por el comercio y la fijación de coerción social, de lucha de clases, estableciendo una sanción contra el modelo social capitalista.

Referente a la evaluación política, Ballón encuentra un proceder político. Considera que Vallejo satiriza y ridiculiza la historia oficial respecto al proceso y la conformación del Estado democrático. Además, encuentra que los personajes pasan pruebas calificantes (adquisición de competencia), decisivas (performance) y glorificantes (reconocimiento), situaciones censurables para burlarse y enjuiciar las acciones de los personajes que buscan ascender en las instituciones o en el sistema político.

Por último, la evaluación estética se relaciona con la representación del espectáculo teatral o puesta en escena. Ballón encuentra

dos aspectos fundamentales en la organización del discurso teatral: 1) la instrucción sobre la instalación de la escenografía y la decoración y 2) la perspectiva ideológica estética en los diálogos. Por un lado, se pueden encontrar referencias a la disposición del escenario y los movimientos, gestos, pasiones, acciones de los personajes, mientras que, en el otro enfoque, se aprecian las expresiones dialógicas de las sensaciones respecto al efecto ideológico de la competencia estética.

Ballón revisa las competencias ideológicas que se emplean en *Colacho hermanos*. El enfoque de diversos aspectos le permite verificar que se relacionan y entrelazan, y se encuentran en concordancia. Sin embargo, considera importante revisar y contrastar otras composiciones que aparecieron en la misma época y visualizar la evaluación cronológica para determinar si existe un componente ideológico similar o contradictorio en Vallejo. Así, el efecto de parodia de la pieza teatral contrapone el discurso de la historia oficial por medio de un hecho histórico que revela el comportamiento reprochable de los personajes con aspiraciones al poder.

2.3. La enunciación y la teatralidad según Geirola (1999)

La lectura crítica de Geirola (1999)⁵ no se centra en *Colacho hermanos*, pero se entrevé que se alude a la renovación del planteamiento teatral. Establece que el término «teatralidad» no solo debe restringirse a la elaboración del texto dramático, sino también a toda la producción literaria como una «política de la mirada». Esto implica el empleo de estrategias enunciativas que repercuten en el planteamiento de la espectacularidad; es decir, la enunciación de lo teatral respecto a la historia política.

Geirola considera que Vallejo decide integrar el teatro a su producción literaria debido a un proceso de elaboración y aceptación artística, no al simple hecho de un cambio de género literario; en otras palabras, refleja un resultado de constante exploración enunciativa

5 Se debe considerar que el estudio de Geirola (1999) está amparado bajo las lecturas de Barthes y Lacan.

hacia la teatralidad. Ese aspecto le permite al sujeto enunciador abordar de manera crítica los problemas sociales, políticos y culturales desde una posición subjetiva. Comprende que Vallejo establece una interesante recomposición de la situación estética de los lectores y los espectadores para reformarla a través de la interpretación e intervención colectiva.

El aporte de Geirola radica en considerar que Vallejo contempló una renovación de la escritura poética a través de la teatralización. Esta se inicia desde el apego por lo formal modernista hacia una ruptura y reorientación. En todas las manifestaciones poéticas, se encuentra una línea que va evolucionando y formando discursos de reacción o espectáculos para asumir diversas estrategias. Por eso, la conciencia de la escritura escénica se dirige a desarrollar una teatralidad que se enfoca en una renovada estética teatral con los siguientes rasgos:

Escenas simultáneas cuya coherencia solo es «visible» desde la estructura; desdoblamiento de acto/personaje; ruptura de la monofocalización de la mirada del público; estratificación de lo real en la escena y de la escena de lo real; diseño de la máscara del espectador como función de la representación; diversas posibilidades sintácticas al momento de organizar la línea argumental a cargo del público; mezcla de géneros, estilos, gestualidades y artes (pintura, música, cine, etc.) [...]. (Geirola, 1999, p. 57)

Esta lista de procedimientos, originados por las experiencias culturales en Rusia, señala Geirola, se encuentran en las obras teatrales. El propósito de Vallejo es emocionar al público para adquirir una dimensión social, la redefinición de la actividad escénica y artística, la reformulación de géneros dramáticos y la incorporación de la intervención colectiva.

No obstante, Geirola remarca que este planteamiento no logró trascender en su momento porque se exigía la reconsideración de la técnica teatral en la representación. El diseño de las obras teatrales

que mantenían una temática revolucionaria requería de una preparación del actor y un desarrollo tecnológico de la estructura, pero todavía eran incipientes para la puesta en escena en América Latina. La obra de Vallejo, entonces, termina por dirigirse a un público europeo capacitado en emplear sus propuestas.

3. LA VISIÓN CRÍTICA PANORÁMICA EN TORNO A COLACHO HERMANOS (1934)

A partir de una orientación crítica panorámica, existe un interés por establecer la importancia del teatro de Vallejo de una manera general para remarcar una temática, la razón de ser antologado o encontrar una temática en común con las demás piezas teatrales. En ese sentido, pueden considerarse textos críticos que invitan a una mayor profundización de análisis.

3.1. Los peruanismos en el teatro vallejiano por Caballero (1999/2009)

El acercamiento somero de Caballero (1999/2009) consiste en mostrar una lista de términos considerados peruanismos. Estos se hayan en los diálogos o las acotaciones en las obras teatrales de Vallejo en las que se encuentra *Colacho hermanos*. Caballero solo menciona que la pieza teatral en estudio es una «teatralización de la novela sociopolítica *Tungsteno*» (p. 130), pero no problematiza al respecto.

A modo de explicación, Caballero menciona que hay una fijación semántica y coloquial en las abundantes expresiones de Vallejo, pero resulta complicado detectar lo toponímico y lo onomástico al estar relacionado con la terminología quechua o al incurrir en la deformación léxica. Así, clasifica a nivel de la semántica siete tipos de peruanismos con su respectiva cuantificación: voces históricas (17), voces de la organización social (15), voces de la embriaguez (4), voces que designan animales (5), voces que designan plantas (6), antropónimos (8) y topónimos (30). Al respecto, si se realiza un nuevo conteo centrado en *Colacho hermanos*, entonces, se encontraría lo siguiente:

4 términos de la organización social, 1 referencia a la voz de la embriaguez y 3 nombres de ciudades. Este breve recuento no profundiza el empleo lingüístico de Vallejo en el teatro, pero se puede reconocer la iniciativa de detectar términos peruanos que determinan en qué espacio territorial se desarrolla la obra de Vallejo.

3.2. Una obra de antología según Silva-Santisteban (2002)

Los diversos aportes en el género dramático durante las primeras décadas del siglo XX evidencian una dirección teatral. Este aspecto se verifica al revisar la antología que preparó Silva-Santisteban (2000). El corpus teatral que presenta muestra una variedad de propuestas artísticas que sobrevivieron a pesar del poco apoyo del público, la presencia del cinematógrafo y las limitadas apreciaciones de la cultura social. Entre todas las manifestaciones de escritores que desarrollaron otros géneros literarios, respecto a la producción textual de Vallejo, escoge a *Colacho hermanos* por ser una obra de constante revisión, aspecto que refleja un diseño dramático con posibilidades de representación.

Silva-Santisteban remarca que Vallejo es un escritor que ha incursionado en el ámbito cultural mediante diversos géneros literarios. La colaboración periodística en París le permite acercarse a las actividades artísticas (sobre todo, el interés por el cine y el teatro). Menciona que Vallejo, al encontrarse en una ciudad que brindaba oportunidades escénicas, se sintió motivado en elaborar piezas teatrales en francés (*Les taupes*, *Lock-out* y *Moscou contre Moscou*), pero la posibilidad de verlas en escena resultó infructuosa. No obstante, la tenacidad de buscar una escritura dramática acorde a sus pretensiones estéticas y políticas, tras dirigirse a Rusia, lo lleva a revisar sus obras y emplear argumentos de otras obras para intentar alcanzar un logro teatral. En el caso de *Colacho hermanos*, Silva-Santisteban encuentra ciertas referencias de *El tungsteno*, por ejemplo.

Respecto a la obra de interés, Silva-Santisteban menciona las variantes que se encuentran en las distintas versiones, la versión castellana es la más completa. De ese modo, manifiesta que Vallejo critica los problemas políticos y socioeconómicos del Perú, el manejo del

gobierno y la presencia del imperialismo norteamericano. Estas situaciones sociales demuestran la fijación del poeta por dichos sucesos históricos. Así, considera que *Colacho hermanos* se distingue de las demás piezas teatrales por el ánimo de revisar permanentemente la composición teatral y retratar de manera ficticia y farsesca la inclemente realidad.

3.3. La paradoja según Oviedo (2009)

El estudio de Oviedo (2009) se interesa en revisar las principales obras literarias de Vallejo. Su propósito es analizar la idea de cultura y las desavenencias sociopolíticas en el Perú, y verificar la dimensión dialéctica de la poética centrada en la paradoja⁶ como eje retórico paradigmático de las vanguardias en correlación con la ideología política. En ese sentido, segmenta tres apartados para encontrar una linealidad de enfoque, a saber: 1) los temas concernientes al problema peruano y la situación del arte nacional (que, en la composición teatral, se orienta a una propuesta de revolución), 2) la presencia diacrónica de la paradoja hasta su desaparición en los poemarios y 3) el abandono completo de la paradoja y la dialéctica.

Al centrarnos en el primer eje propuesto por Oviedo, se encuentra el interés de Vallejo por demostrar una identidad en orfandad al vincular el desarraigo social con el desarraigo del lenguaje. Vallejo adquiere una actitud distante con lo establecido y cercano a la autenticidad y experimentación vanguardista; es decir, la poética se orienta a la innovación del lenguaje y el compromiso social. En este último pilar, se alude a *Colacho hermanos*, considerada una obra teatral de notorio compromiso político.

Por otro lado, Oviedo considera que Vallejo plantea un teatro con contenido social sobre la base de tres características. En primer lugar,

6 Oviedo (2009) emplea el término «paradoja» planteado por Foucault (1987) en *La arqueología del saber*, ya que la fluctuación entre la certeza y el engaño, la incertidumbre y la frustración de lo real al presentar otra realidad, demuestra escapar de lo conocido y las posibilidades.

el enfoque revolucionario persigue la idea de cambio. En segundo término, el planteamiento bolchevique apertura la dinamicidad plástica y cinemática orientada a la propaganda y la agitación política y económica. Por último, se confirma la propuesta socialista por medio de una descomposición del enfoque teatral de la época para recomponerlo de manera diferente. Este último aspecto genera un elemento paradójico, pues motiva la participación del espectador y fomenta que salgan los actores del espacio de representación.

Con esos términos se puede encontrar un contenido social en *Colacho hermanos*, así como una dialéctica sobre el problema de unidad e identidad nacional producto del racismo que determina la jerarquía social. Según Oviedo, cada personaje es un arquetipo que se dirige a la alegoría, el abuso de Mordel y Acidal Colacho al pueblo lo relaciona con el abuso a Rina (considerada como símbolo de la patria), quien es tratada como esclava al ser vendida a Tenedy (visto como la intervención extranjera). La ambición de Mordel y la abnegación de Rina revelan una paradoja: la predominancia del interés comercial en vez de lo afectivo. Bajo esos criterios, la pieza teatral plantea la reivindicación del indígena desde el enfoque económico y social.

Asimismo, Oviedo (2009) encuentra la representación de la estructura de corrupción y despotismo en el entorno gubernamental, una paradoja donde no termina por encontrar una solución inmediata. De ese modo, aquel que asume el cargo de presidente mantiene la misma actitud corrupta del anterior; y, si existe una tendencia a la revolución, la intención de justicia, puede ser suplantado por otro mandatario que no está preparado para las circunstancias políticas. Por lo mencionado, considera que *Colacho hermanos* demuestra la farsa del gobierno o de la intervención de los presidentes de América que tienden a ser vistos como bufones.

3.4. El conflicto según Reverte (2010)

Conviene aclarar que la investigación de Reverte (2010) no es un estudio enfocado en *Colacho hermanos*, pero refuerza la idea de que Vallejo conocía y comprendía las propuestas de una nueva orientación teatral de su época. Reverte menciona que Rolland, en *El teatro*

del pueblo (1903), propuso alejarse del teatro burgués y acercarse a un teatro proveniente y relacionado con el pueblo, lo cual derivará a un teatro popular. Aunque no obtuvo una acogida inmediata, más adelante Piscator, en *El teatro político*, publicado en 1929, plantearía un teatro relacionado con la predilección comunista, un teatro revolucionario dirigido a la masa proletaria. En estas propuestas, lo que se solicitaba, siguiendo el enfoque político con una técnica de vanguardia, era el empleo de recursos sencillos para lograr una cercanía al público mayoritario.

No obstante, Reverte comprende que Vallejo refleja en *El arte y la revolución* las etapas de una literatura burguesa, proletaria y socialista. Estas dos últimas se distinguen del siguiente modo: mientras la literatura proletaria posee un interés por el arte propagandístico, la literatura socialista se vincula con la propuesta de un arte humanista y progresista. La obra teatral de Vallejo resulta original, pues demuestra la conflictividad del ser individual, el vínculo familiar y la sociedad donde se instala.

Respecto a *Colacho hermanos*, Reverte solo indica que esta obra teatral está amparada en el tema político. La obra se desarrolla en un estadio social del agro y preindustrial, pero referente a la farsa. En ese sentido, solo remarca que Vallejo buscó en la pieza teatral el modo de denunciar la falsa democracia de Latinoamérica, incluso el nefasto e inapropiado gobierno de los presidentes marionetas de los intereses económicos.

4. LOS ESTUDIOS CRÍTICOS REFERENTES A COLACHO HERMANOS (1934)

Los estudios críticos sobre la incursión de Vallejo en el teatro se han incrementado ligeramente. Desde el rescate de las piezas dramáticas en diversas publicaciones, cada vez más se considera la labor del poeta en el género teatral, aunque no con la contundencia que se merece. Por eso, hay una especialización de la crítica que demuestra una incursión más conocedora de este.

4.1. El enfoque de mimesis colonial y mítica de Yangali (2018)

Yangali emplea los parámetros de la mimesis, lo mítico y lo colonial para demostrar el proceder mimético colonial en *Colacho hermanos* de Vallejo. Explica que la mimesis (fundamento significativo de la naturaleza real) se complementa con el *mythos* (dimensión del acto de narrar situaciones). Conforme a los alcances de colonialidad⁷, se encuentra el fenómeno de la colonización en la pieza teatral, pues evidencia la explotación al grupo indígena por parte de Mordel y Acidal, personajes mestizos que ascienden del estrato marginal a una situación económica y política de poder.

En ese proceder en el contexto rural, en diálogo con los criterios ideológicos alcanzados por Ballón, según Yangali, Vallejo denuncia la actitud de aburguesamiento y los embates de subalternidad. Así, se puede observar el aprovechamiento de la ignorancia del pueblo indígena por parte de los Colacho. En ese sentido, el hombre de la sierra deprecia su terreno para adquirir un objeto occidentalmente estético para pretender escalar socialmente.

La capacidad de mimetizarse a una «buena sociedad», señala Yangali, también puede cumplirse mediante la apropiación de la palabra y la etiqueta de urbanidad. Sin embargo, los hermanos Colacho, luego de alcanzar un cargo político, terminan por demostrar su condición de subalternos. Con ello, se potencializa la naturaleza farsesca de ambos personajes, pues se muestra su inauténtica representación colonial ilustrada en diversas escenas que determinarán «la caracterización de la clase política peruana como venida a menos o heredera de la colonialidad» (Yangali, 2019, p. 291).

7 Yangali (2018) emplea el acercamiento de los estudios de la colonialidad de Josef Estermann en «Colonialidad, descolonización e interculturalidad. Apuntes desde la filosofía intercultural» (2014) para visualizar el modo de representación de la estructura política y cultural relacionada con el fenómeno de dominación, exclusión, alienación, marginación en la pieza teatral de Vallejo.

4.2. Una comparación entre Piscator y Vallejo, de Vélez (2018)

Si bien la investigación de Vélez (2018) no se centra completamente en la pieza *Colacho hermanos*, sí alude a ella y comenta las teorías teatrales de Vallejo. No obstante, remarca que la propuesta teatral del poeta coincide con el teatro político del dramaturgo alemán Piscator. Vélez asume que ambos escritores presentan un proyecto ideológico y estético desde un enfoque proletario por medio de la cinematografía, la técnica de la intervención colectiva y la documentación para superar el modelo burgués.

En cuanto al teatro vallejiano, considerado como un teatro sin demasiadas referencias dramáticas, más bien directo, Vélez menciona que existe un impulso por criticar un problema o conflicto social, así como la idea de reformular la producción cultural. Denomina a *Colacho hermanos* una sátira que exhibe la farsa de la democracia ante las imposiciones políticas y extranjeras. Además, mediante las lecturas de la crítica (Silva-Santisteban y Ballón) establece que la consideran una pieza con «cierta profundidad dramática», «una verdad dramática» (Vélez, 2018, p. 25), donde lo farsesco involucra la ficción y la realidad, una propuesta que la diferencia de las demás obras.

El teatro de Vallejo, según Vélez, debe estudiarse sobre la base del teatro de la época, aquella que se vincula con el enfoque revolucionario ruso-alemán, ya que se proponía una puesta en escena diferente al teatro hispánico. Este paradigma teatral, la superación del producto cultural burgués que estableció Piscator en *Teatro político*, y a quien conocía, así como otros referentes de la época, se demuestra en las reflexiones que se publicaron en *El arte y la revolución*. De ese modo, la creación del teatro vallejiano con carácter marxista debe enfocarse en el grupo proletario por medio de distintas técnicas innovadoras que conscientemente asumió.

4.3. Desde el indigenismo hasta la farsa teatral de Vélez (2019)

Desde los parámetros de la modernidad poética, Vélez (2019) considera importante una relación temática entre *El tungsteno*, novela insertada en el indigenismo con un enfoque proletario y social, con

Colacho hermanos. Mientras que en el discurso novelesco se denuncia la explotación del imperialismo económico en la mina, la pieza teatral también se basa en ese argumento para emplear escenas similares y temas concernientes a la represión a la comunidad indígena, ya que Vallejo se interesó en denunciar los problemas sociales del Perú. Según Vélez, el carácter sociológico de la novela lo reescribe en el texto dramático a partir de la unión de los valores indigenistas con el primitivismo estético de vanguardia, específicamente al emplear un género popular como la farsa para demostrar su aspecto «subversivo, moral y social» (Vélez, 2019, p. 23).

Vélez agrega que en la obra teatral⁸ se emplean tradiciones populares, se muestra el ascenso de poder a nivel social de los hermanos Colacho y su constante condición ordinaria, pues solo se sigue las normas y las costumbres de la clase alta. Ese comportamiento demuestra una apariencia, una máscara social para que los personajes puedan ejecutar una función en la sociedad, aunque siempre manteniendo su vulgaridad. Por tanto, la condición de los Colacho se adecúa a la intención de Vallejo por demostrar la ridiculez, la falsedad y el humor.

Vélez encuentra que esa imagen se determina por el «hábitus». Este término propuesto por Bourdieu⁹ presenta una disposición sistemática que sobrepasa las máscaras y las convenciones sociales para ejecutar una función social, pero que exhibe la imposibilidad de cambio en las acciones cotidianas. Así, cuando los hermanos Colacho llegan a asumir el cargo de presidentes, muestran actitudes ridículas que se acercan a los lineamientos del teatro del absurdo cómico de la época.

Finalmente, el crítico considera que Vallejo emplea elementos indigenistas de *El tungsteno* en *Colacho hermanos*, pieza teatral que

8 Vélez (2019) también hace mención del problema de las ediciones de *Colacho hermanos*.

9 La propuesta de «hábitus» se encuentra en *Bosquejo de una teoría de la práctica*, de Bourdieu (1972).

se adecúa a la tendencia teatral de la época para convertirse en una farsa. Así, Vélez encuentra el ambiente carnavalesco, alusiones de crítica social, elementos teatrales y prosísticos, y situaciones humorísticas. La obra teatral vallejana es considerada un teatro bufonesco que denuncia la explotación minera y la poca preparación política de sujetos populares que pretenden convertirse en presidentes del Estado.

5. CONCLUSIONES

La crítica sobre *Colacho hermanos* demuestra distintas lecturas. El balance crítico permitió reconocer aportes y similitudes sobre esta pieza teatral, y cada interpretación demuestra un enfoque distinto con ánimos de comprender, complementar y profundizar las temáticas y las propuestas del teatro de Vallejo. Por tanto, se puede entrever no solo el interés sobre la calidad inmanente de lo literario en *Colacho hermanos*, sino que se intenta relacionar con otras producciones (principalmente la ensayística) y enmarcarlo en un contexto sociocultural de recomposición artística, lo cual deriva en la búsqueda de nuevas propuestas estéticas.

En una primera instancia, una lectura crítica examina el quehacer dramático de Vallejo en correlación con sus demás textos. Así, *Colacho hermanos* entra en una dialéctica crítica en un esfuerzo por comprender la obra teatral. Podestá (1985) encuentra una relación entre la obra teatral y los textos ensayísticos para formar una nueva estética teatral. En el caso de Ballón (1988), quien plantea con mayor notoriedad un acercamiento teórico de lo intratextual, encuentra que la postura ideológica de denuncia social también se halla en la pieza dramática. Respecto a Geirola (1999), el aporte radica en establecer una «teatralización» enunciativa del enfoque social en todas sus obras.

En segundo término, el enfoque de la crítica se desarrolla bajo una visión panorámica, pues se pretende reconocer el valor teatral desde distintas propuestas, aunque no hay un intento por profundizar una temática o emplear un criterio teórico en la pieza *Colacho hermanos*. La breve mención de Caballero (1999/2009) determina un reconocimiento del empleo de los peruanismos, clara alusión a la propuesta

del empleo del lenguaje coloquial en los diálogos. Por otro lado, Silva-Santisteban (2002) valora la propuesta de Vallejo por la revisión constante del texto dramático y demostrar la rigurosidad estética en el ámbito de la crítica social. Oviedo (2009), por su parte, encuentra en los escritos una direccionalidad que se instaura en la paradoja como elemento retórico en el desarrollo temático de la obra. Asimismo, Reverte (2010) resalta el elemento conflictivo del individuo en medio de un entorno hostil. Solo en los tres últimos estudios resulta constante que *Colacho hermanos* es una obra que pretende concientizar al espectador sobre la realidad sociopolítica, sin dejar el criterio del quehacer literario.

Finalmente, se presentan nuevas posibilidades de estudio. Estas orientaciones críticas demuestran una apertura por distintas metodologías, lo cual revela una formación aplicada y especializada de la crítica literaria. Yangali (2018) resalta los rasgos de la mimesis colonial y mítica en la lógica dramática de Vallejo. En los dos trabajos de Vélez (2018, 2019) la relación con el teatro social y político (sobre todo con Piscator) establece una continuidad del enfoque indigenista para acercarse a los modelos teatrales de su época y establecer una denuncia social. Estos alcances resaltan lo farsesco en *Colacho hermanos* para determinar que Vallejo pretendió descubrir la deplorable situación social y política peruana.

El corpus crítico que se ha escogido (preferentemente textos que se centran en analizar la pieza teatral *Colacho hermanos*) permite verificar una direccionalidad del quehacer consciente e innovador de Vallejo en el afán de establecer un planteamiento dramático distante a los modelos dramatúrgicos de su época. Estos alcances enriquecen el estudio del teatro vallejiano y lo ubican como un bastión que contribuye al teatro peruano por sus nociones teóricas y prácticas.

REFERENCIAS

- Ballón, E. (1988). El efecto ideológico en el teatro de César Vallejo: *Colacho hermanos o Presidentes de América*. *Cuadernos Hispnoamericanos*, 1(454-455), 423-448.

- Caballero, Á. (1999/2009). Peruanismos en el teatro vallejiano. En Á. Caballero (comp.), *Poner de pie al 1. Folletos en torno a Vallejo* (pp. 129-140). Fondo Editorial de la Universidad de Ciencias y Humanidades.
- Geirola, G. (1999). César Vallejo: enunciación y teatralidad. *Revista Chilena de Literatura*, (55), 31-65.
- Jauss, H. (1976). *La literatura como provocación*. Península.
- Oviedo, R. (2009). Refutación de la paradoja, la dialéctica poética y social de César Vallejo. *América Sin Nombre*, (13-14), 115-124.
- Podestá, G. (1985). *César Vallejo: su estética teatral*. Institute for the Study of Ideologies and Literature; Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Reverte, C. (2010). El conflicto entre individuo, familia y colectividad en el teatro de César Vallejo. *Arrabal*, (7-8), 259-272.
- Tinianov, J. (1929/1973). Sobre la evolución literaria. En Todorov, T., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (2.^a ed., pp. 114-139). Comunicación Serie B.
- Vallejo, C. (1956). Colacho hermanos: farsa en tres actos y cinco actos. *Letras*, 22(56-57), 5-18.
- Vallejo, C. (1979). *Teatro completo* (t. II). Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- Vallejo, C. (2002). Colacho hermanos. Farsa en tres actos y cinco cuadros. En Silva-Santisteban, R., *Antología general del teatro peruano. T. V. Teatro republicano, siglo XX-1* (pp. 153-326). Banco Continental; Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vélez, J. (2018). De Piscator a César Vallejo: los primeros intentos de teatro proletario en español. *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, (15), 20-37.

- Vélez, J. (2019). Del indigenismo a la farsa teatral: *El tungsteno y Colacho hermanos*. *Espergesia*, 6(1), 19-41.
- Vodicka, F. (1942/2007). La historia literaria: sus problemas y tareas. *Criterios*, (36), 1-54.
- Yangali, J. (2018). Mímesis colonial y mítica en *Colacho hermanos o Presidentes de América* de César Vallejo. *Revista de Artes y Letras de Costa Rica*, 42(2), 279-292.



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

This article is available in open access under the Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Cet article est disponible en libre accès sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International Licence.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 6, n.º 11, enero-junio, 2023, 133-146

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.59885/archivoVallejo.2023.v6n11.06

«Palmas y guitarra»: fusión física y espiritual de Vallejo y Georgette

«Palmas y guitarra»: physical and spiritual fusion of Vallejo and Georgette

«Palmas y guitarra»: fusion physique et spirituelle de Vallejo et Georgette

MARA L. GARCÍA

Brigham Young University

(Utah, Estados Unidos)

mara_garcia@byu.edu

<https://orcid.org/0000-0003-4860-077X>



RESUMEN

César Vallejo es el vate universal más importante que ha producido el Perú y su obra es reconocida por su calidad y su originalidad literaria. Este trabajo tendrá dos apartados: el primero, «Georgette y Vallejo, almas inseparables», donde expondré indicios de que Georgette y Vallejo fueron almas gemelas destinadas a vivir juntas. Ellos crearon un «nosotros» conformado con ingredientes de lealtad y compromiso. Fue un amor no solo vinculado con lo físico y lo sexual, sino que ambos llegaron a formar una unidad de cuerpo y alma total como pareja. Mientras que, en el segundo, «Palmas y guitarra: unión de Georgette y

Vallejo», haré un análisis detallado del poema «Palmas y guitarra», que el vate universal dedicó a Georgette. En estos versos queda registrada la unión total de Georgette y Vallejo, dejando su amor y su identificación total con el ser amado en los versos y las imágenes que se proyectan en el poema. El hablante lírico vallejiano no solo reclama el cuerpo de la amada, sino que exige su parte abstracta, que tiene la capacidad de sentir, amar y pensar. Es la parte inmortal y espiritual de la mujer que representa su totalidad. La voz lírica busca esa esencia que hace que fluya el verdadero amor.

Palabras clave: César Vallejo; Georgette Philippart; «Palmas y guitarra»; amor.

Términos de indización: afectividad; poesía; matrimonio (Fuente: Tesauro Unesco).

ABSTRACT

César Vallejo is the most important universal bard that Peru has produced and his work is recognized for its quality and literary originality. This work will have two sections: the first one, «Georgette y Vallejo, almas inseparables», where I will expose indications that Georgette and Vallejo were soul mates destined to live together. They created a «we» shaped with ingredients of loyalty and commitment. It was a love not only linked to the physical and sexual, but both came to form a total unity of body and soul as a couple. While, in the second, «Palmas y guitarra: unión de Georgette y Vallejo», I will make a detailed analysis of the poem «Palmas y guitarra», which the universal bard dedicated to Georgette. In these verses is registered the total union of Georgette and Vallejo, leaving his love and his total identification with the loved one in the verses and images projected in the poem. Vallejo's lyrical speaker not only claims the body of the beloved, but also demands her abstract part, which has the capacity to feel, love and think. It is the immortal and spiritual part of the woman that represents her totality. The lyrical voice searches for that essence that makes true love flow.

Key words: César Vallejo; Georgette Philippart; «Palmas y guitarra»; love.

Indexing terms: emotions; poetry; marriage (Source: Unesco Thesaurus).

RÉSUMÉ

César Vallejo est le barde universel le plus important que le Pérou ait produit et son œuvre est reconnue pour sa qualité et son originalité littéraire. Ce travail comprendra deux parties: la première, «Georgette y Vallejo, almas inseparables», dans laquelle j'exposerai les signes indiquant que Georgette et Vallejo étaient des âmes sœurs destinées à vivre ensemble. Ils ont créé un «nous» composé d'ingrédients de loyauté et de compromis. Il s'agissait d'un amour qui n'était pas seulement lié au physique et au sexuel, mais qui formait une unité totale de corps et d'âme en tant que couple. Dans le second, «Palmas y guitarra: unión de Georgette y Vallejo», je ferai une analyse détaillée du poème «Palmas y guitarra», que le barde universel a dédié à Georgette. Dans ces vers, l'union totale de Georgette et de Vallejo est enregistrée, laissant son amour et son identification totale avec l'être aimé dans les vers et les images qu'il projette dans le poème. Le locuteur lyrique de Vallejo ne réclame pas seulement le corps de l'aimée, mais aussi sa partie abstraite, qui a la capacité de sentir, d'aimer et de penser. C'est la partie immortelle et spirituelle de la femme qui représente sa totalité. La voix lyrique recherche cette essence qui fait jaillir l'amour véritable.

Mots clés: César Vallejo; Georgette Philippart; «Palmas y guitarra»; amour.

Termes d'indexation: affectivité; poésie; mariage (Source: Thésaurus de l'Unesco).

Recibido: 01/04/2023

Revisado: 15/04/2023

Aceptado: 17/04/2023

Publicado en línea: 28/06/2023

Financiamiento: Autofinanciado.

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

1. GEORGETTE Y VALLEJO, ALMAS INSEPARABLES

Este es un amor en silencio, recatado sin aspavientos. Un amor de fábula porque sobrevivió 46 años amándolo, cuando él ya no estaba en el mundo.

DANILO SÁNCHEZ LIHÓN (2009, p. 62)

Cuando Georgette Philippart (París, 1908-Lima, 1984) conoció al poeta César Vallejo, en mayo de 1926, era una joven de dieciocho años. Ellos contrajeron matrimonio en París el 11 de octubre de 1934. Georgette fue el ser que inyectó dicha al poeta universal, como esa felicidad que expresa Vallejo en su poema «El hallazgo de la vida»:

¡Señores! Hoy es la primera vez que me doy cuenta de la ausencia de la vida. ¡Señores! Ruego a ustedes dejarme un momento, para saborear esta emoción formidable, espontánea y reciente, de la vida, No la he sentido nunca y me hace dichoso hasta las lágrimas. (Vallejo, 2012, p. 40)

En una carta que le escribe el autor de *Trilce* a su amada Georgette en francés, documento que se encuentra en los archivos del Hogar Clínica San Juan de Dios y fue dado a conocer y traducido por Ricardo Silva-Santisteban, el autor de *Poemas humanos* anota:

Mi niña adorada,
Vengo de decirte adiós y mi corazón
palpita aún con inefable dicha. Me has
hecho feliz esta noche como no lo he sido
nunca [...] *Me siento*
verdaderamente dichoso y eres tú quien
opera este milagro en mi vida. (Aznaran, 2012, p. 128)

El amor de Georgette y Vallejo es inmortal y trasciende el más allá. Ellos crearon un «nosotros» conformado con ingredientes y elementos de lealtad y compromiso. Fue un amor no solo vinculado con lo físico y lo sexual, sino que llegaron a formar una unidad total como pareja. Me adhiero a lo que anota el escritor Danilo Sánchez Lihón (2009) en su libro *Georgette, la golondrina del océano Vallejo*:

Por eso, es amor sublime y valiente, que traspasa la vida y se extiende más allá de la muerte [...] Amor que requiere coraje para estar de pie treinta y tres días con sus noches en la cabecera de su lecho de moribundo. (p. 8)

Georgette, luego de la muerte del poeta, cuidó celosamente sus manuscritos inéditos, que hubieran sido destruidos durante la ocupación alemana en París. No solo los rescató, sino que los guardó fielmente y los defendió como una leona para luego difundir el legado de su esposo al mundo. Vallejo vivió con Georgette diez años, de 1928 a 1938. Juntos recorrieron Francia, Moscú, Leningrado, Budapest, Viena, Berna, España, y ella estuvo al lado del ser amado hasta el fatídico 15 de abril de 1938, día en que fallece Vallejo en París.

Vallejo dedicó algunos poemas a su esposa Georgette Philippart, como «Palmas y guitarra», que será propósito de un análisis detallado más adelante; «¡Dulzura por dulzura corazona!», poema donde el hablante lírico destaca el deseo físico sexual, pero al mismo tiempo el amor espiritual y místico por la mujer amada. Hay una unión erótica de ambos seres con una fusión divina de luchar por la solidaridad

y por el género humano que ambos abrazan. Sobre «Disturbio en disturbio», como lo anota Ricardo González Vigil: «Georgette declara que ella era la destinataria del poema» (Vallejo, 2012, p. 470), en el cual la voz lírica pide al ser amado que lo quiera y lo acompañe en el silencio de su soledad. Para Vallejo, Georgette fue el ser que complementó su vida y lo apoyó en su nostalgia formando una unidad inseparable. En los versos de «Ello es el lugar donde me pongo...», la voz poética reflexiona acerca de la vida, su casa y sobre lo más sencillo o lo más profundo, como su tierra natal o su adhesión a la causa española. El sujeto poético no olvida «la cucharita amada», símbolo del alimento físico y místico que representa el hogar, y «no puede evitar de decírselo a Georgette», su compañera en las buenas y los infortunios. Otro poema que Georgette reclama que fue dedicado a su persona es «Poema para ser leído y cantado» (Vallejo, 2012, p. 487), donde el hablante lírico vallejiano testimonia que «hay una persona que me busca en su mano, día y noche», agrega: «Sé que hay una persona compuesta de mis partes», y concluye: «Pero me busca y busca. ¡Es una historia!» (Vallejo, 2012, pp. 487-488). Para Ortega y Gasset (1964), «Los “amores” también son historias más o menos accidentales que acontecen entre hombres y mujeres. En ellas intervienen factores innumerables que complican y enmarañan su proceso» (p. 65). El verbo «buscar» se repite para agregar sonoridad al poema, pero además para resaltar que la voz poética siente la ternura y el apego del ser amado; y al indagar se fusiona con su pareja porque ella está «compuesta de sus partes». El poema «Post Mortum», atribuido a Vallejo¹, se abre con «Georgette, oh Georgette, / heme aquí! ente isoformo» (García, 2020, p. 193), presentándose como si ambos tuvieran una misma estructura, a pesar de poseer una composición química diferente.

1 La periodista Billie Solórzano cuenta cómo recibió el poema «Post Mortum» en «¡Oh!... Es César. Anécdota contada por la escritora Billie Solórzano, sobrina de Ernesto More» (García, 2020, pp. 190-199).

El 6 de mayo de 1951 Georgette llegó al Perú. Mientras estuvo en este país, frecuentó la casa de Raúl Porras Barrenechea en Colina, donde se reunía con otros intelectuales. Vargas Llosa en su libro *El pez en el agua* (1993) escribe: «La temible Georgette, a quien Porras protegía desde la muerte de aquél en París» (p. 277). Cuando Georgette de Vallejo recibió la visita de su sobrino Oswaldo Vásquez le dijo: «lo recibo porque me ha caído simpático y como el único familiar de Vallejo, pero no me diga tía, del resto de los familiares no deseo saber nada» (Vásquez Vallejo, 1996, p. 169). Georgette estaba dolida porque cuando ella manifestó su deseo de venir al Perú, nunca recibió respuesta de los familiares de Vallejo. Georgette viaja a Santiago de Chuco para conocer el lugar en donde nació su esposo y recorrer sus pasos, arriba el día 5 de octubre de 1952. Allí fue declarada «huésped ilustre» de la ciudad, visitó el cementerio y el centro escolar de varones; el día 6, la familia ofreció un almuerzo en la casa de los Vallejo y se le dieron otros homenajes por su visita. El 7 de octubre se despide de Santiago de Chuco para no volver más (Vásquez Vallejo, 1996, pp. 179-184).

Cuando Georgette estuvo delicada de salud, le dijo a Oswaldo Vásquez Vallejo: «Oswaldo, he entregado mi casa para los hermanos de la clínica “San Juan de Dios”, es para los niños; la obra de Vallejo queda para todos los sobrinos, no hay testamento» (Vásquez Vallejo, 1996, p. 186). Georgette falleció en Lima en 1984 y fue enterrada en el cementerio La Planicie; su presencia en el Perú representó, metafóricamente, el retorno del vate universal a su tierra amada.

2. PALMAS Y GUITARRA: UNIÓN DE GEORGETTE Y VALLEJO

Pocos son los estudios que se han hecho al poema «Palmas y guitarra». Entre algunos trabajos que he encontrado están los de Max Silva Tuesta, Danilo Sánchez Lihón, Miguel Pachas Almeyda, entre otros; sin embargo, se han limitado a párrafos breves o referencias a algunos versos. Mi intención es hacer un estudio más amplio de este poema, por ser versos de Vallejo dedicados a su amada Georgette, mujer que lo amó eternamente.

Ahora, entre nosotros, aquí,
ven conmigo, trae por la mano a tu cuerpo
y cenemos juntos y pasemos un instante la vida
a dos vidas y dando una parte a nuestra muerte
Ahora, ven contigo, hazme el favor
de quejarte en mi nombre y a la luz de la noche tenebrosa
en que traes a tu alma de la mano
y huimos en puntillas de nosotros. (Vallejo, 2012, p. 563)

Desde el título, «Palmas y guitarra», el lector se introduce en un espacio de alegría y regocijo. También es importante destacar el papel de la guitarra, que es un instrumento del flamenco que nace en España, tierra a la que el poeta Vallejo tuvo mucho apego. El poema se abre con el adverbio ahora, que además de formar una anáfora, indica la urgencia de que sea «hoy en el día presente» en el momento que acontece y escribe el hablante lírico. Este reclama la unión con la amada y el acto ritual de la cena, que nos indica que el día se ha terminado y ha llegado la noche con la muerte del día, en la que ambos tienen que disfrutar de ese instante, espacio de tiempo casi imperceptible que se logra en ese período de ternura exclusivamente para los dos. Ella es su compañera ideal, unidos en cuerpo y alma, que llena su existencia. Según la óptica de González Vigil, «el neologismo tenebrosa derivado de tinieblas, se explica por evitar la expresión tenebrosa» (Vallejo, 2012, p. 563). Tenebrosa también representa la falta de claridad donde entra el misterio y se puede percibir la dualidad del ser amado. En el poema «El alma que sufrió de ser su cuerpo», la voz poética vallejana hace referencia a la tiniebla tenebrosa. El hablante lírico ama con cuerpo y alma y exige lo mismo de su pareja hasta lograr la integración perfecta. Los poemas de Vallejo dialogan entre sí y lo notamos en la intertextualidad que tiene «Palmas y guitarra» con «Para el alma imposible de mi amada», en el cual la voz lírica pide a la amada: «Quédate en la eterna nebulosa, ahí / en la multicencia de un dulce no ser» (Vallejo, 2012, p. 177).

Vallejo introduce oposiciones binarias como vida/muerte, conmigo/contigo, luz/oscuridad, alma/cuerpo, tangible/intangible; resaltando

lo material junto a lo inmaterial. La voz poética no solo reclama el cuerpo de la amada, sino que exige su parte abstracta, que tiene la capacidad de sentir, amar y pensar. Es la parte inmortal y espiritual de la mujer que representa su totalidad. El alma tiene la virtud de inspirar, hacer brillar al ser y armonizar el cuerpo. La voz lírica busca esa esencia, en la pareja, que hace que fluya el verdadero amor.

La anáfora «ahora», además de darle sonoridad al poema, como lo hace la proliferación de anáforas en las estrofas, reitera la necesidad de que se realicen las acciones inmediatamente. La voz poética implora por la presencia de la amada, con quien ha llegado a ser un solo ser que comprende el momento donde tienen que huir en puntillas de ellos mismos. En «Hallazgo de la vida», Vallejo (2012) reitera: «La vida me ha dado ahora en toda mi muerte» (p. 401). El poeta usa un lenguaje cifrado que requiere de la participación activa del lector para que piense críticamente cada imagen y figura retórica. Para Gabriel Jiménez Eman, «Palmas y guitarra» es uno de los poemas amorosos de Vallejo, quizá el más representativo en este sentido (Martín, 2018). A través de los versos ambos seres se fusionan en el poema a pesar de los desencuentros y el infortunio.

Ven a mí, y a ti, sí,
con paso para vernos a los dos con paso impar
marcar el paso de la despedida.
¡Hasta cuando volvamos! ¡Hasta la vuelta!
¡Hasta cuando leamos ignorantes!
¡Hasta cuando volvamos, despidámonos! (Vallejo, 2012, p. 563)

En estos versos se resalta la fusión del yo o «mí» y el tú o «ti» unidos a la preposición «a», que resultan en el adverbio de afirmación «Sí» o el ruego «sí» en nombre del amor, que representan visualmente al hablante lírico y al ser amado y su deseo de ser uno con «paso impar» para no ser divisible o separable. Según Danilo Sánchez Lihón, «Palmas y guitarra»:

es un poema de dos haciéndose uno. O de ser uno y a la vez separándose y reconociéndose dos. Del abrirse y del cerrarse. Del encuentro y desencuentro. Del hallazgo y extravío, como de la vida y de la muerte².

La referencia a los pasos marca el camino físico y metafórico que tanto César Vallejo como Georgette han estampado y han dejado huellas a lo largo de su existencia. Ambos viajaron a muchos lugares marcando un camino para las generaciones siguientes. Los pasos son sinécdoque de los senderos que han recorrido juntos, amándose, dejando sus pisadas llenas de aprendizaje al enfrentar felicidad y obstáculos. Para Max Silva Tuesta (2003): «Esta huida es hacia la prehistoria de sus cuerpos, cuando aún tenían “paso impar”, ya que ahora, gracias al amor, poseen “paso par”» (p. 133).

Los siguientes tres versos se escriben con exclamación con la finalidad de darle más intensidad y emoción a las palabras dentro de la estrofa, que se vuelven reiterativas por el uso de la anáfora «hasta cuando» para expresar el espacio límite o algo que ocurrirá, mientras tanto usa la primera persona imperativa del plural nosotros dejando que el lector complete la respuesta y agregue: «¡Hasta la vuelta!».

¿Qué me importa los fusiles?
escúchame;
escúchame, ¿Qué impórtanme,
si la bala circula ya en el rango de mi firma?
¿Qué te importan a ti las balas,
Si el fusil está humeando ya en tu olor?
Hoy mismo pesaremos
En los brazos de un ciego nuestra estrella
Y, una vez que me cantes, lloraremos
Hoy mismo, hermosa, con tu paso par

2 Comentario de Danilo Sánchez Lihón en el correo de *Capulí, Vallejo y su Tierra* del 28 de enero de 2023.

Y tu confianza a que llegó mi alarma,
saldremos de nosotros dos a dos
¡Hasta cuando seamos ciegos!
¡Hasta
que lloremos de tanto Volver! (Vallejo, 2012, p. 564)

La anáfora es una de las figuras retóricas protagónicas en «Palmas y guitarra». El sujeto poético pide ser escuchado, repitiendo dos veces el imperativo de escucha, por la mujer amada, a quien considera su aliada y su compañera, y también por el lector, dando por sentado que «la bala circula en el rango de mi firma» (Vallejo, 2012, p. 564) y el olor de este forma parte del perfume de la mujer amada. La bala es sinécdoque del fusil y hace referencia a la muerte y a la guerra. César Vallejo a través de su obra se convierte en el mensajero del sufrimiento que experimenta España durante la guerra civil española, y su sensibilidad no puede soportar el dolor que siente por sus compañeros que están muriendo. El hablante lírico se refugia en la amada incondicional, que había aprendido a solidarizarse reflejando esa unión en «Palmas y guitarra». Según la misma Georgette: «Nunca hablamos de felicidad, de paz, ni de nosotros mismos; siempre de la miseria del mundo; de la revolución; jamás de temas personales» (RPPC, 2012, párr. 21). En una nota que hace Ricardo González Vigil (2019) a este poema agrega que «queda fusionado el amor erótico y la lucha por la revolución, seguramente aludiendo al contexto de la Guerra Civil Española» (p. 563). La anáfora «hoy mismo» exige la necesidad de aprovechar el instante preciso de la alegría, el dolor, de volverse uno o dividirse en pares. Danilo Sánchez agrega:

Poema del ir y volver siempre, del adiós y del regreso, de la dicha y la desdicha. De los pasos, del par y del impar, del hacer de la desgracia fiesta y de la fiesta desgracia, con palmas y guitarra. Y llorando juntos. [Entrevista inédita]

Para Pachas Almeyda (2008), «sus vidas poseen dos caras de una misma moneda: el amor indestructible y la revolución» (p. 86). La voz

poética comunica a través de las palabras y del espacio. En los dos últimos versos: «¡Hasta que lloremos de tanto Volver!», la voz lírica se detiene después de «Hasta» para comunicar el dolor que siente y solos los blancos pueden expresar ese sentimiento de pesar, ya que el hablante lírico no halla la palabra precisa para ponerla en la página en blanco.

Ahora,
entre nosotros, trae
por la mano a tu dulce personaje
y cenemos juntos y pasemos un instante la vida
a dos vidas y dando una parte a nuestra Muerte.
Ahora, ven contigo, hazme el favor
de cantar algo
Y de tocar en tu alma, haciendo palmas,
¡Hasta cuando volvamos! ¡Hasta entonces!
¡Hasta cuando partamos, despedámonos! (Vallejo, 2012, p. 564)

Para la voz lírica, el acto de cenar es muy significativo porque representa la conexión con el hogar. Es el rito de la pareja junto al alimento físico y al sustento espiritual que los unifica, grabando en la memoria esos momentos del yantar como pareja, que los une más en «un instante de la vida». Este escenario de la cena también se pinta en «Ello es que el lugar donde me pongo», donde el reflexionar sobre la vida lo conecta con el alimento que puedan compartir él y Georgette. Ese alimento que le recuerda el fogón natal. Ahora Georgette representa su todo, su compañera, su amante, su amiga, su consuelo para «mojarse en su bendición y en su llanto». Los versos que cierran el poema son festivos, en los que le pide a su amada que cante algo y toque en su alma. Nuevamente Vallejo implora al elemento más espiritual de su esposa para que lo sosiegue antes de hablar de la partida final, de la muerte y la despedida, porque la muerte fue una constante en su vida y en su producción literaria. Para Vallejo la vida no termina con la muerte física y se reencontrará con Georgette «Hasta entonces», como lo registra en «Palmas y guitarra».

3. CONCLUSIÓN

El amor de Vallejo y Georgette es uno que representa la fidelidad y el compañerismo. Ambos se entregaron totalmente desde que se conocieron para hacer feliz a su pareja. A pesar de que tuvieron obstáculos y dificultades en su vida, siguieron amándose hasta el final de sus días, y se convirtieron en un amor legendario. Georgette y Vallejo expresaron su amor en el amor por el necesitado, unión y afecto, y en su preocupación por el bienestar de ellos y del género humano.

En «Palmas y guitarra», Vallejo eleva a un nivel poético la unión absoluta que tiene con Georgette. La amada representó para él a su amiga, su esposa, su camarada que lo apoyó y lo sostuvo siempre. En ella encontró la plenitud del amor físico y espiritual. Georgette de Vallejo en su libro *¡Allá ellos, allá ellos, allá ellos!* (2012) escribe: «este mismo Vallejo, quien en 1929, me habla de la “injusticia universal” y me une a su dolor solidario, sufriendo idénticamente a dos este dolor» (p. 153). Asimismo, Georgette fue la mujer que secó sus lágrimas ante el dolor de la guerra civil española, ya que llegaron a ser uno, a pesar de los desencuentros. El hablante lírico vallejiano refleja en este poema un amor santificado y sacrificado, una unión total de pareja, como se presenta en «Palmas y guitarra».

REFERENCIAS

- Aznaran, A. (2012). *Georgette Vallejo*. Talleres Gráficos de Gráfica Real.
- García, M. L. (2020). *César Vallejo y los espacios: Cultura infantil: Primicia mundial*. La Catedral.
- González Vigil, R. (2019). *César Vallejo. Todos los poemas*. Ediciones Copé.
- Martín, J. A. (2018, 25 de enero). César Vallejo, *Poemas en prosa y Poemas humanos*: de la narración lírica a la expresión depurada. Ensayo de Gabriel Jiménez Emán. <https://www.creaensalamanca.com/cesar-vallejo-poemas-en-prosa-y-poemas-humanos-de-la-narracion-lirica-a-la-expresion-depurada-ensayo-de-gabriel-jimenez-eman/>

- Ortega y Gasset, J. (1964). *Estudios sobre el amor*. Ograma.
- Pachas, M. (2008). *Georgette Vallejo, al fin de la batalla*. Juan Gutemberg Editores.
- RPPC (2012, 1 de agosto). César Vallejo, por su viuda. *Copy Paste Ilustrado*. <https://copypasteilustrado.wordpress.com/2012/08/01/cesar-vallejo-esposo-paris-francia-georgette-philippart-literatura-poesia-retrato-poeta-pe>
- Sánchez Lihón, D. (2009). *Georgette, la golondrina del océano Vallejo* (3.ª ed.). Instituto del Libro y la Lectura del Perú.
- Silva Tuesta, M. (2003). *César Vallejo: muerte y resurrección*. Instituto del Libro y la Lectura.
- Vallejo, C. (2012). *Poesía completa*. Ediciones Copé.
- Vallejo, G. de (2012). *iAllá ellos, allá ellos, allá ellos!* Talleres Gráficos de la Universidad Alas Peruanas.
- Vargas Llosa, M. (1993). *El pez en el agua*. Seix Barral.
- Vásquez Vallejo, O. (1996). *César Abraham Vallejo: ascendencia y nacimiento*. Universidad Nacional de Trujillo.



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

This article is available in open access under the Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Cet article est disponible en libre accès sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International Licence.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 6, n.º 11, enero-junio, 2023, 147-163

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.59885/archivoVallejo.2023.v6n11.07

Representación de Georgette Vallejo en la dramaturgia peruana actual¹

Representation of Georgette Vallejo in Peruvian dramaturgy

Représentation de Georgette Vallejo dans la dramaturgie péruvienne

JORGE YANGALI VARGAS

Universidad Nacional Intercultural Fabiola Salazar Leguía de Bagua
(Amazonas, Perú)

jyangali@uncp.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0003-3714-326X>



RESUMEN

En el presente artículo, reseñamos tres obras de teatro que tienen a Georgette Vallejo como personaje. En los últimos años del presente siglo, la vida y obra de la esposa de César Vallejo ha sido objeto de

-
- 1 El presente texto fue elaborado en el marco del Congreso Internacional Georgette de Vallejo: Amor más Allá de la Vida y la Muerte, desarrollado en abril de 2023, cercano al deceso de otra mujer igualmente entrañable, María Kodama Schweizer, esposa de Jorge Luis Borges.

análisis y representaciones de diferentes guionistas y directores, quienes coinciden en un punto: la reivindicación de Georgette Vallejo frente al vituperio que recibió en vida.

Palabras clave: Georgette Vallejo; César Vallejo; dramaturgia peruana; voz propia.

Términos de indización: obra de teatro; mujer; teatro nacional (Fuente: Tesouro Unesco).

ABSTRACT

In this article, we review three plays that have Georgette Vallejo as a character. In the last years of the present century, the life and work of César Vallejo's wife has been the object of analysis and representations by different playwrights and directors, who coincide in one point: the vindication of Georgette Vallejo in the face of the vituperation she received during her lifetime.

Key words: Georgette Vallejo; César Vallejo; Peruvian dramaturgy; own voice.

Indexing terms: theatrical performances; women; national theatre (Source: Unesco Thesaurus).

RÉSUMÉ

Dans cet article, nous passons en revue trois pièces de théâtre qui ont Georgette Vallejo comme personnage. Dans les dernières années de ce siècle, la vie et l'œuvre de l'épouse de César Vallejo ont fait l'objet d'analyses et de représentations de la part de différents scénaristes et metteurs en scène, qui coïncident sur un point : la défense de Georgette Vallejo face à la vitupération qu'elle a subie de son vivant.

Mots-clés: Georgette Vallejo; César Vallejo; dramaturgie péruvienne; voix propre.

Termes d'indexation: pièce de théâtre; femme; théâtre national (Source: Thésaurus de l'Unesco).

Recibido: 01/04/2023

Revisado: 15/04/2023

Aceptado: 17/04/2023

Publicado en línea: 28/06/2023

Financiamiento: Autofinanciado.

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

1. INTRODUCCIÓN

En el presente artículo, reseñamos tres obras dramáticas que abordan de forma directa la vida de Georgette Vallejo. Dos de estas piezas fueron representadas por agrupaciones capitalinas, el elenco de teatro de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y el grupo Tuquitos, y la tercera se realizó en la provincia de Huancayo. Asimismo, una fue montada en circunstancias de la pandemia por la COVID-19. Dos responden a la dramaturgia de autor; y la tercera, a la metodología de creación colectiva.

2. EL FANTASMA DE LA MÁSCARA

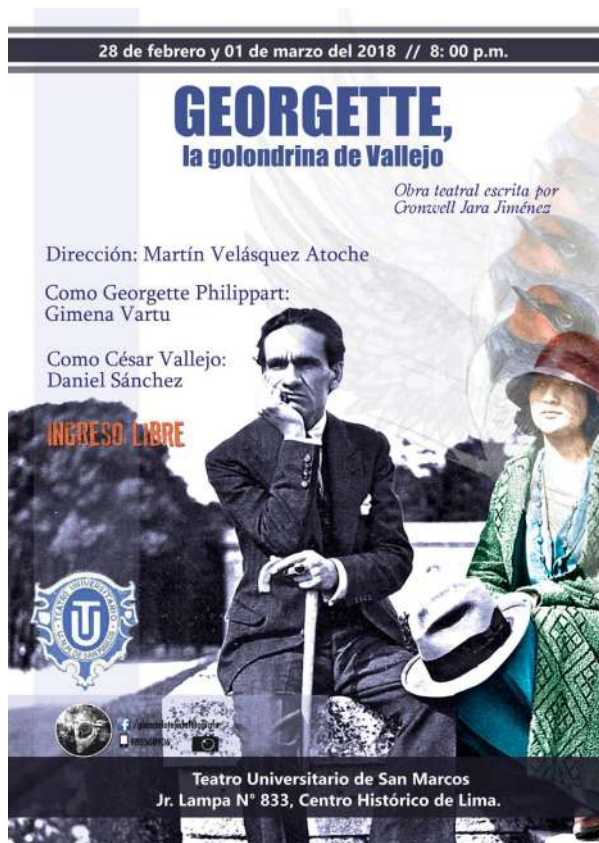
Hirondelle, la máscara de yeso (2014-2016), escrita por Cronwell Jara Jiménez, es un monólogo de Georgette Marie Philippart Travers, viuda de César Vallejo. Esta obra fue montada por el elenco de teatro de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, bajo la dirección de Martín Velásquez Atoche. La difusión de la pieza teatral se hizo bajo el nombre *Georgette, la golondrina de Vallejo* (2018), con Gimena Vartu como Georgette.

En la propuesta dramática de Jara, la presencia de Vallejo es omnipresente, ya que se sugiere que en el fondo del escenario se

coloquen tres objetos: «la máscara de yeso de César Vallejo, como centro, y bajo la máscara: dos brazos y manos [...] mortuorias de César Vallejo»² (2014).

Figura 1

Afiche de la obra teatral *Georgette, la golondrina de Vallejo*



Fuente: *Georgette, la golondrina de Vallejo* (2018b).

2 Esta y todas las citas de Cronwell Jara (2014) corresponden al guion inédito de *Hirondelle, la máscara de yeso*.

Respecto a la escenografía, la ubicación y la centralidad de los objetos (que representan los que elaborara el escultor Emile Savitry) asemejan al departamento que en vida habitó Georgette, quien los exhibiera en Lima. Esta disposición de los objetos anticipa el propósito de la pieza teatral: mostrarnos al poeta que exhibe a su esposa. No obstante, el propósito profundo que Jara afirma respecto de su obra es exponer dos ideas dramáticas: «mostrar la monstruosa soledad e incompreensión que sufrió Georgette [...] y mostrar la mezcla de los tiempos» (2014). Para desarrollar ambas ideas, Georgette es el médium que las materializa; y César Vallejo, el fantasma que la habita. En cuanto a la soledad de Georgette, su biografía lo corrobora; no obstante, es importante considerar que fue una soledad creativa y abrigada por la figura de Vallejo.

Los tiempos que habitan la memoria de Georgette son los de la guerra, su estancia en Perú, la compañía de sus gatas y, principalmente, los episodios vividos con César Vallejo. Este vínculo inicia, según la propuesta de Jara, con la corrección que Vallejo hizo de los poemas de aquella joven de dieciocho años a la que besó. Ella entonces sentenció: «(tomando aliento, dejando de ser besada) Huuf, ¡*Mon dieu!* Mi madre... (Pícara) ¡Mi madre sí que no sabe lo que es besarse con un mudo! ¡Ni con un príncipe de la India! *Oh là là*» (2014).

A este primer encuentro se sumarán otros, como cuando César le enseña a bailar marinera. Estos tiempos de convivencia concluyeron física y abruptamente «esa maldita mañana, en el hospital» (2014).

En el desarrollo de la pieza dramaturgica, Jara (2014) reanima un diálogo entre tres poetas latinoamericanos de la vanguardia: Vallejo, Neruda y Huidobro. Al principio, los dos últimos exhibirán sus respectivos egos:

VALLEJO: Para el mejor poeta del mundo.

HUIDOBRO: *Merci beaucoup*, monsieur Vallejo, por reconocermelo como Huidobro, ¡el mago! ¡El mejor poeta del mundo!

NERUDA: (Incómodo, herido en su narcisismo, tosiendo) ¡Cof! ¡Cof! Bueno no es para tanto...

HUIDOBRO: No. No. Qué impertinencia, monsieur Neruda... Modestia aparte, el mundo tiene que reconocer que en mí, Vicente Huidobro, nace la mejor poesía: ¡de todos los tiempos!

VALLEJO: (Riendo) Ja, ja, ja. No me imagino, amigos y excelentes poetas, qué pasaría si los oyera José Santos Chocano.

NERUDA: ¿Quién?

VALLEJO: ¡El Cantor de América! ¿Quién más?

HUIDOBRO: ¿Quién?

VALLEJO: El rey del autobombo, típico de los limeñitos. Chocano, quien se ve a sí mismo como el mejor poeta! ¡Del universo! ¡Superior a Rubén Darío y a Walt Whitman!

Además de la crítica de Jara al circuito cultural limeño de los siglos XX y XXI, se muestra cómo César Vallejo exhibe su ego de modo disimulado en la embriagadora intimidad con Georgette. Cabe precisar que esta escena es muy exigente para la actriz, pues se trata de un monólogo, por lo que se oirá en escena tres voces masculinas que toman posesión del cuerpo de una actriz. En ese sentido, el personaje de Georgette resulta ser el mecanismo para traslucir un tema de poetas que se ve atenuado en el siguiente diálogo:

GEORGETTE: ¡Usted, monsieur Valeyó es el mejor poeta! ¡Un príncipe! No se trate así, ¡me ofende!

VALLEJO: (Se yergue con dignidad) ¡Cierto que sí! ¡Soy tu príncipe, pero no les hagas caso! ¿No ves cómo me divierto, mi *hirondelle*, mi zo-rri-ta (muy cariñoso) ¡Mi conejita más linda del mundo! ¿Ofenderte a ti, princesa! ¡Nunca, mi fósforo florido y dulce...!

GEORGETTE: ¿Y, entonces, monsieur Valeyó?

VALLEJO: Esto: ¡Que quede entre nosotros! ¡Soy tan grande como Rubén Darío, pero...! (haciendo un gesto de silencio apli-cándose el dedo índice entre los labios) ¡Shiiit...! (Jara, 2014)

En el diálogo, se muestra a Georgette poco competente para reconocer el valor de la poesía de su esposo. Ella lo cree saber, pero requiere de la confirmación de César Vallejo para reafirmar su intuición femenina.

Para hablar de la poesía de Vallejo en manos de Georgette, veamos los objetos distribuidos en el escenario, como la cama, las cortinas, la silla de madera, etc. Destaca entre estos una maleta, «donde se supone están los poemas y manuscritos de Vallejo» (Jara, 2014). De este modo, se presenta a Georgette como guardiana de la poesía vallejana: «¿Y sus poemas, monsieur Valeyó? No. No, aquí los tengo! No se preocupe. ¿No me ve? ¡Los llevo conmigo, seguro que sí!... ¡Los cuidaré, se lo prometo!».

Figura 2

Gimena Vartu como Georgette



Fuente: Georgette, la golondrina de Vallejo (2018a).

En otras palabras, los exabruptos, las locuras, los devaneos y las osadías de Georgette, en la obra de Jara, se validan y comprenden por haber protegido la producción poética de su esposo, obra vallejana que, al igual que las otras piezas dramáticas, será empleada constantemente con y en la vida de Georgette. En la última escena de *Hirondelle*, se muestra a una Georgette, ya con demencia senil, que procura, al final de su vida, librarse de aquel fantasma que la habitó:

GEORGETTE: ¡Hable, hable! (Hablándole a la máscara, señalándole con el índice, molesta). ¿Por qué no me responde?... (Cogiendo la máscara y arrojándola, inesperadamente, al piso, rompiéndola; haciendo lo mismo con uno y otro brazo de yeso. Destrozándolos. Muy alterada, furiosa) ¿Por qué me dejó sola? ¡Tan sola! ¿Por qué? ¿Por qué?... (Jara, 2014)

Figura 3

Máscara de Vallejo hecha de yeso



Fuente: Georgette, la golondrina de Vallejo (2020).

Al quebrar las piezas de yeso de César Vallejo, también se quiebra Georgette y se cierra el telón. La reivindicación llega solo como un haz de luz, una epifanía, un arrebato; y, por lo mismo, el público seguirá amándola siempre, aún más cuando se nos presente como la guardiana de la poesía del vate peruano.

3. DE LA MÁSCARA AL CUERPO DE CARNE Y HUESO (O VALLEJO ES GEORGETTE)

Georgette de Vallejo es una pieza de creación colectiva del grupo Tuquitos Teatro. La obra se estrenó el 2021, de la mano del director Jerry Galarreta. Contó con las actuaciones de Rocío Antero Cabrera y Fernando Fernández, quienes asumieron los respectivos roles del matrimonio Vallejo.

Figura 4

Afiche de Georgette de Vallejo



Fuente: Georgette de Vallejo (2021).

El contexto del montaje y la presentación de la obra fue la pandemia por la COVID-19; por lo tanto, implicó asumir el riesgo de posibles contagios; no obstante, al mismo tiempo implicó un reto para el convivio del reparto y el público. Fue un proyecto concebido para su exhibición tanto virtual como presencial. En ese sentido, resultaba significativo vindicar la vida de Georgette, quien superó la confrontación con la muerte de su ser querido. La pieza de *Tuquitos* nos muestra ejemplarmente el imperativo categórico de aquellos que sobrevivimos a quienes han asumido el destino humano común a todos.

Figura 5

Rocío Antero Cabrera como Georgette Vallejo



Como se detalla en el programa de mano (*Tuquitos*, 2020b)³, la pieza sigue la vida de Georgette Philippart desde su encuentro con César Vallejo en París, y se representan tanto las penurias económicas

3 Esta y todas las citas de *Tuquitos* (2020a, 2020b) corresponden, respectivamente, a las versiones inéditas del guion teatral y el programa de mano de *Georgette de Vallejo*.

como el disfrute de un buen vino, así también las rencillas comunes de una pareja, pero por sobre todo la solidaridad incondicional. También se muestra en escena la enfermedad y la muerte de Vallejo, así como la tarea de Georgette, que es dar a conocer la obra del poeta. Finalmente, se presenta su viaje a Lima, los desencantos ante una realidad hostil y su lucha permanente por preservar la memoria de su esposo.

Escenas previas al encuentro de los Vallejo, se presentan cuadros de soltería de ambos, como el del aprendizaje de costura por parte de Georgette o la estancia carcelaria de César. Esta escena está construida según la metodología de la creación colectiva con poemas de Vallejo, los cuales han sido cuidadosa y pertinentemente seleccionados para su escenificación.

La idea de corporeizar a los Vallejo se sostiene en la siguiente nota del programa de mano: «Un peruano muere en París. Una francesa muere en Lima. Un encuentro posible. Georgette Philippart (1908-1984) - César Vallejo (1892-1938)» (Tuquitos, 2020b).

Figura 6

La pareja Vallejo representada por Fernando Fernández y Rocío Antero Cabrera



En la obra de Tuquitos, a diferencia de los otras dos que aquí analizamos, se corporeiza a César Vallejo. El actor da cuerpo y voz escénica a los poemas del vate. Por ejemplo, para hablar de la niñez del poeta, se escenifica el poema III de *Trilce*:

VALLEJO: Las personas mayores
¿a qué hora volverán?
Da las seis el ciego Santiago
y ya está muy oscuro
Madre dijo que no demoraría (Tuquitos, 2020a).

En tanto, la narrativa de vida de Georgette se reconstruye con hilos textuales breves pero significativos, algunos propios del grupo Tuquitos, como cuando le habla a su madre: «Mamá, mamá, ¡no quiero ser costurera!» (Tuquitos, 2020a), y otros siguen los textos de Vallejo, como en el siguiente poema bilingüe:

VALLEJO: Ma petite adorée.

GEORGETTE: Mi niña adorada.

VALLEJO: Je viens de te dire au revoir et mon cœur but encore de bonheur indecible.

GEORGETTE: Vengo de decirte adiós y mi corazón palpita aún con inefable dicha.

VALLEJO: Tu m'as fait heureux ce soir comme je ne l'étais jamais.

GEORGETTE: Me has hecho feliz esta noche como no lo he sido nunca.

VALLEJO: Je me sens ravi et fous sous l'émotion de t'avoir tenu tout entière dans mes bras.

GEORGETTE: Me siento arrebatado y loco por la emoción de haberte tenido por completo entre mis brazos.

VALLEJO: Tu as étas si pleine de compréhension feminine!

GEORGETTE: Estuviste tan llena de comprensión femenina!

VALLEJO: Je suis vraiment heureux et c'est toi qui operes ce miracle dans ma vie.

GEORGETTE: Me siento verdaderamente dichoso y eres tú quien opera este milagro en mi vida. (Tuquitos, 2020a)

Como se aprecia, se le otorga a Georgette, además del rol de protectora de la obra vallejana, la de traductora de esta. Por ende, se le atribuye ser portadora del sentido y significado de la obra. No obstante, cabe anotar que la pieza poética que la actriz traduce en escena para el espectador fue realizada por Ricardo Silva-Santisteban. Vale decir que Georgette, en la propuesta dramatúrgica de Tuquitos, no tiene texto propio, ya que su voz es pautada por los sujetos masculinos de la institución vallejana.

En tal sentido, nos preguntamos si Georgette tiene voz propia para narrar la suya. Como se dijo, en la propuesta de Tuquitos, la vida y la obra de los Vallejo se narran a través de los textos vallejanos; en tanto Georgette sería una mujer de puras acciones, como se sugiere en la escena 9, titulada «Sinsabores», en donde la protagonista lee carteles que contienen frases difamatorias contra ella:

(Saca carteles de su maleta)

GEORGETTE:

- Te opusiste a la difusión de su obra.
- Te apropiaste de la obra de Vallejo.
- Inventaste un Vallejo político.
- Vividora de Vallejo.
- Maltrataste a Vallejo.
- Neurótica, intratable, esquizofrénica.
- Te negaste a tener descendencia con el poeta.
- No permitiste que sus restos fueran traídos al Perú.
- Nunca te casaste con Vallejo. (Tuquitos, 2020a)

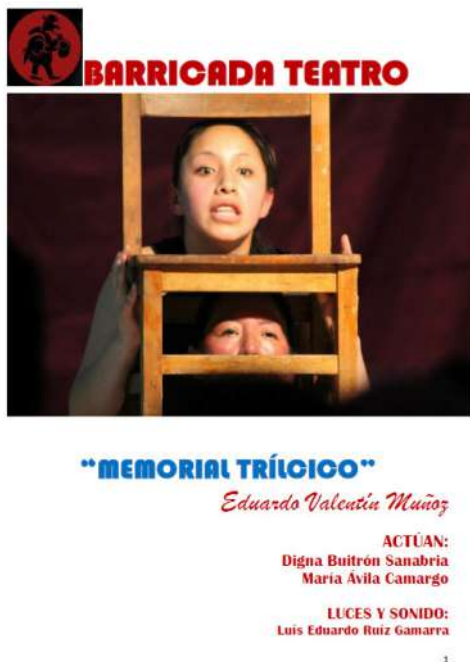
En la lista de carteles se reconocen las acciones de Georgette, mas no su voz. Ella está subsumida por la voz de su pareja. Su vida es narrada por la voz del vate peruano. Así, pues, son sus acciones las que le dan cuerpo, es decir, sus actos como guardiana y traductora vallejana de primera línea.

4. GEORGETTE MÚLTIPLE

Memorial trícico (2013) es una pieza del dramaturgo peruano Eduardo Valentín Muñoz. La obra se estrenó el mismo año de su composición, aunque aún no se ha publicado. En 2017, se promocionó con el título *Memorial trícico a Vallejo*, con motivo de la celebración del 41 aniversario del grupo Barricada Teatro, con la actuación de Digna Buitrón Sanabria y María Ávila Camargo, ambas como Georgette.

Figura 7

Afiche de *Memorial trícico*



La pieza está estructurada en cuatro actos. El primero dramatiza el encuentro de Georgette con el poeta peruano. En el segundo y el tercer acto, se recrean las vivencias de la pareja: sus encuentros amorosos, su pobreza y la muerte de César Vallejo. Ella queda como guardiana de la obra vallejianana durante la II Guerra Mundial y viaja a la tierra de su esposo. En el último acto, Georgette, en el terreno de lo espectral, reafirma su amor por el vate peruano.

A diferencia de las dos primeras obras reseñadas, César Vallejo no toma cuerpo ni por el artificio de la máscara de yeso y menos se corporeiza en un actor, sino que son dos actrices las que dan cuerpo a la pareja Vallejo.

En la propuesta de Valentín Muñoz, hay una indistinción entre Georgette y César. Se trata de un cuerpo institucional (el matrimonio Vallejo) que se desdobra con fines escénicos.

Adoptando las pautas de un teatro minimalista, lo único que vemos en escena son dos actrices, una vestida de negro y la otra de blanco, quienes, en el desarrollo de la obra, le dan múltiples significados a un objeto-significante: dos sillas.

Figura 8

Digna Buitrón Sanabria y María Ávila Camargo, ambas como Georgette Vallejo



Fuente: Bazán (2014).

El texto de Valentín Muñoz incorpora fragmentos de la obra de Georgette, tanto de *Máscara de cal* (1964) como de *Vallejo: Allá ellos, allá ellos* (1978), con lo cual consigue darle voz propia, a diferencia de las dos primeras obras reseñadas.

5. CONCLUSIONES

Como se aprecia en las obras teatrales aquí reseñadas, la figura de Georgette en la dramaturgia peruana actualiza la controversia del poeta representativo de la vanguardia latinoamericana; también proponen como objeto de reivindicación mostrarnos a Georgette como esposa de quien, en el valor intrínseco de su obra, la subalterniza.

Más allá de la postura biologicista, que restringe la relación conyugal circunscrita solo a la reproducción, Georgette nos invita a comprender factores como la herencia y el patrimonio humano desde la intimidad con lo fantasmático, que, finalmente, es más humana que lo biológico (Yangali, 2020).

REFERENCIAS

- Bazán, A. (2014, 17 de abril). *Memorial trícico a Vallejo* de Barricada Teatro - Huancayo [Imagen]. Facebook. <https://www.facebook.com/photo?fbid=692035757524558&set=gm.633692586703086&id=154986867906996>
- Georgette de Vallejo (2021, 8 de agosto). [Afiche de *Georgette de Vallejo*] [Imagen]. Facebook. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=339772771209642&set=pb.100066952729558.-2207520000>
- Georgette, la golondrina de Vallejo (2018a, 8 de febrero). [Gimena Vartu como Georgette] [Imagen]. Facebook. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=525145017867644&set=pb.100054289700330.-2207520000>

- Georgette, la golondrina de Vallejo (2018b, 18 de febrero). [Afiche de *Georgette, la golondrina de Vallejo*] [Imagen]. Facebook. <https://www.facebook.com/lagolondrinadevallejo/photos/pb.100054289700330.-2207520000./529855994063213/?type=3>
- Georgette, la golondrina de Vallejo (2020, 18 de noviembre). [Máscara de Vallejo hecha de yeso] [Imagen]. Facebook. <https://www.facebook.com/lagolondrinadevallejo/posts/pfbid0DnhLf7UgA3JpFFxwBVmBFvRquYyJn6uZRWKJj2z1RXAG9fsSvDGspydY4wNTm4Wrl>
- Jara, C. (2014). *Hirondelle, la máscara de yeso* [Guion teatral inédito].
- Tuquitos (2020a). *Georgette de Vallejo* [Guion teatral inédito].
- Tuquitos (2020b). *Georgette de Vallejo* [Programa de mano inédito].
- Valentín Muñoz, E. (2013). *Memorial trílrico* [Guion teatral inédito].
- Vallejo, G. (2006/1964). *Máscara de cal* [*Masque de chaux*] (P. Díaz, trad.). Universidad Ricardo Palma; Embajada de Francia.
- Vallejo, G. (2012/1978). *Vallejo: Allá ellos, allá ellos, allá ellos!* Universidad Alas Peruanas.
- Yangali, J. L. (2020). *Memorial trílrico* de Eduardo Valentín: memorial a los Vallejo. *Etudes Romanes de Brno*, 41(1), 287-300. <https://doi.org/10.5817/ERB2020-1-18>

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 6, n.º 11, enero-junio, 2023

ISSN: 2663-9254 (En línea)

ARTÍCULOS SOBRE LITERATURA PERUANA, LATINOAMERICANA Y UNIVERSAL





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

This article is available in open access under the Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Cet article est disponible en libre accès sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International Licence.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 6, n.º 11, enero-junio, 2023, 167-197

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.59885/archivoVallejo.2023.v6n11.08

«Esos preciados recuerdos». Las biografías en *El Álbum Mexicano* (1849): retratos para un imaginario nacional

«Those Precious Memories». Biographies in *El Álbum Mexicano* (1849): portraits for a national imaginary

«Ces précieux souvenirs». Biographies dans *l'Album mexicano* (1849): portraits pour un imaginaire national

BEATRIZ FERRÚS ANTÓN

Universitat Autònoma de Barcelona

(Barcelona, España)

beatriz.ferrus@uab.es

<https://orcid.org/0000-0002-0569-3120>



RESUMEN

El Álbum Mexicano fue una de las empresas editoriales del famoso impresor Ignacio Cumplido. La joven república mexicana necesitaba crear un relato de sí misma y de sus ciudadanos, y encontró un

espacio privilegiado en la prensa ilustrada. Biografías de personajes, descripciones de monumentos y paisajes, textos de costumbres, etc., buscarían crear un acervo de imágenes que permitiera a los lectores de la publicación pensarse como parte de una unidad nacional. Este artículo analiza la importancia de las biografías aparecidas en el periódico, un género de gran trascendencia para presentar modelos de ciudadanía, masculinidad y femineidad que sirvieran como modelo social.

Palabras clave: biografías; nación; México; imaginarios; siglo XIX.

Términos de indización: biografía; periódico; nación; México (Fuente: Tesauro Unesco).

ABSTRACT

El Álbum Mexicano was one of the publishing enterprises of the famous printer Ignacio Cumplido. The young Mexican republic needed to create an account of itself and its citizens and found a privileged space in the illustrated press. Biographies of characters, descriptions of monuments and landscapes, texts on customs, etc., sought to create a collection of images that would allow the readers of the publication to think of themselves as part of a national unity. This article analyses the importance of the biographies that appeared in the newspaper, a genre of great importance for presenting models of citizenship, masculinity and femininity that would serve as a social model.

Key words: biographies; nation; Mexico; imaginaries; XIX century.

Indexing terms: biographies; newspapers; nations; Mexico (Source: Unesco Thesaurus).

RÉSUMÉ

L'Album mexicaino était l'une des entreprises d'édition du célèbre imprimeur Ignacio Cumplido. La jeune république mexicaine avait besoin de se faire un portrait d'elle-même et de ses citoyens et a trouvé dans la presse illustrée un espace privilégié. Biographies de

personajes, descripciones de monumentos et de paysages, textes sur les coutumes, etc., cherchaient à créer un ensemble d'images qui permettraient aux lecteurs de la publication de se considérer comme faisant partie d'une unité nationale. Cet article analyse l'importance des biographies parues dans le journal, un genre très important pour présenter des modèles de citoyenneté, de masculinité et de féminité qui serviraient de modèle social.

Mots-clés: biographies; nation; Mexique; imaginaires; XIXe siècle.

Termes d'indexation: biographie; journal; nation; Mexique (Source: Thesaurus de l'Unesco).

Recibido: 13/06/2023

Revisado: 20/06/2023

Aceptado: 21/06/2023

Publicado en línea: 28/06/2023

Financiamiento: Autofinanciado.

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

En las introducciones a los dos tomos que se conservan de *El Álbum Mexicano. Periódico de Literatura, Artes y Bellas Letras*, que se publicaría semanalmente durante el año 1849, se hace referencia a vidas o biografías de hombres ilustres como material destacado entre el conjunto de escritos misceláneos que configuraron la publicación¹:

1 Este trabajo fue resultado del proyecto: *Negociaciones Identitarias Transatlánticas: España-Francia-México (1843-1863)* con referencia PGC2018095312-B-I00, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades. La antología de Amores et al. (2022) constituye un excelente ejemplo del funcionamiento de la prensa ilustrada en el contexto al que se refiere este artículo.

La vida pública, los hechos de los fundadores, de los próceres de la independencia, de los benefactores de la sociedad, de los que han asociado su nombre a los fastos mexicanos, no pueden menos de interesar, por cuanto propenden a formar la educación popular. (1849, t. I, p. II)

«Las biografías de los hombres ilustres por sus ciencias, virtud o heroísmo ocuparán algunas páginas del Álbum» (1849, t. II, p. II).

La biografía, como género liminar entre la historia y la literatura (Burdíel, 2000, 2014) o, más tarde, entre la historia y el periodismo (Gómez, 2011), tendría una presencia destacada en las revistas ilustradas latinoamericanas del siglo XIX:

El término «biografía» fue una creación del seiscientos y en los siglos XVIII y XIX sirvió para dar cuenta de un concepto nuevo en estrecha relación con un triple cambio cultural. El centro de atención lo ocupó la existencia humana y, en especial, la configuración de la personalidad del individuo relevante a lo largo de las distintas etapas de su vida. La tendencia realista predominó en la narración de una vida que resultaba inseparable de sus circunstancias y, en definitiva, del contexto histórico. (Ruiz, 2014, pp. 44-45)

Las recién fundadas naciones necesitaban configurar un relato identitario que proveyera a sus lectores de imágenes en las que reconocerse como miembros de estas (Viguera e Irisarri, 2022), y aquí:

la función del discurso biográfico fue conformar un repertorio de personajes vernáculos y reconocibles por los ciudadanos de esta reciente nación que, si bien había alcanzado la independencia política de España, no lo había hecho desde las perspectivas cultural e intelectual, en consecuencia, este tipo de relato cumpliría la función de ancla social, moral, nacional y cultural. Por tanto, los sujetos biografiados respondieron a necesidades organizacionales del país y sus distintas esferas de desarrollo. (Alvarado, 2017, p. 138)

El Álbum Mexicano, una de las numerosas aventuras editoriales del famoso impresor Ignacio Cumplido (1811-1887) (Pérez Salas, 2001), buscaría lograr un «carácter verdaderamente mexicano» (1849, t. I, p. III) y, aunque dedicó un notable espacio a textos franceses (Amores, 2021), el periódico se articuló en torno a la reproducción de las *Flores animadas*, bellas litografías del ilustrador francés Granville (Phillipps-López, 2001), o tradujo extensos fragmentos del *Viaje a España* de Dumas o de *Las confesiones* de Lamartine, a través de la literatura de viajes, las descripciones de monumentos o accidentes geográficos (Correa, 2018; Ferrús, 2021a; Vega y Ortega Báez, 2014), las revisiones de obras literarias, los artículos estadísticos o las notas históricas, etc., dibujó un concepto de «mexicanidad» que permitió a sus suscriptores, en su mayoría urbanos y de clase media, sentirse parte de la nueva República (Ferrús, 2020).

En el conjunto de estos materiales misceláneos, las biografías jugaron un papel crucial, puesto que como Isabel Burdiel (2000) afirma:

La biografía ha cumplido una función decisiva en la constitución y conciencia de sí de los hombres y las mujeres modernos [...] Decir que toda biografía supone una teoría acerca de las relaciones entre los individuos y las estructuras sociales y que, por tanto, contiene un modelo implícito o explícito de qué se entiende por sujeto y qué por sociedad es decir algo, pero, aún, muy poco. Historiar esas nociones e incluirlas en la propia interpretación al hilo de aquella que nuestros personajes, su época y su entorno, tenían de sí, es decir algo más y más relevante. (p. 28)

El objetivo de este artículo es analizar la función que los escritos biográficos, que aparecieron bajo las denominaciones de «biografía», «notas biográficas», «estudios biográficos», «estudios históricos», «bellezas de la historia» o «mexicanos célebres», incluso como «necrológicas», en el caso de este subtipo específico, tuvieron en *El Álbum Mexicano* e hilarlos con su época y su entorno:

Al referirme a la biografía no lo hago en el sentido de un género específico con un patrón único: el relato completo, cronológico y exhaustivo de una vida, hoy ampliamente cuestionado. Más bien en el de un enfoque o conjunto de enfoques que se interesan por reconstruir historias de vidas individuales como recurso (fundamental o combinado con otros) para abordar temas y problemas históricos, reconociendo a esta perspectiva ciertas virtudes específicas. Y ello por su capacidad para tender puentes entre el mundo académico y el público general, haciendo honor al compromiso divulgativo de la historia. (Bolufer, 2014, p. 87)

De este modo, en el primer tomo encontramos diecinueve ejemplos de tipología diversa y dos necrológicas; en el segundo aparecen dieciocho y un «elogio fúnebre», lo que representa un importante conjunto textual. Entendemos que estos pueden agruparse en tres bloques: «Mexicanos célebres», «Figuras foráneas» y «Biografías femeninas». El claro sesgo de género que atraviesa la escritura de las semblanzas, proponiendo un discurso de masculinidad y femineidad, que se entrelaza con el de «mexicanidad» y el de «herencia europea», justifica esta clasificación. Género y nación son dos conceptos indisolublemente vinculados.

Además, no debemos olvidar que, en algunos casos, el texto se acompañó de litografías que retrataban al personaje biografiado. La imagen será fundamental en los proyectos de Cumplido (Pérez Salas, 2005) y vivirá en estos años una importante etapa de incursión en la prensa mexicana. A este aspecto también nos referiremos.

1. MEXICANOS CÉLEBRES

En el primero de los tomos de *El Álbum Mexicano* es el epígrafe «Mexicanos célebres» el que antecede a la primera «noticia biográfica». Las razones para recuperar estos «nombres de los mexicanos dignos de ser conocidos» son muy semejantes a las que se esgrimen cuando se incluyen textos de viajes por el interior del país, descripciones de monumentos, de costumbres o ejemplos de literatura nacional:

De suerte, los nombres de los mexicanos dignos de ser conocidos y apreciados saldrán del profundo olvido que yacen y ocuparán el lugar que les corresponde en la memoria de sus conciudadanos [...] Tampoco entre nosotros faltan esos preciados recuerdos; pero son por desgracia casi generalmente desconocidos, en parte, por la desidia con que se ha visto este útil estudio, en parte por falta de documentos y libros que consultar para el esclarecimiento de los hechos. La reunión de estas dos circunstancias ha dado por resultado que esté generalizada la ignorancia de la historia. (1849, t. I, p. 6)

La joven república cuenta con una historia, una cultura, una geografía por descubrir, que hasta ahora no han sido puestas en valor y que necesitan de un archivo patrimonial de estampas y de relatos que permita darlas a conocer. La prensa será uno de sus espacios constitutivos.

Aunque este epígrafe solo se utilizaría dos veces a lo largo del primer tomo, las biografías de hombres mexicanos serían más. Así encontramos: «Mexicanos célebres. Don Salvador Dávila» (1849, t. I, pp. 4-9), «Biografía del general don Antonio de León» (1849, t. I, pp. 55-61), «Don Francisco Manuel Sánchez de Tangle» (1849, t. I, pp. 108-112), «Pintores célebres. Miguel Zendejas» (1849, t. I, pp. 225-227), «Noticia biográfica del célebre organista mexicano Don José María Carrasco» (1849, t. I, pp. 385-386), «Juan Villavicencio» (1849, t. I, pp. 584-588), «El señor licenciado Don Juan Rodríguez de Puebla» (1849, t. II, pp. 605-612) y «Apuntes para la biografía del Sr. licenciado cura Don Juan Nepomuceno Troncoso» (1849, t. II, pp. 613-616). Solo tres de ellas, la de Tangle, Zendejas y Carrasco irían acompañadas de retratos que permitieran al lector conocer el rostro de los personajes sobre los que se informaba.

¿Qué tipo de figuras se escogió representar? Intelectuales jesuitas o vinculados al mundo de la iglesia, militares al servicio de la independencia, pintores, músicos y escritores formaron un grupo heterogéneo, a modo de calas en los diversos espacios políticos y culturales en los que México quería significarse para lograr componer el relato identitario que las publicaciones periódicas buscaban consolidar.

Casi todas las biografías, con mayor o menor extensión, se montaron sobre un mismo esquema: breve referencia a los orígenes normalmente modestos, pero virtuosos del protagonista, a sus estudios —militares, artísticos, religiosos, etc., en los que se destaca por su esfuerzo, su disciplina y su vocación— y al listado de méritos conseguidos a lo largo de la vida. Muchas veces los retratados ya habían fallecido y de ellos solo quedaba un recuerdo, que no debía perderse:

El número de los hombres distinguidos, a cuyos esfuerzos se debió la consumación de nuestra independencia, es cada día más reducido: la muerte los arrebató de nuestro lado, sin dejarnos de ellos otra cosa que el recuerdo de sus heroicas acciones; pero ese recuerdo es de un valor inmenso, y deber nuestro es transmitirlo, lo más exactamente posible, a la nueva generación que no tuvo la fortuna de conocerlos. (1849, t. I, p. 55)

«Deber nuestro es transmitirlo... a la nueva generación que no tuvo la fortuna de conocerlos», la cita de la «Biografía del general don Antonio de León» habla de la necesidad de construir una memoria histórica, de transmitirla como legado. Por eso son frecuentes las alusiones a expedientes o testimonios como marca de «verdad»: «Los siguientes apuntes son tomados de documentos oficiales y esclarecidos por varios deudos» (1849, t. I, p. 110). Las vidas narradas sirven, además, para repasar la historia más reciente de México, recordando no solo las guerras de independencia o las batallas con los Estados Unidos, sino otros episodios más lejanos, pero que se consideran decisivos, como la expulsión de los jesuitas, cuyo impacto se evoca en el texto sobre Juan Villavicencio:

En medio de estos ejercicios de piedad y de religión le sorprendió el decreto del año de 1767, en que se prescribió la expulsión de los jesuitas de todos los dominios españoles. Juan Villavicencio obedeció con su humildad de costumbre y no se ocupó sino de aliviar las penas de sus compañeros de destierro, hablándoles de la cultura y de la sorprendente hermosura de Italia a donde

se dirigían, así como de los demás atractivos y ventajas que le habían dado conocimiento sus viajes por aquellas regiones. (1849, t. I, p. 588)

Asimismo, recordemos que en la introducción al periódico se pedía renunciar a la «triste gloria de la imitación» y perseguir la «originalidad». Aquí es donde las figuras de las artes y de las letras reivindican su espacio. En el texto sobre Zendejas se dice:

Una multitud de gentes no se acaban de persuadir todavía, que hubo un periodo en México tan feliz para la pintura, que se formó, lo que puede llamarse escuela mexicana, enteramente distinta de las escuelas europeas, y que será mala o buena, pero que indudablemente tiene su estilo, su colorido, su manera, sus cualidades, en fin, que le son propias y exclusivas, y que semejan, por ejemplo a la escuela sevillana o madrileña, pero no se igualan absolutamente a ninguna [...]

Basta recorrer los conventos de religiosos de Puebla, México y Querétaro para convencerse, tanto de la prodigiosa fecundidad de los artistas mexicanos, como de que ellos, sin saberlo acaso formaron una escuela muy digna del examen y del estudio de los aficionados a las bellas artes. (1849, t. I, p. 225)

No solo se trata de reconstruir una memoria histórica, sino cultural, que haga visible la especificidad de las artes mexicanas. Son importantes las muestras de esta que comienzan a poblar el país. Si la comparativa con los modelos españoles no se elude (Amores, 2020), se llega a afirmar que se está viviendo el siglo de oro de la literatura nacional: «Ardiente como Herrera, vigoroso y enérgico en sus descripciones como Quintana, y alguna vez sentido y filosófico como Rioja, es sin duda alguna el vate sin rival en el siglo de oro de nuestra literatura» (1849, t. I, p. 110), las negociaciones con intertextos españoles y europeos apuntan al palimpsesto de un nuevo armazón cultural (Ferrús, 2021a).

De esta forma, si hay un elemento común a todas las biografías de «mexicanos célebres» es el de la moral burguesa (criolla): el esfuerzo y el trabajo en cada una de sus disciplinas permite significarse a figuras de las clases medias, incluso de orígenes muy modestos. Si algunas de ellas, como la del general Antonio de León, representa a la masculinidad heroica, es el hombre racional, moderno, que pone el estudio al servicio del progreso, el que más abunda en estos retratos. Peluffo y Sánchez (2010) explican, para el XIX, «las masculinidades como una constante circulación de discursos que se yuxtaponen en caótico espesor sin seguir una linealidad cronológica» (p. 13).

Este «caótico espesor» se aprecia en la selección y el diseño del conjunto de las biografías del *Álbum*; pero el modelo del intelectual-burgués sale triunfante en este apartado, donde, aunque la mayoría de las figuras son laicas, no se desdeña a los intelectuales de la Iglesia. De lo que se trata es de reunir una muestra de los representantes de aquellas disciplinas en las que México cuenta ya con la tan ansiada «originalidad».

Completan este grupo las necrológicas de «Don Manuel Hernández Saavedra. Doctor en medicina de la Facultad de París» (1849, t. I, pp. 213-216) y de «Don Francisco Ortega en Puebla» (1849, t. I, p. 287), fundador de una academia de letras, escritor y erudito, incluidas en el primer tomo. En ambas es la muerte la que lleva a componer la biografía (López, 1998; Pardo, 2016), pero la estructura no varía demasiado, tampoco la elección de quienes se han destacado por su entrega a sus carreras. La implicación con el progreso nacional es una característica que merece la pena reseñarse: «Deseoso de agrandar el área de sus conocimientos médicos, y de estar al alcance de los descubrimientos modernos que se hacen en Europa concibió la idea de marchar a aquellos países a continuar el estudio de la medicina» (1849, t. I, p. 213); así como la defensa de los valores patrios ante los prejuicios extranjeros:

Tan cierto es que Hernández fue un mexicano tan deseoso del engrandecimiento de su patria y de los verdaderos progresos de ella, que no perdía oportunidad, siempre que podía, de manifestar

con algún hecho, que no era México una reunión de salvajes, como se había pretendido hacer creer en Europa por algunos. (1849, t. I, p. 215)

Lo mismo sucede en el «Elogio fúnebre del Sr. Don Andrés del Río. Antiguo profesor de mineralogía del seminario de Minería de México» (1849, t. II, pp. 219-224), la única necrológica del segundo tomo. Formado en España y Francia, defensor de la independencia, retorna a México para trabajar en el avance de las ciencias. La recién fundada república llora la muerte de quienes han colaborado en la configuración de esta, de quienes han difundido sus logros en el ámbito internacional.

2. LAS FIGURAS EXTRANJERAS

¿Quiénes fueron las figuras extranjeras cuyas biografías se incorporaron al *Álbum*? «Pelegrino Rossi. Primer ministro de los Estados Pontificios» (1849, t. I, pp. 169-170), «Biografía de naturalistas célebres De-Candolle» (1849, t. I, pp. 479-481), «Bellezas de la historia del clero francés. Bossuet» (1849, t. I, pp. 501-506), «El cardenal Richelieu» (1849, t. I, pp. 545-553), «El abate de Saint Real» (1849, t. I, p. 572), «Carnot» (1849, t. II, pp. 31-36), «Guillermo H. Prescott» (1849, t. II, pp. 49-51), «Henry Clay» (1849, t. II, pp. 83-84), «Biografía. Luis Felipe Rey de los franceses» (1849, t. II, pp. 109-125), «Washington Irving» (1849, t. II, pp. 178-180), «Biografía de Enrique Herz» (1849, t. II, pp. 208-218), «Frantz Coenen» (1849, t. II, pp. 303-310), «Garibaldi» (1849, t. II, pp. 547-549); así como los «Estudios históricos» sobre Tiberio (1849, t. I, pp. 521-514), Nerón (1849, t. I, pp. 562-565), San Agustín (1849, t. II, pp. 294-300), San Juan Crisóstomo (1849, t. II, pp. 530-532) o el paralelo entre César y Napoleón (1849, t. II, pp. 371-397) compondrían un conjunto de personalidades de gran diversidad. La mayoría de estos textos estarían «escritos para el *Álbum*», pero otros procederían de extractos o traducciones de importantes historiadores franceses como Villemain o saldrían de una pluma reconocida como la de M. Payno (Mora, 2006).

Explica Pérez Vejo sobre la elección de imágenes del pasado en la prensa miscelánea mexicana que

Son las representaciones de un pasado imaginario del que nos reconocemos como herederos. Un pasado capaz de explicar el presente y de determinar el futuro. El poner imágenes al pasado, esto es seleccionar, de entre los múltiples pasados posibles, uno que se convierte en el pasado normalizado en detrimento de los demás, es una de las claves de todo proceso de construcción nacional [...] no parece demasiado arriesgado afirmar que en el imaginario colectivo de las élites mexicanas de este periodo, Europa ocupa un lugar privilegiado. Europa y lo europeo no son vistas como algo ajeno, sino como un elemento más de la propia tradición histórica y cultural.

Esta asunción de la tradición europea como algo propio tiene, observada más de cerca, algunos matices interesantes. Europa no es un bloque homogéneo e indiferenciado. Es de forma muy clara, la Europa de las dos grandes naciones latinas: Francia y España. (Pérez Vejo, 2001, pp. 402-403)

Para este investigador México se identificaría con el imaginario de una latinidad que vería en Francia el arquetipo de un país moderno, pero todavía católico, y en España la rica tradición de los siglos de oro de la que se sentía heredero directo (Ferrús, 2020). Por eso entre las figuras extranjeras son numerosas las referencias al país galo como cuna de libertad y de la revolución, que ha inspirado a otras naciones: «La juventud ardiente de Francia es arrastrada por el torrente revolucionario, que no puede resistir, y abraza con valor los principios de una reforma que debía conmover hasta sus cimientos a todas las naciones de Europa» (1849, t. II, p. 32), como se explica en el texto dedicado a Carnot. Mientras en el de Luis Felipe se comenta:

Los republicanos del Nuevo Mundo elevamos al cielo nuestros votos más ardientes, para que esa generosa nación consolide un gobierno republicano sin violación de los principios tutelares

de toda sociedad, sin escenas de sangre, sin esos crímenes que deslustran a la más pura, a la más bella de todas las causas. (1849, t. II, p. 125)

La elección de Garibaldi parece obedecer al mismo propósito de rescatar personajes que encarnen la rebeldía puesta al servicio de la liberación del estado. Henry Clay es recordado porque:

En la grave cuestión de la guerra, fue el defensor más elocuente de México, el censor más severo de los errores y de las ambiciones del gabinete demócrata. Tanto por los servicios que prestó en su ministerio a favor de la independencia, como por su decisión por México, su nombre deberá ser siempre pronunciado con elogio entre nosotros, y unirse de una manera noble a los recuerdos desgraciados de nuestra historia. (1849, t. II, pp. 83-84)

Es decir, un volumen importante de las vidas de extranjeros, en *El Álbum Mexicano*, servirían para reforzar la idea de un México independiente, que había empezado su andadura hacia un progreso que lo equipararía a Francia, país prioritario en el origen de sus biografiados y de los sucesos históricos referidos.

Otro grupo de estas se dedicaría a intelectuales de distinto signo y de gran fama que habían visto en la república un objeto de interés para sus investigaciones. Es el caso de «Guillermo H. Prescott» (1849, t. II, pp. 49-51), quien «emprendió una obra muy magna como la Conquista de México, publicada en una hermosa edición por el Sr. Cumplido» (1849, t. II, p. 50) o que «Reside en Boston, en casa sencilla y hermosa, adornada con pinturas antiguas, con las armas, con los retratos de los conquistadores y héroes a quienes ha dado vida y animación en sus escritos» (1849, t. II, p. 51). Del mismo modo, lo es De-Candolle, que ha observado la flora de México, o Frantz Coenen, joven violinista del que «México ha sido el teatro donde Coenen ha comenzado a vislumbrar la gloria y el porvenir que le han reservado. En México es también donde la litografía y la prensa han dado a conocer el mérito de Coenen» (1849, t. II, p. 303). Otras personalidades como Washington

Irving o Enrique Herz se escogen por la fama que su obra tiene en el país. Las masculinidades heroicas, decisivas en las etapas bélicas de la historia y de los procesos constituyentes de las naciones desgajadas del modelo imperial, convivirán sin contradicción con la del burgués que hace del afán su principal arma para enfrentarse al mundo.

Además, Richelieu, San Agustín, Tiberio, San Juan Crisóstomo, Napoleón o César forman parte privilegiada de esa herencia patrimonial con la que se negocia; al tiempo que de un programa formativo sobre esta. Si uno de los objetivos principales de *El Álbum Mexicano* es «mezclar lo útil con lo deleitable» (1849, t. I, p. II) para educar en estadística, economía, geografía, historia, etc., repasar la vida de algunas de las grandes personalidades de Occidente es una parte fundamental de esta tarea. Estas semblanzas son las más extensas, pues se cuenta con material previo, que se extracta o traduce; pero hay más, porque algunas de ellas se repitieron en diversas publicaciones de la época, componiendo un «canon cultural» que circuló, como era habitual, de unos periódicos a otros.

3. BIOGRAFÍAS FEMENINAS

Afirma Xavier Andreu (2017) que «Pocas categorías han hecho correr tantos cartuchos de tinta historiográfica en las últimas décadas como las de género y de nación» (p. 21). Son cuantiosos los trabajos que han subrayado la importancia del discurso de género en los procesos de configuración nacional de América Latina durante el XIX (Ferrús, 2017; Peluffo y Sánchez, 2010; Sommer, 2004), donde, como hemos visto, la masculinidad heroica convivirá de forma superpuesta con nuevos arquetipos; al tiempo que el ideal de «madre al servicio de la patria» dará paso a la escritora profesional, entre otros nuevos modelos de femineidad.

Cinco mujeres del mundo del escenario: actrices, cantantes o bailarinas, mexicanas o que han triunfado en los escenarios del país, son objeto de las biografías de *El Álbum*: «Doña Rosa Peluffo» (1849, t. I, pp. 263-264), «Doña Dorotea López» (1849, t. I, pp. 357-359), «Doña María de los Ángeles García» (1849, t. I, pp. 474-476), en el primer

tomo; «Doña María de Jesús Moctezuma» (1849, t. II, pp. 2-5) y «Ana Bishop» (1849, t. II, pp. 133-138) en el segundo. Todas ellas aparecen acompañadas de una litografía. A estas se les suman las «Mujeres de la Biblia»: Dalila (1849, t. I, pp. 459-463), Abigail (1849, t. I, pp. 495-497) y la reina de Sabá (1849, t. I, pp. 531-535), en el primer volumen, y Rebeca (1849, t. II, pp. 46-48), en el segundo; así como Juana de Arco (1849, t. II, pp. 323-327), en tanto figura histórica, seguida de otra litografía.

Raquel Sánchez, en *Señoras fuera de casa* (2019), explica cómo las mujeres que se dedicaban a las tablas cargaron con estereotipos negativos que venían de siglos pasados. Habría que esperar a que hubiera transcurrido buena parte del siglo XIX para que la profesión de actriz se aburguesara y se dignificara. Sin embargo, las cantantes de ópera o de zarzuela, pianistas o concertistas, se libraron de estos prejuicios, pues la formación en canto o en un instrumento había sido considerada históricamente adecuada para la educación de las señoritas.

Las cinco vidas de mujeres dedicadas al espectáculo muestran un profundo respeto por el oficio, que se dibuja difícil, requiere de sacrificio y dedicación: «Nosotros, deseosos de honrar la carrera artística, tan difícil, y para la cual tan pocos elementos hay todavía en nuestro país consagramos estos renglones, como justo tributo del aprecio y estimación que nos merece una actriz tan distinguida» (1849, t. I, p. 264), se opina, por ejemplo, de Dorotea López.

En la publicación se aprecia una férrea defensa hacia los artistas, sean hombres o mujeres:

Este trabajo que hoy nos tomamos de escribir las biografías de los principales actores de nuestro teatro, no es un trabajo que creamos del todo estéril e inútil, juzgamos que nuestro trabajo se verá alguna vez recompensado, que nuestras vigiliass darán algún fruto al país que nos vio nacer, pues ciertamente los artistas necesitan una voz que los aliente y un público que los admire. (1849, t. I, p. 474)

Cantantes, actores y músicos merecen ir acompañados de un retrato, como un temprano avance de la noción de «celebridad» que triunfará en el fin de siglo (Clúa, 2016). Sin embargo, aunque todas las artistas de las biografías han luchado duro por su profesión y encarnan estos valores para su patria, como sucede con Dorotea López:

Mas que la favorable acogida que la señorita López ha merecido del público; más que el entusiasmo decidido con que se la ha honrado, nos impulsa a tributar en estas cortas líneas un homenaje a su aplicación y talentos, un sentimiento de patriotismo que nos obliga a dar impulsos al mérito nacional a adelantar a los hijos del país que en cualquier noble profesión se distingan, a procurar, en fin, con nuestros débiles esfuerzos que llegue alguna vez la época en que las artes, las ciencias y la literatura encuentren entre los hijos del país talentos que las cultiven. (1849, t. I, p. 357)

A diferencia de los hombres que representaban un mismo ideal, el prejuicio de género es evidente al incorporarse comentarios sobre su virtud, la dedicación a la familia o la vida doméstica, que las acerca al modelo del «ángel del hogar»: «criada en el seno de las virtudes de su humilde pero honrada familia» (1849, t. I, p. 357); al tiempo que

Es afable y franca en su trato; amorosa y agradecida para con su familia, especialmente para con su anciana madre, a quien consagra los más tiernos cuidados; posee un alma virgen, sencilla, candorosa; una imaginación viva y un corazón bien formado.

Nosotros deseamos a la señorita López la gloria, como resultado de sus afanes en la carrera que ha emprendido; la paz y la felicidad domésticas, como resultado de las virtudes privadas que posee. (1849, t. I, p. 359)

Además, en el caso de doña María de los Ángeles García, su fisonomía es descrita de manera completamente diferente a la de los hombres biografiados:

Su figura es interesante, sus formas torneadas, su talle esbelto, en fin que desde que sale a las tablas el público concibe una favorable impresión que se aumenta en cuanto escuchan las dulces inflexiones de su voz y ve la naturalidad y decencia de sus maneras. (1849, t. I, p. 476)

El cuerpo de la mujer sigue siendo cosificado, su descripción se llena de connotaciones. Es decir, si las cantantes, las bailarinas o las actrices de las que se escribe sirven para forjar el relato nacional tan buscado, haciendo de sus vidas el espacio de la exhibición o de la negociación de este: «vemos en ella no una artista extranjera, sino una flor que, aunque semilla, nos vino de la España, se abrió para ostentar sus galas en nuestro propio suelo» (1849, t. I, p. 475). «Diremos algo del baile en México. No solamente hemos tenido como nuestros todos los bailes españoles, sino multitud de bailes, hijos exclusivos de México y que se les llama generalmente sonecitos del país, excluidos, en verdad, de las tertulias de gran tono» (1849, t. II, p. 2), las semblanzas de estas se encuentran atravesadas de marcas de género, que no dejan de ser paradójicas, pues mientras se alaba a la mujer profesional, instruida, con voz y repercusión en el espacio público, se le recuerda el «deber ser» social de un modelo que fricciona con el anterior. Esta trasposición de tipos es propia de un tiempo de transformaciones, de avances y de retrocesos, como el que se vivirá a lo largo del siglo XIX, y es paralela a los cambios en los modelos de masculinidad.

Desde aquí, las «Mujeres de la Biblia» resulta un pequeño conjunto textual que incide en esta contraposición, pues los ejemplos escogidos no dibujan solo la virtud cristiana, sino que se combinan con figuras deseantes y deseadas, con cierto toque de fatalidad, acompañadas de masculinidades en crisis, responsables de sus destinos aciagos.

La primera en aparecer es Dalila, «mujer de costumbres sospechosas según todos los autores que han interpretado las escrituras» (1849, t. I, p. 459). Si «el ejemplo de su perfidia ha quedado como una prueba trágica de la influencia que en el corazón más fuerte y virtuoso ejercen las astucias y la seducción de las mujeres» (1849, t. I, p. 463), esta no tiene que ver con la libertad sexual de Dalila, sino con

la traición política; al tiempo que la falta de juicio y el mal obrar del propio Sanson precipitan su destino:

Sanson, ejemplo memorable de una prodigiosa fuerza de cuerpo y de tristes debilidades del corazón, que inmoló su gloria y el reposo de su país a Dalila [...] La ruina de Sanson es tanto más notable e instructiva, cuanto que había sido colmado de privilegiadas bendiciones y se mostró infiel a un destino lleno de grandeza. (1849, t. I, p. 459)

Lo mismo sucede con la reina de Sabá, cuya leyenda negativa es enmendada:

El vulgo atribuye la perdición del sabio monarca a la influencia de la reina Sabá, y por los libros santos se deduce lo contrario [...] La historia no nos dice nada acerca de la reina de Sabá después de su viaje a Jerusalén; mas todo conduce a creer que siguió las lecciones de la sabiduría, con más constancia que el poderoso preceptor de quien las había recibido, porque ha sido celebrada por los padres de la Iglesia como una santa mujer, como la escogida de Dios para acabar con el paganismo. (1849, t. I, p. 534)

Además, Abigail se muestra más prudente que su esposo Nabal y evita una guerra, y Rebeca resulta decisiva para formar un proyecto familiar de gran importancia religiosa y política junto a Isaac.

Por último, la biografía de Juana de Arco cierra este apartado:

Entre los personajes más distinguidos de la historia, pocos hay que lo sean tanto como la ilustre joven que libertó a su país del yugo del extranjero [...] la realidad de su existencia, la de los servicios importantísimos que prestó, están fuera de toda duda: lo que parece incomprensible es la seguridad profética con que hablaba ella de la misión que Dios le había encomendado, y la realización exactísima de todo lo que promete. En el siglo XIX, en esta época de duda, en que no es fácil dar cabida a la creencia

de semejante clase de milagros, pocas personas son las que admitirán por tales las hazañas de Juana de Arco. Se buscará, pues, otra explicación de aquellos sucesos asombrosos; pero ninguna será completamente satisfactoria. (1849, t. II, p. 323)

La preeminencia histórica y política del personaje está fuera de toda duda, no así su dimensión visionaria, ya arcaica para el siglo XIX:

La primera consiste en considerar a la Doncella como una mujer tan ambiciosa como diestra, a una grande altura; y para realizar sus planes se fingió inspirada por Dios y destinada para la salvación de su país. La segunda estriba en tener a Juana por joven ignorante, ilusa, fanática, aunque desinteresada y virtuosa, de quien una política hábil se valió para remediar desgracias públicas, representándola como enviada por la Providencia, y animada del espíritu profético, para alentar a los franceses y atemorizar a sus enemigos. (1849, t. II, p. 327)

No obstante, no por ello han perdido valor sus hazañas, más todavía cuando la Doncella tendrá que redoblar sus esfuerzos para sacar adelante su causa siendo mujer, como recuerda varias veces el texto.

De esta forma, las biografías femeninas, leídas con atención, demuestran que la mujer autónoma, entregada a su trabajo, hábil en el manejo de su talento puesto al servicio del progreso social, triunfaría en este género; pues las referencias al «ángel del hogar», aunque presentes, acaban pareciendo añadidos para justificarse ante un lector conservador².

2 Excede los límites de este artículo un estudio del conjunto de imágenes de mujer en *El Álbum Mexicano*, donde el análisis del protagonismo femenino en los relatos que acompañan a las *Flores animadas* tendría una importancia destacada; pero una primera aproximación a este revela que las negociaciones, las contradicciones y las paradojas se dan en todos los géneros del periódico, como sucede en muchas publicaciones del siglo XIX, en tanto etapa decisiva en la transformación de los modelos de masculinidad y femineidad.

4. LOS RETRATOS LITOGRAFIADOS

Inmaculada Rodríguez Moya en *El retrato en México (1781-1867). Héroes, ciudadanos y emperadores para una nueva nación* explica cómo:

La nación mexicana surgió en la primera mitad del siglo XIX como consecuencia de un largo proceso de independencia y de formación nacional, gracias a sus hombres y mujeres, héroes, emperadores, políticos o simples ciudadanos se logró transformar al antiguo virreinato de la Nueva España en la República Mexicana. Este periodo de profundos cambios, de crisis, de transición y de consolidación de las nuevas formas de gobierno y de la nueva sociedad tuvo su reflejo en el arte. Especialmente interesante es su plasmación en un género que constata de manera particular la metamorfosis de los antiguos súbditos virreinales en los nuevos ciudadanos burgueses: el retrato. (Rodríguez, 2006, p. 19)

La autora estudia la función que tuvo el retrato que proveía de modelos de actuación. La semejante funcionalidad de este y de la biografía puede apreciarse sin demasiada dificultad; ambos géneros no solo se convertirían en espejos de la nueva burguesía criolla, sino que hacen del individuo y de los valores nacionales que encarna su objeto de representación.

Rodríguez explica cómo México pugnaría por formar su propia escuela pictórica; mientras el influjo de nombres como Ingres y Madrazo seguía siendo decisivo en el campo del retrato, en un contexto donde la mexicana Academia de San Carlos había nacido mirándose en la madrileña Academia de San Fernando y donde la influencia de la pintura española y europea era todavía notable.

Asimismo, la aparición de la litografía, fundamental en la evolución de la prensa ilustrada, tendría un desarrollo más tardío que en otros países latinoamericanos; pese a que

Es un fenómeno interesante que también está relacionado con el boom de las imágenes y el ascenso de la clase media en Europa,

especialmente la burguesía que buscaba un medio rápido y eficiente para difundir las imágenes en una época en que la ciencia marcaría la brújula del progreso. El medio litográfico a partir de 1820 se convirtió, especialmente en Francia, en uno de los mejores vehículos para propagar ideas, valores morales, estéticos y de diversa índole. (Aguilar, 2007, p. 66)

Habría que esperar a uno de los proyectos de Ignacio Cumplido, el *Mosaico mexicano* (1837), para que esta técnica se consolidara en México, aunque ya había sido introducida en los años veinte por Linati (Aguilar, 2007). El gusto por las ilustraciones cuidadas y por la innovación visual fueron el sello de toda su industria. No debe olvidarse que *El Álbum Mexicano* se creó en torno a las litografías de Granville. Por eso no sorprende que varias de las biografías fueran acompañadas de litografías, aunque no todas ellas.

En el grupo que hemos llamado de «Mexicanos ilustres» son solo tres, además del que acompaña a la necrológica Sr. Don Andrés del Río. Todas comparten unas mismas características: posados de medio cuerpo, en traje civil, con rostro concentrado, rodeados de libros u oficios de pintor encarnan a esa clase media triunfante que era símbolo preferente del nuevo estado:

Figura 1

Miguel Zendejas, don José María Carrasco y Manuel Sánchez de Tangle



Nota. Por orden de izquierda a derecha: Miguel Zendejas, don José María Carrasco, Manuel Sánchez de Tangle (1849, t. I).

Bossuet, el cardenal Richelieu, Carnot, Guillermo H. Prescott, Henry Clay, el rey Luis Felipe, Washington Irving, Enrique Hernz, Garibaldi, y Coenen son merecedores también de su consiguiente retrato. Hombres de distintos estatus, que, o bien aparecen plasmados como figuras de estado, o bien personalizan la pose concentrada del intelectual o del artista que domina su tarea. Entre unos y otros se observa una comunidad de imagen (imaginada), que es la de esa herencia cultural compartida de la que venimos hablando.

Figura 2

Richelieu, Luis Felipe



Fuente: 1849, tt. I y II.

Figura 3

Henry Clay y Frantz Coenen



Fuente: 1849, t. II.

Asimismo, todas las biografías de artistas femeninas contaron con su litografía, igual que las de los varones dedicados a las artes; quizá porque fueron los profesionales con una mayor visibilidad pública. Las mujeres se muestran apoyadas o recostadas sobre algún mueble o alguna columna, engalanadas en el vestido y el peinado, pero recatadas, a diferencia de las figuras masculinas, más erguidas y portando el instrumento que los ha hecho famosos.

Figura 4

Doña María de Jesús Moctezuma, doña Dorotea López, doña María de los Ángeles García



Nota. De izquierda a derecha: doña María de Jesús Moctezuma, doña Dorotea López, doña María de los Ángeles García (1849, tt, I y II).

Por último, Juana de Arco lleva una espada y un estandarte, símbolos de guerra y de estado, su pose poco se diferencia de las de los hombres, pero sí su indumentaria, claramente femenina; así como su silueta y sus cabellos. Esta representación responde a una tradición iconográfica sobre el personaje, presente del mismo modo en el resto de figuras históricas.

Figura 5

Juana de Arco



Fuente: 1849, t. II.

El Álbum Mexicano cuidó notablemente el aspecto visual, a través de la reproducción de las *Flores animadas*, los cuadros de paisajes o monumentos y los retratos, texto e imagen se entrelazaron en el proceso de constitución de ese archivo nacional histórico-cultural del que venimos hablando. Las biografías y las litografías que las acompañaron cumplieron unas mismas funciones: ensalzar a una clase media criolla de gran homogeneidad, que se convertía en el símbolo del estado; al tiempo que se recordaba a figuras históricas que conformaban un legado europeo al que no podía renunciarse. La tradición del retrato romántico clasicista inspiraría la primera, con litografías de encargo específico para la publicación; mientras el estilo representacional europeo de las figuras históricas, donde muchas veces ya existían numerosas estampas que se reproducían en periódicos diferentes, sería casi siempre adquirido.

5. «ESOS PRECIADOS RECUERDOS»

Si la prensa mexicana ilustrada de la primera mitad de siglo fue un reflejo de una sociedad en tránsito desde el viejo orden colonial a la nueva sociedad republicana; al tiempo que el mapa de una utopía de futuro (Pérez Benavides, 2007), el nuevo país que se dibujaba —de hermosos caminos, territorios por explorar y restos de un pasado prehispánico o virreinal de extraordinaria riqueza (Ferrús, 2020)— necesitaba erigir un modelo de ciudadanía que funcionara como espejo para sus lectores. En este contexto, las biografías y las litografías, que en algunos casos las acompañaban, dibujaron a una clase media, criolla, de gran unidad, que hacía del trabajo serio y esforzado su enseña, y que buscaba con el mismo el progreso de la nación:

Los miembros de las élites habían sido «construidos» como españoles, americanos o peninsulares, pero no como mexicanos, su comunidad de historia, cultura, origen, costumbres, sentimientos y formas de vida había sido definida por el hecho de ser españoles frente a indios y castas y no mexicanos frente a españoles. Ya los propios insurgentes, y de forma mucho más clara la nacionalista historiografía posterior, fueron muy conscientes del problema que esto planteaba. De aquí su insistencia en imaginar las guerras de independencia como un enfrentamiento entre criollos y peninsulares. No se pasaba de español a mexicano, sino de criollo a mexicano, lo cual era mucho más fácil. (Pérez Vejo, 2010, p. 223)

Junto a esos mexicanos y esas mexicanas ilustres, las semblanzas de personajes históricos o de intelectuales europeos no solo trazaron las coordenadas de un legado cultural en el que reconocerse, sino que demostraron que México era objeto de interés para importantes intelectuales que se preocupaban por explorarlo. Del mismo modo, los mexicanos con afán de formarse y llevar a la joven república hacia el progreso seguían las últimas tendencias literarias o musicales, admirando a sus creadores (Ferrús, 2020, 2021a, 2021b; Viguera e Irisarri, 2022).

El discurso sobre la identidad, así como el de la modernidad, se entrelazaron con el de género. Los tipos de masculinidad y femineidad comenzaban a transformarse, en un siglo decisivo para este proceso. Por eso las biografías dibujaban modelos complementarios, incluso contradictorios, superponían imágenes discordantes o revelaban fricciones, cartografiando esta metamorfosis.

Si *El Álbum Mexicano* persiguió construir un archivo de «preciados recuerdos», el estudio de las biografías demuestra que sin esa inquietud algunos de los nombres de sus personajes estarían hoy perdidos u ocuparían otro lugar en el escenario de la historia.

REFERENCIAS

a) Textos citados de *El Álbum Mexicano*

- (1849). Mexicanos célebres. Don Salvador Dávila. *El Álbum Mexicano*, t. I, 4-9.
- (1849). Biografía del general don Antonio de León. *El Álbum Mexicano*, t. I, 55-61.
- (1849). Don Francisco Manuel Sánchez de Tangle. *El Álbum Mexicano*, t. I, 108-112.
- (1849). Pelegrino Rossi. Primer ministro de los Estados Pontificios. *El Álbum Mexicano*, t. I, 169-170.
- (1849). Necrológica de Don Manuel Hernández Saavedra. Doctor en medicina de la Facultad de París. *El Álbum Mexicano*, t. I, 213-216.
- (1849). Doña Rosa Peluffo. *El Álbum Mexicano*, t. I, 263-264.
- (1849). Necrológica. Don Francisco Ortega. *El Álbum Mexicano*, t. I, 287.
- (1849). Doña Dorotea López. *El Álbum Mexicano*, t. I, 357-359.
- (1849). Mujeres de la Biblia. Dalila. *El Álbum Mexicano*, t. I, 459-463.

- (1849). Doña María de los Ángeles García. *El Álbum Mexicano*, t. I, 474-476.
- (1849). Biografía de naturalistas célebres De-Candolle. *El Álbum Mexicano*, t. I, 479-481.
- (1849). Mujeres de la Biblia. Abigail. *El Álbum Mexicano*, t. I, 495-497.
- (1849). Bellezas de la historia del clero francés. Bossuet. *El Álbum Mexicano*, t. I, 501-506.
- (1849). Estudios históricos. Tiberio. *El Álbum Mexicano*, t. I, 521-524.
- (1849). Las mujeres de la Biblia. La reina de Sabá. *El Álbum Mexicano*, t. I, 531-535.
- (1849). El cardenal Richelieu. *El Álbum Mexicano*, t. I, 545-553.
- (1849). Los caprichos de Nerón. *El Álbum Mexicano*, t. I, 562-565.
- (1849). El abate de Saint Real. *El Álbum Mexicano*, t. I, 572.
- (1849). Doña María de Jesús Moctezuma. *El Álbum Mexicano*, t. II, 2-5.
- (1849). Carnot. *El Álbum Mexicano*, t. II, 31-36.
- (1849). Las mujeres de la Biblia. Rebeca. *El Álbum Mexicano*, t. II, 46-48.
- (1849). Guillermo H. Prescott. *El Álbum Mexicano*, t. II, 49-51.
- (1849). Henry Clay. *El Álbum Mexicano*, t. II, 83-84.
- (1849). Biografía. Luis Felipe Rey de los franceses. *El Álbum Mexicano*, t. II, 109-125.
- (1849). Ana Bishop. *El Álbum Mexicano*, t. II, 133-138.
- (1849). Washigton Irving. *El Álbum Mexicano*, t. II, 178-180.
- (1849). Biografía de Enrique Herz. *El Álbum Mexicano*, t. II, 208-218.

- (1849). San Agustín. Estudios históricos de M. Villemain miembro de la Academia francesa. *El Álbum Mexicano*, t. II, 294-300, 313-317.
- (1849). Frantz Coenen. *El Álbum Mexicano*, t. II, 303-310.
- (1849). Juana de Arco. *El Álbum Mexicano*, t. II, 323-327.
- (1849). Paralelo entre César y Napoleón. *El Álbum Mexicano*, t. II, 371-397.
- (1849). San Juan Crisóstomo. *El Álbum Mexicano*, t. II, 530-532.
- (1849). Garibaldi. *El Álbum Mexicano*, t. II, 547-549.

b) Crítica

- Alvarado, M. (2017). La biografía como ancla: prensa y folletín chilenos del siglo XIX (1842-1881). *Taller de Letras*, (60), 137-153.
- Amores, M. (2020). La historia de la literatura de México y la literatura española en *El Museo Mexicano* (1843-1846). *Palimpsesto*, (10), 1-23.
- Amores, M. (2021). La presencia de Francia en *El Museo Mexicano*. En M. Polic (coord.), *Literaturas hispánicas hoy* (pp. 9-24). Universidad de Zagreb.
- Amores, M., Martín, R. y Pache, L. (eds.). (2022). *De ida y de vuelta. Imágenes transnacionales: México-Francia-España, 1843-1863*. UAB.
- Andreu, X. (2017). El género de las naciones. Un balance y cuatro propuestas. *Ayer*, (106), 21-46.
- Bolufer, M. (2014). Multitudes del yo: biografía e historia de las mujeres. *Revista Ayer*, (93), 85-116.
- Burdiel, I. (2000). La dama de blanco: notas sobre la biografía histórica. En I. Burdiel y M. Pérez Ledesma (coords.), *Liberales, agitadores y conspiradores: biografías heterodoxas del siglo XIX*. Espasa Calpe.

- Clúa, I. (2016). *Cuerpos de escándalo. Celebridad femenina en el fin-de-siècle*. Icaria.
- Correa, O. (2018). Traducción de literatura de viaje en *El Álbum Mexicano* (1849): un análisis sobre el papel de la traducción como espejo de identidad. *Verbum et Lingua*, (11), 64-74.
- Ferrús, B. (2020). «Un carácter verdaderamente mexicano»: «modelos de mundo», historiografía literaria y poscolonialismo en *El Álbum Mexicano* (1849). *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, (25), 109-123.
- Ferrús, B. (2021a). Estrategias de mediación cultural en la prensa ilustrada: *El Álbum Mexicano* (1849), viajes y paisajes. *Nuevo Mundo/Mundos Nuevos*. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.83509>
- Ferrús, B. (2021b). La literatura de viajes: negociaciones identitarias en el *Museo mexicano* (1843-1846). En M. Polic (coord.), *Literaturas hispánicas hoy* (pp. 91-104). Universidad de Zagreb.
- Gómez, B. (2011). Primeros pasos de la biografía como género periodístico en España: tipología y características de los textos biográficos en *La Ilustración. Periódico Universal. Comunicación y Sociedad*, 24(2), 77-103.
- López, A. (1998). La necrológica como género periodístico. *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*, (1), 89-105.
- Mora, P. (2006). Manuel Payno: del cartógrafo literario al hacedor de la novela como nación. *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, (1-2), 45-64.
- Pardo, E. (2016). *La necrológica, un género periodístico vivo: la muerte como noticia a través de los diarios El País y El Mundo* [Tesis doctoral]. Universidad de Sevilla.

- Peluffo, A. y Sánchez, I. M. (coords.). (2010). *Entre hombres. Masculinidad del siglo XIX en América Latina*. Iberoamericana/Vervuert.
- Pérez Benavides, A. C. (2007). Actores, escenarios y relaciones sociales en tres publicaciones periódicas mexicanas de mediados del siglo XIX. *Historia Mexicana*, 56(4), 1163-1199.
- Pérez Salas, M. E. (2001). Ignacio Cumplido: un empresario a cabalidad. En B. Suárez de la Torre y M. Á. Casto (coords.), *Empresa y cultural en tinta y papel (1800-1860)* (pp. 145-156). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Pérez Salas, M. E. (2005). *Costumbrismo y litografía en México. Un nuevo modo de ver*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Pérez Vejo, T. (2001). La invención de una nación. La imagen de México en la prensa ilustrada de la primera mitad del siglo XIX (1830-1855). En B. Suárez de la Torre (coord.), *Empresa y cultura en tinta y papel (1800-1860)* (pp. 402-403). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Pérez Vejo, T. (2010). La difícil herencia: hispanofobia e hispanofilia en el proceso de construcción nacional mexicano. En M. Suárez Cortina y T. Pérez Vejo (eds.), *Los caminos de la ciudadanía. México y España en perspectiva comparada* (pp. 219-230). Universidad de Cantabria.
- Phillipps-López, D. (2001). Un dibujante francés y los primeros cuentistas mexicanos: Grandville, Payno, Prieto y Roa Bárcena. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (3), 227-247.
- Rodríguez, I. (2006). *El retrato en México (1781- 1867). Héroes, ciudadanos y emperadores para una nueva nación*. Universidad de Sevilla.
- Ruiz, P. (2014). Las repercusiones de los cambios culturales de la modernidad en el modo de pensar la biografía. *Revista Ayer*, (93), 19-46.

Sánchez, R. (2019) *Señoras fuera de casa*. Libros de la Catarata.

Sommer, D. (2004). *Ficciones y silencios fundacionales*. FCE.

Vega y Ortega Báez, R. A. (2014). La colección territorial sobre la República Mexicana de *El Museo Mexicano* (1843-1846). *Revista de El Colegio de San Luis*, (8), 96-127.

Viguera, R. e Irisarri, R. (2022). Retratos de personajes ilustres. Pensar, escribir y organizar la nación. En Amores, M., Martín, R. y Pache, L. (eds.), *De ida y de vuelta. Imágenes transnacionales: México-Francia-España, 1843-1863* (pp. 223-228). UAB.



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

This article is available in open access under the Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Cet article est disponible en libre accès sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International License.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 6, n.º 11, enero-junio, 2023, 199-228

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.59885/archivoVallejo.2023.v6n11.09

Proyectos identitarios y nación en la literatura del sur peruano. Los casos de Enrique Rosas Paravicino y Feliciano Padilla Chalco¹

Identity projects and nation in the literature of southern Peru. The cases of Enrique Rosas Paravicino and Feliciano Padilla Chalco

Projets identitaires et nation dans la littérature du sud du Pérou. Les cas d'Enrique Rosas Paravicino et de Feliciano Padilla Chalco

JORGE TERÁN MORVELI

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

(Lima, Perú)

jteranm@unmsm.edu.pe

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



1 Esta investigación fue financiada por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, RR n.º 03556-R-19, con código de proyecto dfgh E19032421, presentado con el título «¿Qué es lo andino? Proyectos identitarios en la literatura del sur peruano: los casos de Enrique Rosas Paravicino y Feliciano Padilla Chalco».

RESUMEN

El eje fundamental de nuestra investigación es la pregunta sobre la andinidad en la narrativa andina contemporánea y su relación con los proyectos de nación propuestos en ella. Desde los años ochenta, la representación de lo andino se ha reformulado al ampliar el mundo representado de los Andes a otras formas de andinidad que incluyen a los sectores indígenas, mestizos y criollos —misticos—, superando el paradigma indigenista. Sobre todo, los narradores surandinos han propuesto, a través de la ficción, modalidades de andinidad y propuestas de nación. Nuestra investigación, en tanto exploratoria, estudia dos (2) de estas modalidades a partir de las variables señaladas. Por ello, partimos del siguiente corpus: el libro de cuentos *Al filo del rayo* (1987), de Enrique Rosas Paravicino (Cusco, 1948), en el que se representa un mundo andino dinámico en el cual conviven diversos sectores socioculturales con sus particulares identidades y, desde allí, se formula un proyecto de nación inclusivo, integrador; y el cuentario *La estepa calcinada* (1984), de Feliciano Padilla Chalco (Lima, 1944-Puno, 2022), en el que, a partir del reconocimiento, también, de la diversidad identitaria, se resalta el fortalecimiento de la identidad indígena, pero, a su vez, la imposibilidad de cristalizar un modelo de nación.

Palabras clave: identidad; andinidad; narrativa andina; literatura peruana; Enrique Rosas Paravicino; Feliciano Padilla Chalco.

Términos de indización: identidad nacional; cultura amerindia; inclusión social; diversidad cultural (Fuente: Tesaurus Unesco).

ABSTRACT

The fundamental axis of our research is the question of Andeanness in contemporary Andean narrative, and its relation to the projects of nationhood proposed therein. Since the 1980s, the representation of the Andean has been reformulated by expanding the represented world of the Andes to other forms of Andeanness that include indigenous,

mestizo and creole sectors -mistis-, overcoming the indigenist paradigm. Above all, South Andean narrators have proposed, through fiction, modalities of Andeanness and proposals of nationhood. Our research, as exploratory, studies two (2) of these modalities based on the variables mentioned above. Therefore, we start from the following corpus: the book of short stories *Al filo del rayo* (1987), by Enrique Rosas Paravicino (Cusco, 1948), in which a dynamic Andean world is represented in which diverse socio-cultural sectors coexist with their particular identities and, from there, an inclusive, integrating project of nation is formulated; and the short story *La estepa calcinada* (1984), by Feliciano Padilla Chalco (Lima, 1944-Puno, 2022), in which, also based on the recognition of identity diversity, the strengthening of the indigenous identity is highlighted, but, at the same time, the impossibility of crystallizing a model of nation.

Key words: identity; andinity; Andean narrative; Peruvian literature; Enrique Rosas Paravicino; Feliciano Padilla Chalco.

Indexing terms: national identity; Amerindian cultures; social inclusion; cultural diversity (Source: Unesco Thesaurus).

RÉSUMÉ

L'objet principal de notre recherche est la question de l'andinité dans les récits andins contemporains et sa relation avec les projets de nation qui y sont proposés. Depuis les années 1980, la représentation des Andes a été reformulée en élargissant le monde représenté des Andes à d'autres formes d'andinité qui incluent les secteurs indigène, métis et criollo -mistis-, dépassant ainsi le paradigme indigéniste. Par-dessus tout, les narrateurs sud-andins ont proposé, par le biais de la fiction, des modalités d'andinité et des propositions de nation. Notre recherche, en tant qu'exploratoire, étudie deux (2) de ces modalités sur la base des variables susmentionnées. Pour cela, nous partons du corpus suivant: le recueil de nouvelles *Al filo del rayo* (1987), d'Enrique Rosas Paravicino (Cusco, 1948), dans lequel est représenté

un monde andin dynamique dans lequel coexistent divers secteurs socioculturels avec leurs identités particulières et, à partir de là, est formulé un projet de nation inclusif et intégrateur; et la nouvelle *La estepa calcinada* (1984), de Feliciano Padilla Chalco (Lima, 1944-Puno, 2022), dans laquelle, toujours sur la base de la reconnaissance de la diversité identitaire, le renforcement de l'identité indigène est mis en évidence, mais, en même temps, l'impossibilité de cristalliser un modèle de nation.

Mots-clés: identité; andinité; récit andin; littérature péruvienne; Enrique Rosas Paravicino; Feliciano Padilla Chalco.

Termes d'indexation: identité nationale; culture amérindienne; inclusion sociale; diversité culturelle (Source: Thésaurus de l'Unesco).

Recibido: 01/04/2023

Revisado: 15/04/2023

Aceptado: 17/04/2023

Publicado en línea: 28/06/2023

Financiamiento: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

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

1. INTRODUCCIÓN

Los desarrollos indigenistas, pasando por el neoindigenismo, hasta su reformulación en la llamada narrativa andina² hacia la década de los ochenta, han ido ampliando su percepción de la andinidad hacia una visión más dinámica que pone en juego ya no solo la clásica ecuación mundo andino = mundo indígena, sino la presencia, en un todo conflictivo ciertamente, de diversos grupos socioculturales; los más evidentes son los sectores mistis, mestizos e indígenas (ya sean *runas* o *jaqis*). En esta apertura, los escritores, en sus proyectos literarios, han reparado en las diversas relaciones que se establecen en la sociedad andina, articulando una imagen más extensa —menos acartonada— de la andinidad.

Es el contexto social contemporáneo, el impacto de la modernidad —y posmodernidad— en los Andes se ha procesado en su correlato literario desde fines del siglo pasado y en lo que va del presente. Así, en estas décadas, el tópico de lo andino y sus transformaciones sociales, económicas, políticas y culturales ha sido frecuentemente visitado por buena parte de los escritores de la macrorregión sur. **Nos interesan, en esa medida, las propuestas acerca de la identidad andina que se pueden apreciar en dicha narrativa. Dichas propuestas, a su vez, se proyectan hacia la discusión o la formulación de un ideal de nación.** Estamos ante proyectos literarios que animan la representación de la andinidad y de la nación, en tiempos marcados por cambios en los niveles ya señalados. Para ello, vamos a estudiar dos cuentarios representativos del período:

2 La narrativa andina peruana contemporánea, que se entiende en la línea progresiva que marcan el indigenismo y el neoindigenismo —deudora del *boom latinoamericano*—, producida por intelectuales de las clases medias o medias altas provincianas, ha ampliado su referente a partir del impacto de fenómenos sociales contemporáneos: 1) la agudización de las migraciones andinas a los centros urbanos, 2) los procesos de modernización y los últimos de globalización, y 3) la violencia de la guerra interna. Además, se cuestiona la percepción ortodoxa de lo andino como lo indígena, pues se incluye también lo mestizo y lo occidental. Ver Osorio (2003, 2018), Huamán (2005) y Pérez (2011).

Al filo del rayo (1988), de Enrique Rosas Paravicino (Cusco, 1948); y *La estepa calcinada* (1984), de Feliciano Padilla Chalco (Lima, 1944-Puno, 2022). El trabajo hermenéutico nos permitirá demostrar que lo andino se ha representado, contemporáneamente, como un mundo heterogéneo y dinámico en el que conviven, no sin problemas ni violencias ciertamente, una diversidad de sectores socioculturales con proyectos identitarios reconocibles y diferenciables, que involucran, en principio, la matriz indígena, mestiza y criollo andina (misti). A partir de ello, de las relaciones entre las identidades andinas, se proyecta la posibilidad o imposibilidad de un modelo de nación. Desde luego, los proyectos articulados en los libros referidos poseen particularidades que el trabajo interpretativo permitirá apreciar.

Para demostrar lo sostenido, partimos de una aproximación interdisciplinaria que apela al trabajo hermenéutico de los cuentos contenidos en los libros estudiados. Así, pretendemos explicitar las diversas estrategias discursivas que articulan las propuestas de los escritores en mención sobre lo andino, la identidad andina y la nación. Por ello, hemos dividido nuestra lectura en dos secciones. Una enfocada en la obra de Feliciano Padilla, y la otra en la de Enrique Rosas.

2. AL FILO DEL RAYO DE ENRIQUE ROSAS PARAVICINO: LAS ANDINIDADES EN DIÁLOGO Y LA RUTA HACIA LA NACIÓN

La narrativa de Rosas Paravicino, desde su inicial libro de relatos *Al filo del rayo* (1988) hasta su novela más reciente *Suenan las campanas del Cusco* (2015), construye un proyecto estético-ideológico que, en una de sus líneas, ensaya la comprensión de los Andes en el marco mayor de lo nacional, en la que la pregunta acerca de lo andino deviene en una visión integradora de sus distintas modalidades, ajena a esencialismos, dialógica, pero no por ello exenta de jerarquías. A ello se suma, en consonancia, la imagen fluida de las relaciones establecidas entre tradición y modernidad en los Andes. Lo que no es óbice para problematizar la violencia estructural, simbólica y material en la sociedad andina. Todo lo anterior —acompañado de un eficiente

manejo de los recursos técnicos y del lenguaje— da cuenta de su relevancia al interior de la literatura peruana y de la denominada narrativa andina.

Esta propuesta se aprecia con nitidez en su fundacional *Al filo del rayo*. Cabe señalar que el proyecto de Rosas Paravicino ha ido complejizándose al desplegar una visión histórica en torno a nuestras posibilidades como nación, partiendo de la región del Cusco —eje central de buena parte de su narrativa— en los cuentos de *El ferrocarril invisible* (2009) (Wolfenzon, 2021), además de resituar a los Andes en las dinámicas de la ciudad inmersa en los cambios contemporáneos producto de la modernización —y, visiblemente, de la posmodernidad— en la novela *Suenan las campanas del Cusco* (2015) (Osorio, 2021). No obstante, como hemos señalado, la matriz de la que parte esta propuesta se encuentra ya en su primer libro de relatos³.

Publicado en 1988, *Al filo del rayo* es el primer libro de narrativa de Rosas Paravicino, quien, en la década anterior, inició su carrera literaria publicando poesía (*Ubicación del hombre*, 1970; *Los dioses testarudos*, 1973; y la más reciente, *La edad de Leviatán*, 2004). El libro cuenta con un total de diez relatos, ambientados en la zona surandina, sobre todo, en la región del Cusco. De ellos, los últimos cinco (5) se incluyen dentro de la narrativa que ha tocado el tópico del conflicto armado interno. Del total del libro, hemos seleccionado cuatro (4) relatos, que responden al objeto que guía este trabajo: la representación de la(s) andinidad(es) y su vínculo con la variable nación; y manifiestan —semánticamente hablando— mayor riqueza. Consideramos los siguientes cuentos: «Temporal en la cuesta de los difuntos», «El rencor sobre todo», «El caballo jubilado» y «El camino de la suerte».

3 Desde luego, un recorrido progresivo, diacrónico, de los ajustes del proyecto amerita un estudio que este artículo, por sus alcances, no puede abordar. Queda, sin embargo, hecha la invitación para los interesados en la obra del maestro cusqueño.

«**Temporal en la cuesta de los difuntos**» abre el cuentario. La historia relata, desde un narrador extradiegético, la travesía de un variopinto grupo de viajeros —que poseen, no obstante, el rasgo común de ser andinos y mestizos, sobre todo de la zona sur, más un pastor de procedencia indígena y un europeo (irlandés)—, a bordo de un camión, en el trayecto de la carretera Madre de Dios-Cusco. Atravesando la peligrosa abra de Walla-walla, a más de 5000 m s. n. m., el grupo de desconocidos se unirá para sortear el peligro del mismo paso, así como del temporal (en una tarde de relámpagos y granizo). Tras verse en dos ocasiones atollados, en la tercera, ante el nacimiento inminente del bebe de una joven viuda —integrante de la partida—, lograrán sacar el camión del fango, y reemprenderán el viaje, ya salvos, hacia el Cusco, mientras ya llegada la noche una estrella fugaz orna el cielo nocturno.

En este relato, Rosas Paravicino configura un mundo andino en cambio. Los tiempos de los arrieros, de sus caminos, han dado paso al de las carreteras, al de los camiones, en lo que se entiende como el ingreso —más exactamente el proceso ya de asentamiento— de la modernidad en los Andes y que, se deduce de las pistas del texto, se fecha en los años setenta. Esta modernidad andina va de la mano con un mundo transcultural e híbrido⁴, con una religiosidad sincrética (los Apus que se yerguen alrededor del Walla-walla, la mención a los condenados, así como la estrella de Belén surcando el cielo nocturno ilustran lo señalado), en la que la victoria del grupo de viajeros ante la adversidad y, máxime, el nacimiento del niño, resulta símbolo del triunfo de la comunicación, de las relaciones dialógicas entre el mundo indígena (quechua en el relato) y el mundo occidental a través,

4 Partimos de la operativa diferenciación de García Canclini (1990), quien considera que la «hibridación» abarca diversas mezclas interculturales y, sobre todo, permite incluir formas modernas de estas. A su vez, «sincretismo», da cuenta de fusiones religiosas o de movimientos simbólicos tradicionales. En el caso de transculturación, para Ángel Rama (1984) —que retoma el concepto acuñado por Fernando Ortiz—, este se refiere a influencias recíprocas tanto en los modos de representación como en las prácticas culturales de diversa índole en el marco de relaciones centro-periferia.

principalmente, de la figura del sujeto mestizo⁵, en tanto la mayoría de viajeros se rastrea en este grupo sociocultural.

De esta manera, lo andino resulta dinámico, móvil, en cambio lo andino⁶ no está, así, atado a la tradición, sino que, desde ella, hace su ingreso a la modernidad. Sumado a ello, la andinidad no se restringe solo a una modalidad, no se restringe solo a lo indígena. Si bien en la partida solo hay unos miembros que explicitan su pertenencia a una comunidad de runas, quienes, además —contra las imágenes estereotipadas— hablan un claro castellano, son los mestizos —del sur, del centro del país—, quienes constituyen la mayor cantidad de viajeros, hemos señalado. Resulta así que lo andino moderno se erige sobre la base de lo mestizo que, no obstante, no ha renunciado a sus lazos con lo indígena. Estamos ante una imagen inclusiva del mundo andino. Este es amplio, abarca lo mestizo y lo indígena, sobre todo; pero ambos vinculados ya en una relación dialéctica con lo moderno.

De esta dinámica, podemos, además, apreciar que la comunidad de viajeros funciona, a través del camión que recorre la carretera, como símbolo de un proyecto de nación que considera, justamente, estas diversas modalidades de lo andino. Al proponer una visión amplia e integradora de lo andino se entiende que estamos ante un modelo

5 Podemos asumir la existencia de tres matrices en el mundo andino: la occidental (misti), la quechua y la mestiza. El sector cultural mestizo resulta la matriz que surge del contacto entre la cultura quechua y la occidental. Se asocia a espacios urbanos, de tal manera que los sujetos mestizos se definen por un apego hacia la cultura occidental, sin que esto implique, necesariamente, el olvido de la cultura quechua. Se entiende también que sujetos provenientes del sector indígena pueden mestizarse. Ver Terán (2008) y De la Cadena (2004).

6 Interesa, como hemos señalado, lo andino, lo cual podemos comprender como aquello que identifica, que define a la cultura andina; y a la andinidad como la matriz cultural que soporta dicha identificación. De esta manera, lo andino puede entenderse como equivalente —en las miradas más consuetudinarias—, ligado a una andinidad (lo quechua y/o lo aimara regularmente), o puede entenderse lo andino como una variable polisémica, que admite diversas andinidades (lo indígena, lo mestizo y lo misti).

de nación inclusivo que contempla las distintas modalidades de andinidad. En principio, las diversas formas de ser mestizo, sobre todo, en tanto los mestizos provienen de diversas regiones del país, a lo que se suma la presencia moderna del indígena y el guiño universal en la figura del irlandés. La comunidad se conforma a partir del diálogo de la semejanza y la diferencia; una vía de ingreso a la modernidad desde la matriz andina mestiza, entendida como sincrética, transcultural e híbrida⁷, sin dejar de lado el componente quechua. El diálogo es la vía para que este proyecto que tiene al sur —y sobre todo al Cusco— como eje articulador, se proyecte hacia el resto del país e, incluso, más allá de las fronteras —a lo que obedece la presencia del irlandés—.

Cabe señalar que el modelo de nación, en tanto proyecto horizontal, en formación no sigue exactamente la reflexión de Anderson (1993), quien en su conocida definición señala que aquella es

una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana. Es imaginada porque aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión. (p. 23)

Por el momento, el proyecto que se formula, en tanto proyecto, ingresa más a la definición de Branca (2017), para quien la nación se puede entender como «un conjunto de individuos que comparten determinados rasgos culturales, lingüísticos, históricos y territoriales que los harían [...] diferentes con respecto a otros» (p. 36). Una definición que, sin perder de vista la dimensión agencial, la vincula con la dimensión identitaria como base de aquella y deja abierto el camino a una organización política definida. Desde luego, el modelo Branca puede devenir en el de Anderson, o seguir sus propios rumbos, simultáneamente.

7 Este grupo de viajeros se define por su orfandad. Para Thompson (2011), dicho estado es imposible de superar en el relato. Para Terán (2021), la superación del estado de *wakcha* se condice con la conformación de la comunidad.

En esta imagen integradora, no obstante, como el lector atento habrá podido notar, no se distingue la presencia de los sectores mistis⁸. Surge, entonces, la interrogante: ¿y lo misti?, ¿lo occidental en los Andes? En este momento del proyecto de Rosas, el tiempo de los mistis ha entrado en crisis. Dicha situación podemos apreciarla en los dos siguientes cuentos, los cuales se ubican en un contexto espacio-temporal de similares características.

En «**El rencor sobre todo**», observamos un espacio distinto pero complementario al de «Temporal...», pues la historia ocurre en la ciudad del Cusco. Situado, temporalmente, por las referencias (la mención al CXCVI aniversario de la batalla de Picchu así lo señala), hacia la década de los setenta, el relato apela, también, a un narrador extradiegético y tiene como trama central el exitoso boicot de las élites ilustradas cusqueñas (abogados, catedráticos y eclesiásticos) en contubernio con las autoridades locales (alcalde) para evitar que la estatua de Túpac Amaru (José Gabriel Condorcanqui) se instale en la plaza de Armas de la ciudad. Invocando leguleyadas —un monumento no puede instalarse al interior de otro monumento— logran su cometido.

La carga simbólica que la estatua de Túpac Amaru representa remite, históricamente, al movimiento independentista del siglo XVIII, encabezado por las élites indígenas, anterior a las campañas libertadoras criollas del XIX. Se colige que los líderes de estas últimas resultan los ascendientes de los antagonistas a la iniciativa que pretende homenajear al cacique de Surimana, Tungasuca y Pampamarca con la estatua. («Los caballeros eran de distinguidas familias. Su consagración al orden y la fe venía desde sus antepasados» [p. 39], señala el narrador. Esta ascendencia va más allá de la independencia, pues probablemente se proyecta hacia el orden colonial; estableciendo un continuum entre ambos períodos históricos). De forma tal que este combate, llamémoslo «legal», es una etapa más en este conflicto entre

8 A lo occidental en los Andes, a los sectores criollos andinos, se los ha identificado con lo «misti».

las élites criollas andinas —mistis— y los sectores indígenas. Combate que da cuenta del poder que todavía ejercen estas élites para mantener alejado al otro, simbólicamente hablando, para evitar que, finalmente, tome el Cusco.

Ello explica que el acto del cerco histórico a la ciudad se replica en las palabras de los involucrados, cual si la posibilidad de que se instale la estatua en la plaza de Armas representara otro cerco, cual si el combate continuara en el presente del relato; ciertamente, digámoslo, a nivel simbólico. De ello se entiende la descripción de esta iniciativa que apela a imágenes de guerra: «Vino a amenazar de aquel cerro» (p. 39), señala el narrador. Un cerco que, en la actualidad del relato, los conversadores —«mistis» ellos— entienden como el de los sectores indígenas y mestizos que están poblando y apropiándose de la ciudad («el masivo copamiento de cholos e indios» [p. 41]); ciudad que ellos entienden como muy propia, muy suya.

Es esta situación clave en el relato para comprender el título del cuento, vinculado a los antagonistas (podemos deducir que el protagonista es la estatua). El rencor guía las acciones de la élite. Los poderes que representan: el judicial, el simbólico de la iglesia, y la dimensión educativa, a través de la universidad, en alianza con el poder político de la alcaldía reaccionan hostilmente ante lo que consideran una ofensa; llevados por esta pasión, no darán tregua a una acción que asumen pone en peligro su ciudad y el orden que defienden; y que, de esta forma, se entiende, a su vez, como un acto de rebelión, a la manera de la gesta de Condorcanqui. En esa medida, este rencor se impone sobre todo, sobre toda realidad; al ser una pasión, termina imponiéndose a la razón, al sentido común. No se redefine el actuar de los involucrados, del grupo de poderosos, a partir del diálogo, de la comunicación; no se redefine en términos políticos, de negociación, sino que se empeña en mantener sus lugares seguros a través de la exclusión, de impedir la apropiación simbólica de la ciudad por parte de los nuevos actores sociales, ya que no pueden impedir la apropiación material del espacio, más allá de sus rabietas. (El diálogo sobre cómo estos sectores se han apropiado de la universidad es sintomático:

cholos y campesinos no solo ocupan ya las calles, sino que han, incluso —para desgracia de los señores—, ocupado ya espacios importantes, estratégicos, como la universidad).

Sin propiamente un proyecto identitario explícito, estas élites actúan solo a través del dominio, sin interés por legitimarse, por establecer una relación hegemónica. No obstante, como se ha señalado, los tiempos están cambiando, aunque se deduce que la apropiación simbólica de la ciudad será una batalla dura. No ocurre lo mismo en el campo, en los espacios rurales. Allí el tiempo de los mistis parece ya haberse agotado. Hacia ello apunta, justamente, el siguiente cuento.

Relatada por un narrador homodiegético, «**El caballo jubilado**» se desarrolla en un espacio complementario al anterior, el espacio del pueblo, en el campo, en Pitumarca, a propósito de la historia de don Crispiniano Páez, anciano de noventa años, quien ha decidido retirarse del arrieraje y, simbólicamente, organiza una improvisada fiesta de jubilación de su compañero, su caballo Korilazo, en el jueves de compadres —lo que explica el carácter festivo de esta despedida—. Finalmente, tras dejar libre al animal, se quita la vida.

Como ha señalado acertadamente Escalante (2021), Páez es arrasado por la modernidad y, siguiendo a Jofré (2021), podemos afirmar que las tradiciones juegan un papel fundamental, su revaloración ante una realidad que las va aniquilando resulta tópico central en el relato. Partiremos de ambas lecturas para vincularlas, desde allí, a lo propuesto al inicio de este acápite.

El título del relato juega con el fin de una época en la figura del caballo Korilazo. Son los postreros momentos del tiempo de los arrieros ante lo que se señala el advenimiento de un nuevo tiempo, el de las carreteras, el del ingreso gradual de la modernidad. En esa medida, el relato da cuenta del fin de una época, y de los sectores asociados a ella, que, para el caso, los constituyen los sectores de los notables en las áreas rurales, de los mistis. (Se rastrea la prosapia de Crispiniano Páez, que se retrotrae hasta el siglo XVIII: «Abuelo de raíces bien engarzadas. Con un apellido que resonaba todavía allá en las expediciones

punitivas del mariscal Del Valle» [p. 52], señala el narrador). Tiempos mutables, de modernización, ante los cuales el protagonista, Crispiniano Páez ha resistido, pues han preferido cabalgar cuando ya los autos han desplazado a los equinos en el transporte de carga. No obstante, ha sido, finalmente, vencido y acaba con su vida.

¿A qué remite, entonces, la muerte del arriero Páez? Como hemos señalado, la figura de este exarriero es más, metonímicamente, la del sector misti; y su fin —la muerte— conlleva a que la época de los mistis ha finiquitado, que es tiempo de una nueva andinidad, o de nuevas relaciones, marcadas por la modernidad, en el espacio andino.

Esa misma carretera que en «Temporal en la cuesta de los difuntos» permite la conformación de la nación, el inicio del proyecto erigido sobre una visión de lo andino más inclusiva, en «El caballo jubilado» simboliza el fin de una época, asociada a las relaciones de poder erigidas en la fuerza de la tradición misti, lo occidental en los Andes. Aferrados al *statu quo* en la ciudad, a un modelo —se colige, en el mejor de los casos— excluyente de nación son, a su vez, superados por la modernización en el campo; los sectores mistis se ven rebasados por la modernidad. Aún no han terminado de percatarse de que son los tiempos de la modernidad andina, de una diferente forma de comprender lo andino, de nuevos actores, de nuevas alianzas.

No obstante, este proceso de modernización que, en los cuentos mencionados, se fecha alrededor de la década de los setenta, se enfrenta a la crisis de los años ochenta, en el contexto del conflicto armado interno; tema este último que recorre el relato «**Camino de la suerte**». El cuento alterna dos historias imbricadas. La primera se desarrolla, relatada por Edilberto Tapia (narrador homodiegético), alrededor de la festividad del Qoyllurit'i, en el santuario de Sinak'ara. El narrador —agricultor del Cusco—, junto a Samuel Florián —doctor de origen serrano afincado en Lima—, van a jurarse «hermandad eterna» (p. 71), pues aquel ha cuidado a la sobrina —Charito, una niña en la primera infancia— de este cuando quedó desamparada, ante la muerte de su hermano. En la segunda historia, que ocurre en el otro mundo, el de los muertos, asistimos al relato de Emiliano Froilán

(narrador autodiegético), militante de la subversión, muerto durante el asalto a la cárcel de Huamanga (1982 por las referencias extratextuales).

Como hemos señalado, las dos historias se imbrican, pero, en tanto, para los fines del objetivo de este artículo, nos interesa lo andino, las identidades en ella inmersas, así como el tópico de la nación; vamos a abordar, sobre todo, la primera historia y, a partir de ello, relacionarla con la segunda⁹. Así, el encuentro y la hermandad entre Edilberto y Samuel resultan una respuesta ante la crisis que trae consigo, a la sociedad andina, el CAI durante los ochenta. En esa medida, si lo vinculamos con el primer relato, el de «Temporal...», el proyecto de nación ahí formulado quedaría en suspenso ante esta crisis. No obstante, frente a esta posibilidad, el proyecto de nación, en sí, encuentra nuevas rutas para desplegarse, pues se puede rastrear en la diversidad propia de la festividad. Ella se entiende como sincrética (iniciando el relato un cóndor sobrevuela la rinconada, en la que se rinde culto al *taytacha*), pero, a su vez, como punto de encuentro entre quienes se comprenden sujetos vinculados con la cultura andina. Tapia es un agricultor —posiblemente mestizo o indígena, pero no misti— y S. Florián un doctor, de origen andino —probablemente mestizo—, ahora asentado en Lima. El haber cuidado a la sobrina de este se relaciona, primero, con la supervivencia, con la vida que se impone a la muerte y, en esa misma línea de lectura, segundo, manifiesta la mutación de un proyecto de cambio basado en la violencia —la niña se llama originalmente Ila (referencia clara al inicio de la lucha armada [ILA])— hacia otro sincrético, al que remite el nombre de Rosario (de reminiscencias cristianas).

El proyecto de cambio se encuentra vigente, pero no a través de la violencia —cuando menos no como única vía— sino, ahora, para el caso, a la alianza entre los sectores andinos —mestizo e indígena— y los migrantes andinos que se han insertado exitosamente en la capital. Ubicado el primero en los Andes y el otro en la capital, en

9 Pueden consultarse también los trabajos de Escalante (2021), Galdo (2021) y González Montes (2021).

Lima, Edilberto y Samuel establecen una alianza entre los andinos y aquellos que han migrado y se están apropiando de la ciudad costeña. Así, el mundo andino se representa diverso, pero, sobre todo, enfocado en los sectores indígenas y los mestizos ilustrados. El mundo andino diverso, en el que conviven diversas andinidades, establece lazos con los migrantes —ilustrados en este caso—, que, a su vez, representan dichas andinidades reformulando sus alcances hacia el espacio ya no solo andino, sino nacional. En esa medida, resulta que no solo los Andes están cambiando, sino también el Perú¹⁰. Nuevos actores, nuevas alianzas se edifican.

De esta manera, podemos entrever cuál es el camino del proyecto formulado en «Temporal...», proyecto, justamente, a ser desarrollado, en construcción; incluso, que parte de los sectores mestizos, afín a su raigambre andina quechua; y que, en esa medida, se contraponen a los modelos de nación elaborados desde las élites criollas locales/periféricas o en el marco mayor del país, por las élites criollas ubicadas en el centro. Más exactamente, por los modelos de nación que se formulan desde las lógicas modernas occidentales, ya partan de lecturas capitalistas o comunistas. El modelo que se formula en «Camino de la suerte» se contraponen a esta última dirección; instala otra vía, un modelo de nación erigido sobre la base de una modernidad andina, una que parte de la(s) andinidad(es). El título del cuento remite al recorrido, una vez más, al tránsito, a la ruta a seguir, allí donde acompaña el sami, allí donde aguarda la buena estrella.

10 No queremos dejar en el aire la lectura complementaria en torno a la historia de Emiliano Florián. Aunque se relata su participación en la lucha armada (es más, su hija lleva ese nombre: ILA), lo que resalta es su discurso *post-mortem*, que es un discurso de reconciliación: la muerte a todos iguala, los odios ceden a la nueva condición, pero en ese proyecto, la violencia de Occidente, de lo que se puede entender como el discurso de la violencia de Estado no cede, lo cual se hace visible en la actitud rencorosa del capitán Illáñez, de la Guardia Republicana. Un personaje que se vincula, al ser desbordado por dicha pasión, al temperamento de la élite cusqueña de «El rencor...».

3. LA ESTEPA CALCINADA FELICIANO PADILLA: LAS ANDINIDADES EN CONFLICTO Y LA NACIÓN IMPOSIBLE

La mayor parte de la narrativa de Feliciano Padilla —quien además escribió poesía y ensayo— transcurre, espacialmente, en Puno (*v. gr.*, *La estepa calcinada*, 1984; *Pescador de Luceros*, 2003; *La bahía*, 2010; *Ezequiel: el profeta que incendió la pradera*, 2014, entre otros) y Apurímac (*v. gr.*, *Calicanto*, 1999; y *¡Aquí están los Montesinos!*, 2006). En esta línea, el autor puneño-apurimeño ha representado las identidades del sur andino, y se ha enfocado, sobre todo, en los sectores indígenas y mestizos (en Puno los primeros y en Apurímac los segundos). Podemos acotar, así, que su narrativa construye, configura historias y mundos que transcurren en los Andes sureños y el Altiplano, en los que son los sujetos quechuas y aimaras los protagonistas, además de mestizos y mistis; diversas modalidades de lo andino que se leen no solo en clave cultural, sino política, pues entran en procesos de confrontación o tenso diálogo en la sociedad andina, canalizando los encuentros y desencuentros entre las lógicas de la tradición y la modernidad, cuyas relaciones se entienden dinámicas y complejas, nunca herméticas y ahistóricas; a las que suman los fenómenos migratorios y los de la pos-modernidad, así como el conflicto armado interno.

En el caso que nos convoca, el libro de cuentos *La estepa calcinada*, se publicó en 1984¹¹. Resulta la obra literaria con la que inicia su labor Feliciano Padilla Chalco. El libro contiene un total de nueve (9) relatos ambientados, todos, en el Altiplano puneño, y, con énfasis, buena parte de ellos, en la ciudad de Puno. Para fines de nuestro estudio, hemos seleccionado tres (3) relatos en los que la representación de los Andes y la(s) andinidad(es) resultan elemento central. A partir de ellos, los proyectos de nación se rastrean a razón de una clara propuesta en torno a las identidades indígenas. Los textos escogidos son los siguientes: «El país de los Urus», «La estepa calcinada» y «El canto del killinchi guerrero».

11 Dialogamos acá, directamente, con Pérez (2022), quien ha abordado el libro en cuestión. Señala, fundamentalmente, además, que estos cuentos se escribieron en los setenta.

«**El país de los Urus**» es el cuento que abre el libro. La historia relata, desde un narrador autodiegético, el encuentro entre el protagonista, Jayka —un intelectual y artista puneño, quien, tras haber bebido en compañía de amistades de su mismo campo, ha llegado, solitario, en la madrugada, al pie del monumento a Manco Cápac, en el cerro Huaqsapata de la ciudad de Puno— con un viejo y harapiento indio, de nombre Lupaka, quien afirma ser descendiente de los urus. Sostiene con este una plática en la que su interlocutor hará gala de su cosmovisión altiplánica y su ascendencia preincaica, y su llegada, su vida actual en un medio adverso, el ciudadano. Movidado por el discurso, tras desaparecer Lupaka, Jayka, de vuelta al llano, a la plaza de Armas, a grito vivo, exaltará el retorno de lo que su interlocutor representa: «¡tu raza de superhombres volverá para salvar el mundo!» (p. 8). Será finalmente detenido por unos policías.

Esta historia propone, como eje temático, el redescubrimiento de la identidad indígena. Redescubrimiento que se rastrea en el diálogo del protagonista —a quien se puede considerar ciudadano, mestizo de ascendencia indígena por el apellido de origen quechua— con Lupaka, en el que se distinguen dos momentos de este discurso. El primero da cuenta del estado actual del descendiente de los urus, que metonimiza, se colige, el de los sectores indígenas que han migrado a los espacios urbanos del Altiplano. Lupaka, en la ciudad, ha terminado convertido en mendigo al no poder encontrar trabajo, y se ha entregado al alcohol. Su presencia resulta un excedente en una ciudad que no se interesa por integrarlo a la cadena productiva, haciendo de la migración una experiencia negativa. El segundo momento refiere la pasada gloria de la etnia: «Todos hablan de los Urus, pero ninguno dice la verdad. Estos fueron filósofos visionarios, grandes artistas, trabajadores incansables y guerreros indómitos» (p. 6). Pero, como se desprende de la cita, no solo se trata de establecer la naturaleza de sus ascendientes, sino de legitimar su versión, de expresar, entonces, la voz de su grupo sociocultural, sin intermediarios —lo que se puede vincular con versiones oficiales que señalan lo contrario a lo que anuncia Lupaka—. De asumir directamente la voz, la autorrepresentación. En esa medida, «la historia de Ákora y Pomata» (p. 6) expone el origen mítico de la etnia

y su continuidad, hasta la actualidad, pero a la vez su agotamiento, pues el narrador del mito, Lupaka, es «el último descendiente de los Urus» (p. 6)¹². Cabe resaltar, en esta línea de lectura, que los urus a los que se hace referencia remiten a los llamados uros (en su propia nominación Qot-Qhas-Soñinaka), hombres del lago y el agua, quienes se asumen los primeros habitantes, los más antiguos. Es vital retener este dato, pues la antigüedad de dicha etnia —más allá de la desaparición a la que parece condenada según el relato—, más el nombre Lupaka —que remite al nombre de una etnia aimara—, establece un sincretismo y continuidad cultural hasta el presente de la narración, entre el pasado preincaico y el presente aimara.

De este modo, Lupaka, en general, pone en juego los contenidos originarios de las etnias urus y aimara. A través suyo, se los comunica a Jayka —apela al diálogo, a diferencia de lo que veremos, será el accionar de Occidente—, en un espacio-tiempo cargado de sacralidad. El espacio, el «cerro [es] sagrado» (p. 5); el tiempo, la madrugada, resulta liminal. El estado de ebriedad en el que se comunican puede vincularse, a su vez, con las visiones al consumir una bebida «sagrada»¹³. Así, esta historia funciona, resulta el punto de quiebre para Jayka, pues constituye una epifanía. ¿Cuál es el producto de esta epifanía?: el (re)descubrimiento de la vena indígena, de la cosmovisión a la que se alude, en el protagonista Jayka, lo que da cuenta de la pervivencia de la matriz indígena en este sujeto intelectual que, como hemos señalado, podemos asociar con los sectores mestizos de raigambre indígena de la

12 Esas otras versiones sobre los urus (uros) pueden entenderse como los juicios negativos que consuetudinariamente otras etnias y los sectores mestizos y mistis han esgrimido sobre aquellos, en virtud de su origen de cazadores-recolectores. Desde luego, los estudios contemporáneos han demostrado que las etnias urus se han autodenominado como los primeros pobladores del mundo, en una edad anterior, incluso, al sol. Para ello, podemos consultar a Cerrón-Palomino (2016) y FUNPROEIB Andes (2022).

13 Incluso si consideramos la posibilidad de que todo no sea más que el producto del estado etílico del protagonista —pues incluso casi al final al obsequiarle su chaqueta a Lupaka, este desaparece, si es que estuvo alguna vez allí—, nos encontramos ante un estado inducido que permite la visión de otra realidad.

ciudad. Más aún, no es poca cosa que estemos ante un integrante de la vida intelectual, de la *intelligentsia* —llamada a ser la depositaria de la cultura—, pues entonces tal epifanía está llamada a reinsertar el elemento indígena en la agenda de dicho sector. No obstante, esta posibilidad no tiene el camino libre. Veamos.

Oír el llamado de la epifanía se relaciona, directamente, con la escena siguiente en la que Jayka, tras la misteriosa desaparición de Lupaka, desciende a la ciudad, hasta la plaza de Armas —el monumento a Bolognesi así lo refiere—, y asume su rol de apóstol, de difusor de la palabra, del lazo vivo que la ciudad mestiza, que la *intelligentsia*, tiene con lo indígena. A fuerza de gritos proclama la buena nueva: «¡Lupaka! ¡Gran Lupaka! Quizá retorne a la Tierra tu raza de superhombres [...]. ¡Lupaka, último descendiente de los Urus!, ¡tu raza de superhombres volverá a salvar el mundo!» (p. 8). La buena nueva resulta programa: la salvación del mundo pasa por esta recuperación de la vena indígena, por la constitución de una identidad mestiza en diálogo con la tradición indígena, pues el espacio que se ocupa, y la cultura que en ella surge y a la cual se deben los que han ocupado posteriormente esas tierras, resulta marcada por la impronta de los urus. De allí el título del cuento.

Proyecto identitario que se intuye, pero que se extirpa a partir de la represión inmediata —acción común a los relatos a analizar— de la autoridad, figurativizada en tres policías que, señala Jayka, «me introdujeron en vilo a un automóvil que me aturdió mucho más con la estridencia de su bocina y su recorrido zigzagueante hacia lo desconocido» (p. 8), atendiendo al llamado de la gente del lugar que, al verlo y oírlo, le gritan «¡Loco, loco! ¡Loco desgraciado!» (p. 8). La acción inmediata ante esta posibilidad de proyecto tiene, justamente, la voluntad de impedir cualquier posible empoderamiento de lo indígena, de los sentidos asociados a este, en el espacio urbano. Darle carta blanca permitiría la reinsertión de lo indígena en los migrantes a la ciudad de Puno o el ingreso de la agenda indígena al espacio letrado, iniciando así lo que sería la reivindicación de lo indígena como elemento constitutivo no solo de la cultura letrada, sino de la identidad

andina: una identidad andina moderna de raigambre indígena. Sin embargo, el accionar de los guardias, ante la proclama del protagonista, expresa la forma cómo el Estado se relaciona con dichas agendas: a través de la represión, sin visos de diálogo¹⁴.

Será «**La estepa calcinada**», el cuento que le otorga el título al libro, el que rastree, en un plano complementario, esta relación de los sectores indígenas migrantes con la ciudad a través ya de una inicial dimensión agencial, aunque, veremos, acallada nuevamente por el aparato represor del Estado. Ante el proceso de migración de los sectores indígenas, afloran las relaciones conflictivas con el sistema de la urbe —instituciones diversas— y los sectores urbanos —sobre todo, las élites locales—, pues intuyen que pueden disputarles dicho espacio. De esta manera, si la recuperación de los indígenas, en un marco mítico-místico, signa el relato anterior, en «La estepa...», la protesta abierta es vía, ante la cual, nuevamente, la respuesta del gobierno resulta violenta. Veamos ello en detalle, tras compartir el argumento del relato.

La historia, desde un narrador extradiegético, da cuenta de una gran sequía —a la que siguen y acompañan las heladas—, que asola la Altipampa. La comunidad [quechua] de Capachica se ve particularmente afectada, pues asistimos al relato a través de la focalización —durante gran parte de esta— del viejo dirigente Melchor (setenta años). Tras la migración masiva de jóvenes y adultos a Puno —«puro viejos en Capachica hemos quedado» (p. 18), señala otro personaje—, en donde pasan penurias, Melchor viajará hacia Puno para realizar las gestiones del caso en busca de apoyo a los suyos. No encontrará mayor interlocutor. Finalmente, fallecerá a causa de una bala perdida de la Policía que reprime una manifestación popular contra el gobierno.

14 Represión que, además, deja abierta la posibilidad de que el «recorrido zigzagueante hacia lo desconocido» haga alusión a la posibilidad de una desaparición forzada.

El relato se ambienta —por las referencias al gobierno local de corte socialista—, probablemente, a inicios de los años ochenta. Señalado el periplo de Melchor, y sus infructuosas gestiones en la ciudad, resulta central, también, la migración forzada de los sectores indígenas a los centros urbanos, debido a la sequía; cuyas consecuencias más inmediatas son la hambruna y la muerte —en las comunidades, pues se entiende que la situación no es exclusiva de Capachica—. («La gente, los animales y las plantas morían de inanición abrasados por las llamas del sol, a cada instante y en todas partes» [p. 21], señala el narrador). En esa medida, antes de enfocarnos en la dimensión agencial de Melchor —la potencialidad de esta, más que su efectividad—, vamos a examinar el (des)encuentro de los migrantes indígenas y ciudadanos habitantes de Puno.

La ciudad resulta, así, espacio donde confluyen las diversas andinidades: sectores indígenas provenientes de las áreas rurales y sectores ciudadanos, conformados, se colige, por sujetos mestizos o mistis —vinculados, en todo caso, con las clases medias y las élites—, entre quienes, no obstante, no existe mayor comunicación. Estos últimos sectores —si bien heterogéneos—, se comportan como una unidad al momento de contraponerse a lo indígena, en tanto se identifican con la «modernidad» y desplazan a lo indígena no exactamente hacia lo «tradicional» ni hacia la «premodernidad», sino que lo identifican con el caos, con todo lo que resulta disruptor de la modernidad. La modernidad que defienden es excluyente, pues no admite otros modelos: lo indígena es subalternizado. A ello responden, cuando la focalización recae en personajes ciudadanos, los juicios racistas y clasistas que enuncian ante la presencia indígena, apelando a un cierto ideal de «decencia»: la ciudad parece una aldea, aumentan los asaltos, las «cholas» andan cazando los maridos de las damas puneñas. No hay un deseo de integración, sino una voluntad de expulsarlos, lo que conduce a la mendicidad e, incluso, a la muerte: «A menudo las emisoras reportaban entierros masivos de indios indocumentados por disposición del alcalde» (p. 19), señala el narrador.

En este contexto, Melchor emprende el viaje. Resulta una iniciativa, justamente, por establecer una agenda inmediata: la solución

a las graves consecuencias de la sequía en la zona de Capachica. En tanto viejo combatiente, dirigente, que ya anteriormente se enfrentó a hacendados y guardias (poderes consuetudinarios de los señores y del brazo armado del Estado), por lo que fue, incluso, herido, su lucha posee una potencial agencia, una dimensión política. Sabe, conoce, que la lucha en sí reviste siempre peligro, pero existe la necesidad de emprenderla, de exigir la ayuda del caso. No obstante, esta jornada es, en realidad, la bitácora de un desencuentro con el Estado. Un Estado ausente en las zonas rurales y negándose al diálogo, a siquiera escuchar a los sectores indígenas, en la ciudad. Melchor —que metonimiza esta lucha— intenta presentarse, situarse como un interlocutor válido ante el gobierno local, en manos de un partido que se entiende socialista. Los resultados que, se supone, deberían darse, por la filiación política de dicho gobierno local, no prosperan; resulta ser igual de distante. Sucede que las agendas que se defienden, que entran en juego, ya en la dinámica de lo político, en la ciudad, tanto por parte del gobierno regional socialista como las masas reunidas, al calor de un mitin, difieren de aquella que se enarbola en los espacios rurales indígenas, en tanto la capacidad agencial de dichos sectores se ve absorbida, cuando de demandas se trata, por las que vinculadas a la modernidad, se ponen en juego en los espacios políticos ciudadanos, entendidos en el marco de las luchas regionales y nacionales. En otras palabras, las agendas de los sectores indígenas son invisibilizadas¹⁵. En estas manifestaciones no participan directamente los sectores indígenas, sino que su voz es, en el mejor de los casos, tomada por otros, asumida por otros.

15 En algún momento, un maestro enarbola, entre otros reclamos, la agenda de los campesinos: «Compañeros, nuestro pueblo sufre porque quiere, porque no abren los ojos ante el engaño de sus dirigentes oficiosos que crecen y se enriquecen a costa de nuestros sufrimientos. Compañeros: ni el programa socialista del municipio, ni el plan de emergencia de la Corpuno, ni los proyectos extranjeros de desarrollo que han empezado a brotar como la mala yerba, funcionan en relación directa con los intereses de los campesinos y de las mayorías tuberculizadas» (p. 19), pero es silenciado por aquellos dirigentes a los que se refiere.

La posibilidad de diálogo, de empoderamiento de la agenda de Melchor, de los sectores indígenas, es negativa, resulta una aporía, en tanto los sectores que marcan el diálogo, simplemente lo invisibilizan, no es un interlocutor válido para ellos. La escena de su muerte es metáfora de esta relación. Inmerso en un mitin en la plaza de Armas, el relato deja de lado a Melchor y se enfoca en los detalles de la manifestación. La figura de Melchor desaparece, hasta reaparecer solo para —en lo que parece un subsiguiente mitin o manifestación— morir a manos de la represión. Ello remarca que el mitin es una confrontación entre programas de reivindicación o actores urbanos ante el gobierno. Melchor desaparece, nadie le consulta, no puede pedir la voz, y finalmente muere. En otras palabras, Estado y gobiernos no atienden a las agendas políticas indígenas. A lo más, las agendas de los actores sociales ciudadanos usan las reivindicaciones indígenas, pero no les conceden el turno de la palabra, pues se asume que no poseen capacidad agencial.

Si en el cuento anterior la agencialidad se veía castrada violenta y circunstancialmente, en el «**Canto del killinchu guerrero**» aquella establece un programa de acción, pero las consecuencias de ello resultan dramáticas para los sectores indígenas. Veámoslo en detalle. Desde un narrador extradiegético, en este relato, Lorenzo Calahuilli, anciano dirigente de la comunidad aimara de Totorani¹⁶, es el protagonista desde el cual se focaliza y se relata la dimensión de la lucha política en la que los indígenas plantean un programa: la toma de tierras. No obstante, una vez más, la represión se encuentra a la orden del día. Calahuilli es detenido por la Policía (por el sargento «Toro roñoso» y el llamado «Colorado» Cala Guillén), llevado a la comisaría de Ilave y será asesinado extrajudicialmente.

16 Es relevante señalar que los protagonistas que estamos siguiendo son ancianos, y manifiestan también un tiempo de cambio, que puede ser «agotamiento» de una cultura, o quizá, más exactamente, un tiempo que debe fenecer para que otro se inicie, aunque ese inicio no sea del todo un camino seguro, o esté plagado de peligros, sobre todo, de la muerte.

El relato retoma una agenda interrumpida: la posesión de la tierra, que se rastrea, por las pistas en el relato, en los años sesenta. Tras lo que parece una frustrada o poco beneficiosa reforma agraria, la agenda de la comunidad de Totorani apunta hacia la recuperación de las tierras en manos de las cooperativas, ya en los años ochenta, en el contexto del CAI (conflicto armado interno). (Se comprende que la reforma agraria no trajo beneficios identificables, distinguibles para la comunidad). El registro de dicha época, en el relato, se aprecia a través de la labor de los promotores, cuyos resultados son la feria sabatina y la construcción de carreteras, que no traen ningún beneficio sostenido en el tiempo. La consecuencia más perdurable resulta la generación de «indiecitos rubios» (p. 26), producto de las mujeres embarazadas en las fiestas anuales que celebran, en su momento, ambos logros.

La agenda reivindicativa se enarbola ante la crisis:

No hay qué comer, los perros también hueso nomá están; en feria Totorani todo cuesta mucho, hay que yir llave [...] ¿Para qué carretera sirve? No tenemos tierras. ¡Cooperativas hay que invadir! ¡Recuperación de tierras como dicen la Ruperta y el Tomascha! —afirma la señora Julia, esposa de Lorenzo—. (p. 26)

Se colige que la recuperación de tierras va ganando terreno en la comunidad, que se va construyendo una agenda que, no obstante, en tanto se vive un contexto de violencia, en el que se señala que existen dirigentes comprometidos con el CAI («Los demás dirigentes hacía semanas que se encontraban fugados porque los habían comprometido en actos subversivos» [p. 26]), tiene como consecuencia la represión.

El relato no establece si la agenda de la recuperación de tierras, liderada por Ruperta y Tomascha, resulta una apropiación para subsumir el reclamo al interior de la lucha política de la subversión, o si es la agenda planteada por la comunidad por propia dirección o en alianza con los grupos subversivos. No obstante, se puede deducir que la agenda es planteada por la comunidad, pues el sargento «Toro

roñoso» tiene claro que Calahuilli no es terruco, y su detención obedece más a «órdenes superiores» (p. 26), por lo que se estaría aprovechando el contexto de violencia para detenerlo y frustrar la agenda de toma de tierras. No obstante, la mención a dirigentes comprometidos con la subversión, a otros fugados sin que se afirme su pertenencia, y al mismo rol dirigencial de Lorenzo, da cuenta de la heterogeneidad que establece el contexto del CAI al interior de la misma comunidad. La unidad de la comunidad, que se aprecia cuando las acciones se desenvuelven en su espacio, en «La estepa...», se desplaza hacia una diversidad cuyo impacto, cuyas consecuencias, no se avizoran aún con claridad en «El canto...» dado el contexto de crisis.

Así, el tiempo ha transcurrido y, en el contexto del CAI, del tiempo de los «terrucos», las autoridades locales aprovechan este contexto para ejercer su venganza contra los dirigentes, más allá de que no estén comprometidos. El motivo: cortar de raíz cualquier posible acción de la comunidad sobre las tierras de las cooperativas. De esta manera, volvemos al *leitmotiv* de la represión del Estado, una vez más, a manos de la Policía. Un accionar abiertamente represivo, que resulta, en realidad, otra modalidad, pues si el cuento anterior apostaba por la invisibilización o la eliminación colateral, acá tenemos el asesinato planificado.

De poco sirve el augurio positivo del canto del killinchu guerrero que anuncia buenos tiempos, la infausta realidad se impone, pues será, más bien, tiempo de desgracia, de paradojas, como el hecho de que el nieto de Lorenzo, el llamado «Colorado» Cala Guillén¹⁷, quien es en realidad su nieto, sea además su verdugo, cuando sea llevado hasta la comisaría de Ilave, a sus alrededores, para ser asesinado¹⁸.

17 Este nombre puede remitir a la desnudez, pero también a la pobreza y la orfandad, concebido al calor de las fiestas que celebraron la feria sabatina y la carretera.

18 Un último relato, que no forma parte directa de esta selección, pero la complementa, es «Los discípulos de Robespierre». Aquí priman, para el caso, las relaciones distantes del centro, de la capital, y los estereotipos que allí imperan acerca, en esta ocasión, del Altiplano. Así, la historia es la de un candidato de Lima (Dr. Garabato) que piensa realizar un mitin en Puno, para lo que envía al ingeniero

4. CONCLUSIONES

1. En *Al filo del rayo* (1988), de Enrique Rosas Paravicino, la propuesta estético-ideológica representa el mundo andino —en principio sureño y cusqueño— a través de una imagen amplia de la andinidad, en la que prima la diversidad cultural. Una diversidad de identidades acorde con un mundo andino dinámico. De manera que los sectores socioculturales que lo componen (quechuas, mestizos y «mistis»), si bien se relacionan a través de relaciones jerárquicas, asimétricas y violentas a razón, sobre todo, de la violencia estructural de la sociedad peruana, logran construir espacios de encuentro, en los que la comunicación se abre cual vía de construcción de una nación soportada en los componentes culturales indígenas —quechuas—, a través de los sectores mestizos. El tiempo de los sectores de las élites mistis —criollo andinas— parece un tiempo caduco, cancelado, en aras de los nuevos actores sociales que portan un proyecto, en camino ya en los relatos, andino moderno.
2. En el caso de *La estepa calcinada* (1984), de Feliciano Padilla Chalco, el componente de la cosmovisión andina es administrado estratégicamente para señalar la antigüedad y la pervivencia de esta en espacios urbanos, pero, a la vez, el dominio de la sociedad urbana andina —misti y mestiza, en alianza con Estado y gobiernos— sobre lo indígena. Las andinidades no logran comunicarse, se

Ariel a que le prepare el terreno, pero este lo convence de que no vaya, es posible que no cumpla sus promesas y en la zona están acostumbrados a decapitar a los que faltan a su palabra (se sobreentiende que por cuestiones políticas o criminales). Se descubre que todo es una ardid de Orestes Geranio, poeta de la región, quien en una cena en Puno charla con Ariel y apela a los imaginarios que imperan en la capital para burlarse de su candidato, al punto de que se cancela el mitin, lo que despierta la hilaridad entre los amigos intelectuales de Geranio. Para el caso, se observa la imagen que de los indígenas se construye de parte de las élites y que, en esta ocasión, tienen réplica en Lima, como el de los violentos indios (cholos) de Laykakota —por donde se llevará a cabo el mitin—. Ciertamente, se colige que es un ardid de Orestes, pero que aprovecha el prejuicio o los temores capitalinos. Es posible que también se entienda como una confrontación entre las élites locales y nacionales.

entienden en una relación confrontacional, sobre todo, a razón de la actitud de los abanderados del mundo occidental. En esa medida, se problematiza lo andino, en un contexto también marcado por la violencia, además a partir del reconocimiento de la diversidad identitaria, pero se otorga especial énfasis en el fortalecimiento de la identidad indígena, en constante iniciativa de diálogo con la modernidad, en la que la recuperación de la matriz indígena en lo mestizo entra en agenda. Sin embargo, la conformación de un proyecto de nación, en un marco de confrontación y dominio abierto, no resulta posibilidad, dado que el accionar del Estado —que representa a Occidente— solo comunica violencia.

3. Apreciamos, así, que ambos conjuntos de cuentos representan la problematización de la identidad, arribando a distintas propuestas que, no obstante, son complementarias. En tal sentido, se entienden como propuestas acerca de la identidad andina que recuperan la heterogeneidad de los Andes y manifiestan, en uno u otro caso, la posibilidad o la imposibilidad de la nación peruana.

REFERENCIAS

- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica.
- Branca, D. (2017). *Identidad aymara en el Perú: nación, vivencia y narración*. Horizonte.
- Cerrón-Palomino, R. (2016). *El uro de la Bahía de Puno*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- De la Cadena, M. (2004). *Indígenas mestizos: raza y cultura en el Cusco*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Escalante, M. E. (2021). Fiesta y muerte en *Al filo del rayo* de Enrique Rosas Paravicino. En E. Pérez (ed.). *Cuadernos Urgentes: Enrique Rosas Paravicino* (pp. 41-57). Distopía Editores; Fondo Editorial de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas.

- FUNPROEIB Andes (2022). *Qot-Qhas-Soñinaka: Uros del Lago Tititaca*. Cochabamba.
- Galdo, J. C. (2021). *Al filo del rayo* de Enrique Rosas Paravicino: treinta años después. En E. Pérez (ed.), *Cuadernos Urgentes: Enrique Rosas Paravicino* (pp. 59-66). Distopía Editores; Fondo Editorial de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas.
- García, N. (1990). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.
- González Montes, A. (2021). Enrique Rosas: *Al filo del rayo*. En E. Pérez (ed.), *Cuadernos Urgentes: Enrique Rosas Paravicino* (pp. 67-94). Distopía Editores; Fondo Editorial de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas.
- Huamán, M. Á. (2005). Escritura utópica e integración regional andina. *Lhymen*, (3), 171-185.
- Jofré, I. A. (2021). La paradoja indigenista y heterogeneidad cultural en los cuentos «El caballo jubilado» (1988) y «Entierro en la ciudad» (2009) de Enrique Rosas Paravicino. En E. Pérez (ed.), *Cuadernos Urgentes: Enrique Rosas Paravicino* (pp. 113-127). Distopía Editores; Fondo Editorial de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas.
- Osorio, J. A. (2003). Literatura peruana contemporánea. *Umbral*, (5), 154-159.
- Osorio, J. A. (2018). *Sobre literatura peruana*. Quimera.
- Osorio, J. A. (2021). *Suenan las campanas del Cusco* y los espacios escatológicos. En E. Pérez (ed.), *Cuadernos Urgentes: Enrique Rosas Paravicino* (pp. 231-257). Distopía Editores; Fondo Editorial de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas.
- Padilla, F. (1984). *La estepa calcinada*. [Edición del autor].

- Pérez, E. (2011). *Racionalidades en conflicto: cosmovisión andina (y violencia política) en Rosa Cuchillo de Óscar Colchado*. Pakarina Ediciones.
- Pérez, E. (2022). Fracturas y exclusión: identidades étnicas y violencia política en *La estepa calcinada* de Feliciano Padilla. En J. Terán (ed.), *Cuadernos Urgentes: Feliciano Padilla Chalco* (pp. 169-206). Distopía Editores; Fondo Editorial de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas.
- Rama, Á. (1984). *Transculturación narrativa en América Latina*. Siglo XXI.
- Rosas Paravicino, E. (1988). *Al filo del rayo*. Lluvia Editores.
- Terán, J. (2008). *¿Desde dónde hablar? Dinámicas oralidad-escritura*. Andesbooks.
- Terán, J. (2021). Hacia la patria grande. Nación inclusiva en «Temporal en la cuesta de los difuntos» de Enrique Rosas Paravicino. En E. Pérez (ed.), *Cuadernos Urgentes: Enrique Rosas Paravicino* (pp. 19-41). Distopía Editores; Fondo Editorial de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas.
- Thompson, R. (2011). Wakchas literarios: *Al filo del rayo* de Enrique Rosas Paravicino. *Crónica Urbanas*, (16), 151-162.
- Wolfenzon, C. (2021). *El ferrocarril invisible: una visión aguda del tren de la historia peruano*. En E. Pérez (ed.), *Cuadernos Urgentes: Enrique Rosas Paravicino* (pp. 129-145). Distopía Editores; Fondo Editorial de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas.



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

This article is available in open access under the Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Cet article est disponible en libre accès sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International License.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma
Vol. 6, n.º 11, enero-junio, 2023, 229-238
ISSN: 2663-9254 (En línea)
DOI: 10.59885/archivoVallejo.2023.v6n11.10

La función curativa de la palabra en *El angelario de la vida* de Iván Rodríguez Chávez¹

The healing function of the word in Iván Rodríguez Chávez's *El angelario de la vida* (The Angelarium of Life)

La fonction curative du mot dans *El angelario de la vida* d'Iván Rodríguez Chávez

MANUEL PANTIGOSO PECERO

Universidad Ricardo Palma

(Lima, Perú)

mpantigoso@urp.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0003-4449-2505>



RESUMEN

En el presente artículo, se analizará la función curativa de los poemas de *El angelario de la vida* (2023), de Iván Rodríguez Chávez. Así, pues, se resaltan aspectos de su poética, como el uso de aforismos, odas,

1 Este artículo está basado en la presentación del poemario *El angelario de la vida*, de Iván Rodríguez Chávez, realizada el 28 de abril de 2023 en el Centro Cultural Ccori Wasi.

humor, ironía, la preocupación por el otro y la relación vida-muerte. Lo que se quiere demostrar es que la propuesta de este libro con relación a la poesía es la misma que siempre ha profesado el poeta: la poesía es la salud del lenguaje y del alma, y experiencia de humanización.

Palabras clave: poesía peruana; función terapéutica; sanación; palabra.

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

ABSTRACT

This article analyses the curative function of the poems in Iván Rodríguez Chávez's *El angelario de la vida* (2023). Thus, it highlights aspects of his poetics, such as the use of aphorisms, odes, humour, irony, concern for the other and the life-death relationship. The intention of the text is to demonstrate that the proposal of this book in relation to poetry is the one that the poet has always professed: poetry is the health of language and of the soul, and an experience of humanisation.

Palabras clave: Peruvian poetry; therapeutic function; healing; word.

Key words: poetry; therapy; symbolic languages (Source: Unesco Thesaurus).

RÉSUMÉ

Cet article analyse la fonction curative des poèmes dans *El angelario de la vida* (2023) d'Iván Rodríguez Chávez. Des aspects de sa poétique sont ainsi mis en évidence, tels que l'utilisation d'aphorismes, d'odes, de l'humour, de l'ironie, du souci de l'autre et de la relation vie-mort. Ce que nous voulons montrer, c'est que la proposition de ce livre par rapport à la poésie est la même que celle que le poète a toujours professée : la poésie est la santé du langage et de l'âme, et une expérience d'humanisation.

Mots-clés: poésie péruvienne; fonction thérapeutique; guérison; mot.

Termes d'indexation: poésie; thérapie; langage symbolique (Source: Thesaurus de l'Unesco).

Recibido: 09/05/2023

Revisado: 31/05/2023

Aceptado: 09/06/2023

Publicado en línea: 28/06/2023

Financiamiento: Autofinanciado.

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

1. INTRODUCCIÓN

En Iván Rodríguez Chávez reconocemos al educador que profesa el culto por el alma de sus alumnos, al hombre de leyes que defiende fervorosamente la justicia y la rectitud de los actos, y al poeta apasionado por el amor y la belleza. Estos tres vectores —asumidos como ideario y destino— certifican tanto su postura humanista cuanto el mensaje creador que apunta al desarrollo integral del hombre.

Su sólida personalidad humana y literaria, manifestada a través de esta tríade, tiene la posibilidad de acercarse a una visión profunda del Perú manifestada desde que ingresó a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en donde estudió y obtuvo el doctorado en Educación así como el título de abogado.

En educación, su pensamiento germinal sobre el binomio hombre-país se perfila en imprescindibles libros, en donde se destaca la profundidad de sus reflexiones sobre la universidad a través de figuras relevantes como González Prada, Olavide y Encinas; también,

la forma jurídica de ingresar a ese mundo trascendente de la literatura mediante, por ejemplo, el sabroso estilo de Ricardo Palma, quien, en una de sus tradiciones, muestra al litigante don Dimas de la Tijereta poniendo de vuelta y media al mismo demonio; o, también, la reactualización admirable del tema de la justicia en la poesía entrañable de César Vallejo. Cada uno de estos trabajos ha sido escrito con estilo sobrio y depurado que le ha dado a su autor un lugar relevante dentro del género ensayístico.

2. LA LÍRICA DE IVÁN RODRÍGUEZ

El discurso lírico de Iván Rodríguez aparecerá —luego de un largo trayecto en el ensayo— con la publicación de *Melodía de la nostalgia* (1999), que consta de dieciséis textos y un largo poema en prosa sobre el cuerpo y el espíritu de la amada. Estructurado a la manera «oquendiana», de *5 metros de poemas*, la madurez conceptual del poeta se enlaza con la construcción gráfica y vanguardista del libro como objeto.

Su segundo poemario, *Amortropía* (2005), contiene igualmente profundas revelaciones alrededor del amor. En el pórtico del libro aparece el impulso motivador de la escritura, a manera de un manifiesto de vida:

Yo he decidido dar un paso adelante y reconciliarme con mi totalidad, con la espiritualización de mi ser, y para darte el ejemplo diciéndote que tú puedes hacer lo mismo. En estas épocas de minimización y despojo de nuestra humanidad por las fuerzas de lo práctico y económico, más que nunca tenemos que volver a los sentimientos para recuperar y frenar nuestra creciente animalización. (Rodríguez, 2005a, p. 7)

En *Cusco: sinfonía pétreo en seis compases y una melodía* (2005), el autor nos habla de una poesía en apariencia inerte, dura

y seca, sin floreos lingüísticos, y, sin embargo, con la plena fluidez y la hondura interior de una palabra-piedra como poética sólida y esencial.

Vidamar, con pétalos de estrella en primavera (2009) es un texto que abre nuevas vías de comunicación poética. Junto con la celebración de la vida y del amor se recrean objetos que en el nuevo siglo ocupan un lugar protagónico, como el celular y el teléfono. Iván Rodríguez es capaz de expandir, con leve humor, su voz lírica y enamorada. Estos elementos de la modernidad aparecerán con fuerza en sus últimos libros, en donde es claro advertir la concordancia con Michel Foucault (2010), en *Las palabras y las cosas*, cuando el filósofo francés recuerda que el comportamiento y la percepción entienden al sujeto como coexistente directo con las cosas y con los demás, por estar encarnado en un cuerpo y, por ello, hay que recuperar esta correspondencia.

En *Cardiomiel*, de 2013, reaparece el amor en esa dirección: el yo poético se vincula con fuerza, de una manera estructural e indelible, con el mundo que lo rodea. Así, sujeto y objeto demuestran que la subjetividad y la naturaleza se imantan, especial y recíprocamente, mediante la palabra poética en donde el corazón splende.

La poesía de *Jardín de cosas y de circunstancias* (2017) tiene, además de lo dicho, una relación directa con la poesía didascálica, no solo por los temas que trata, sino por el hecho de invitar al lector a descifrar el texto por su cuenta. Es una invitación para interesarse por las cosas y los objetos simples y cotidianos como punto de partida y vínculo emocional, a fin de emprender desde allí otros viajes hacia la representación o simbolización, como lo veremos en su último poemario, *El angelario de la vida* (2023).

3. EL ANGELARIO DE LA VIDA: POÉTICA DE LA SANACIÓN

En la literatura peruana, especialmente en la poesía, existiría una relación significativa de amor-odio con los médicos. En algunos casos llega hasta el rechazo, como se aprecia en la obra de Juan del Valle y Caviedes, en donde la crítica acerba se acentúa con la muerte de la amada esposa del poeta. César Vallejo, por su parte, usa expresiones

muy ligadas a la medicina; los versos con terminología clínica están desperdigados por toda su obra. Su poesía es una profunda inmersión en el cuerpo humano sobre la base del comportamiento y la percepción; por ejemplo, en el siguiente fragmento del poema «XXXI» de *Trilce* aparece Dios en su función de galeno o partero del mundo:

Y Dios sobresaltado nos oprime
el pulso, grave, mudo,
y como padre a su pequeña,
apenas,
pero apenas, entreabre los sangrientos algodones
y entre sus dedos toma a la esperanza. (Vallejo, 2013, p. 274)

En *El angelario de la vida*, último poemario de Iván Rodríguez Chávez, la poesía tiene una función curativa, un valor terapéutico. El vate, ya maduro —humanizado a través de la palabra intensificada que revela su verdadero yo—, inicia su recorrido con una ofrenda significativa dedicada a su doctrina de vida y obra. Es una puerta de entrada para expresar que ella —la palabra como sanadora de la vida— es el comienzo del poema, su base y su proyección. Pero es también la propia muerte en trance de renovación permanente.

Por otro lado, el poeta tiene una disposición especial por la utilización del aforismo iluminador, cuya naturaleza es manifestar en muy pocas palabras un hecho o diseñar un trazo de vida humana. Generalmente, este apotegma aparece como una sentencia. Es la voz del poeta que primero describe para luego sentenciar una verdad:

La vida es, está, existe, vale,
ha nacido conmigo y con nosotros
para sobrevivir la muerte que nos toca (Rodríguez, 2023, p. 46).

Por su intensidad y su agudeza, estos nuevos textos de Iván Rodríguez demuestran esa misión que tiene la poesía, entre otras, de elevar lo cotidiano a la altura del encanto. En varios poemas, el texto

se alza a la altura de la oda, caballo de batalla de muchos poetas de prestigio, como en «Al hospital»:

Centro del pentagrama de quejidos
Taller de costureros de suturas del alma
Condominio de ciencia asida a los milagros
Albina vecindad poblada de mandiles

Obrería del bálsamo sin horas ni fatigas
Restaurante que hace al paladar salir de vacaciones
Banquete de la dieta para comer el hombre. (Rodríguez, 2023, p. 19)

La palabra o fuente original del ser es la columna principal que no podrá ser derribada ni con la muerte. Esta postura, que está en el centro de la poética de Rodríguez, se viene manifestando desde la vanguardia, principalmente. Antes de ella, Goethe diría que «la poesía es el arte de pensar en imágenes». Borges, que trajo el ultraísmo de Europa, y Alberto Hidalgo, que fundó el llamado simplismo (que tiene la misma base del ultraísmo), dijeron más bien que el origen de todo es la «palabra intensificada», es decir, la «metáfora».

Desde esta perspectiva, la poesía de Rodríguez se tiñe de algunos elementos propios de la vanguardia, incluidos el humor y la ironía, que amortiguan ese paso soledoso hacia el crepúsculo. Aquí está el contrapeso al «dolor de ser», dicho con candor y chanza, con risa purificadora. En el poema dedicado «Al remedio», leemos:

Apuesto a ganar el póker de los males
Flecha que apunta a la mejoría del cuerpo
Pequeña dosis que al atacar repara lo perdido
Bala que manda al paredón los dolores (Rodríguez, 2023, p. 17).

En otro momento, tiene un coloquio con la vida, donde expresa su vida y su sobrevivencia:

Con tal de arrebatarle las almas la muerte
(y no tener reproche de conciencia)
despliega todo esfuerzo sobrehumano
y sin renunciar al ardid del todo vale
también la vida se hace la muertita (Rodríguez, 2023, p. 37).

La base descriptiva, el primer estrato del poema, es una apoyatura (valiosa en sí misma), porque permite ahondar en ella y trascender hacia lo significativo y simbólico. El poema se construye con aparente simplicidad, porque desde sus cimientos se despliega su raíz y razón de ser hasta llegar a la esencia e iluminación filosófica, como se aprecia en los dos versos siguientes:

Nadie ha muerto con la muerte del otro
ni nadie fallecerá con muerte ajena (Rodríguez, 2023, p. 39).

La orientación de estos versos ya aparece en Martin Heidegger (1993), quien en un pasaje de *El ser y el tiempo* señala sobre la muerte lo siguiente:

Nadie puede tomarle al otro su morir. Cabe, sí, que alguien «vaya a la muerte por otro», pero esto quiere decir que siempre sacrificarse por el otro es una cosa determinada. Tal «morir por...» no puede significar nunca que con él se le haya tomado al otro lo más mínimo de su muerte. El morir es algo que cada «ser ahí» tiene que tomarse en su caso sobre sí mismo. La muerte es, en la medida en que «es», esencialmente en cada caso la mía. (p. 262)

Muchos pasajes de la poesía de Iván Rodríguez (2023) muestran esa «altura e intensidad» de lo poético; así como la emoción solidaria con el otro, y esa vallejana dualidad para afirmarse en lo colectivo:

«Voluntad de sentirse en el dolor del otro» (p. 6).

«Uno entre pocos que vive para otros» (p. 22).

El vate tiene tanto amor en su pecho que hasta a la muerte (que la está viendo llegar desde los vientos del misterio) le habla como amiga:

Estando en mí
coexistiendo juntos
tras las cortinas del misterio
cara a cara te digo
muerte amiga
muerte buena
y complaciente
GRACIAS
por permitirme
vivir hasta estos días. (Rodríguez, 2023, p. xx)

Muchos versos de *El angelario de la vida* son pastillas de buena salud. Reconforta saber que pese a las brumas y los desconciertos que persisten en el horizonte de la salud, Iván Rodríguez continúa anunciando que la poesía es la salud del lenguaje y del alma, y que ella sirve para recrear esa armonía perdida en el corazón del hombre. Leamos algunas de estas sanas humoradas, llenas de ingenio, a manera de greguerías o *boutade*:

A la enfermedad:

Para salvar la humanidad de un solo golpe
hay que enfermar la enfermedad para que muera (Rodríguez, 2023, p. 17).

Al hospital:

Casa de salud donde el sano viene de visita (Rodríguez, 2023, p. 19).

A la enfermera:

Paso ligero del socorro
Luz en el oscuro túnel de los males (Rodríguez, 2023, p. 20).

4. CONCLUSIONES

Para Iván Rodríguez Chávez, la poesía es una experiencia de humanización. El acto de sobrevivir o vivir una vida ligada a la emoción, al acto de contemplar la naturaleza y a contemplarse uno mismo en relación con el otro absorbe todo su tiempo, toda su energía, todo su ser. Él, poeta de vida y arte, nos invita a sentir y mirar las cosas desde su otra faz, la «oculta en su transparencia». El oxímoron de la misma existencia intensifica, así, el contenido o significado del texto, para encontrar, en su contradicción, otras fuentes y otros frutos. Desde los opuestos, como la vida y la muerte, los ángeles de la poesía nos permiten desatar la aporía de la vida.

REFERENCIAS

- Foucault, M. (2010). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI Editores.
- Heidegger, M. (1993). *El ser y el tiempo*. Fondo de Cultura Económica.
- Rodríguez, I. (1999). *Melodía de la nostalgia*. Ediciones Anunciación.
- Rodríguez, I. (2005a). *Amortropía*. Autor.
- Rodríguez, I. (2005b). *Cusco: sinfonía pétrea en seis compases y una melodía*. Autor.
- Rodríguez, I. (2009). *Vidamar, con pétalos de estrella en primavera*. Arte/Reda.
- Rodríguez, I. (2013). *Cardiomiel*. Autor.
- Rodríguez, I. (2017). *Jardín de cosas y de circunstancias*. Autor.
- Rodríguez, I. (2023). *El angelario de la vida*. Arte/Reda.
- Vallejo, C. (2013). *César Vallejo, poesía completa*. Ediciones Copé.



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

This article is available in open access under the Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Cet article est disponible en libre accès sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International License.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 6, n.º 11, enero-junio, 2023, 239-262

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.59885/archivoVallejo.2023.v6n11.11

La vida trabaja en la muerte: la representación de la naturaleza en *Luz de día* (1963) de Blanca Varela

The life works in death: the representation of nature in Blanca Varela's *Luz de día* (1963)

La vie travaille dans la mort: la représentation de la nature dans *Daylight* (1963) de Blanca Varela

ANFER ENRIQUE SALOMÓN TOLEDO NAVARRO

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

(Lima, Perú)

anfer.toledo@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-9216-594X>



RESUMEN

Este estudio se enfoca en el segundo poemario de Blanca Varela, *Luz de día* (1963), donde se encuentra un lirismo que consolida la voz poética de su primer poemario a través de una mayor complejidad escritural. La investigación busca aproximarse a la representación de la naturaleza en su poesía, estrechamente ligada con su poética o praxis ideológica-escritural. Se utiliza la retórica general textual como

marco teórico principal, con los aportes de Stefano Arduini, Chaïm Perelman, Tomás Albaladejo, y Lakoff y Johnson. El estudio se divide en tres partes: en la primera se desarrolla el campo retórico de Blanca Varela y el poemario; en el segundo, se analizan los poemas de la sección «Muerte en el jardín» desde una perspectiva retórica; en el tercero, se presentan las respectivas conclusiones. De manera general, el artículo se enfoca en la representación de la naturaleza en la poesía de Blanca Varela y su relación con su poética.

Palabras clave: poesía peruana; poética; naturaleza; Blanca Varela.

Términos de indización: poesía; medio ambiente natural; ideología (Fuente: Tesouro Unesco).

ABSTRACT

This study focuses on Blanca Varela's second collection of poems, *Luz de día* (1963), where we find a lyricism that consolidates the poetic voice of her first collection of poems through a greater scriptural complexity. The research seeks to approach the representation of nature in his poetry, closely linked to his poetics or ideological-writing praxis. General textual rhetoric is used as the main theoretical framework, with the contributions of Stefano Arduini, Chaïm Perelman, Tomás Albaladejo, and Lakoff and Johnson. The study is divided into three parts: in the first, the rhetorical field of Blanca Varela and the collection of poems is developed; in the second, the poems of the section «Muerte en el jardín» are analyzed from a rhetorical perspective; in the third, the respective conclusions are presented. In overall, the article focuses on the representation of nature in Blanca Varela's poetry and its relationship with her poetics.

Key words: Peruvian poetry; poetics; nature; Blanca Varela.

Indexing terms: poetry; natural environment; ideologies (Source: Unesco Thesaurus).

RÉSUMÉ

Cette étude se concentre sur son deuxième recueil de poèmes, *Luz de día* (1963), où nous trouvons un lyrisme qui consolide la voix poétique de son premier recueil de poèmes à travers une plus grande complexité scripturale. La recherche cherche à aborder la représentation de la nature dans sa poésie, étroitement liée à sa poétique ou à sa praxis d'écriture idéologique. La rhétorique textuelle générale est utilisée comme cadre théorique principal, avec des contributions de Stefano Arduini, Chaïm Perelman, Tomás Albaladejo, et Lakoff et Johnson. L'étude est divisée en trois parties: dans la première, le champ rhétorique de Blanca Varela et du recueil de poèmes est développé; dans la deuxième, les poèmes de la section «Muerte en el jardín» sont analysés d'un point de vue rhétorique; dans la troisième, les conclusions respectives sont présentées. D'une manière générale, l'article se concentre sur la représentation de la nature dans la poésie de Blanca Varela et sa relation avec sa poétique.

Mots-clés: poésie péruvienne; poétique; nature; Blanca Varela.

Termes d'indexation: poésie; environnement naturel; idéologie (Source: Thésaurus de l'Unesco).

Recibido: 02/05/2023

Revisado: 15/05/2023

Aceptado: 17/05/2023

Publicado en línea: 28/06/2023

Financiamiento: Autofinanciado.

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

1. INTRODUCCIÓN

Desde su primera aparición en la literatura con *Ese puerto existe* hacia fines de la década de los cincuenta, bajo el prólogo y auspicio del famoso poeta Octavio Paz, la obra de Blanca Varela ha llamado la atención no solamente de artistas y creadores por su particular sensibilidad lírica, sino también de críticos literarios que, sobre todo, en las últimas décadas, han empezado a estudiar su producción poética desde una amplia variedad de perspectivas teóricas y críticas. Así como la vida de la poeta y el caótico escenario social de la segunda mitad del siglo XX, sus textos también pasarían por distintos momentos de resaltante trascendencia de los cuales, en este estudio, nos centraremos específicamente en *Luz de día* (1963), donde encontramos un lirismo que consolida la voz poética de su primer poemario a través de una mayor complejidad escritural que se refleja en una poesía más condensada en cuanto al sentido.

Asimismo, Blanca Varela forma parte de los poetas de la década de los cincuenta, que se encuentran divididos en plurales tendencias que detallaremos más adelante. En el caso de nuestra poeta, se la puede enmarcar en la vertiente surrealista que fue influenciada por la poesía simbolista peruana de autores como Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren o Francisco Bendejé, que desarrollaría con amplia destreza; asimismo, se inscribe también en las parcelas del existencialismo con tópicos recurrentes como la soledad y la muerte, que serán líneas gravitantes dentro de su producción lírica (Fernández, 2010). Bajo dicho marco, esta investigación busca aproximarse a la representación de la naturaleza en su poesía que, sostenemos, está estrechamente ligada con su poética o praxis ideológica-escritural. A fin de abordar pertinentemente estos elementos presentes en su poesía, se empleará la retórica general textual como nuestro marco teórico principal para referirnos a los poemas seleccionados. En tal sentido, se utilizarán los aportes principales de Stefano Arduini, Chaïm Perelman, Tomás Albaladejo, y Lakoff y Johnson.

Para esto, el presente artículo se divide en tres apartados, explicaremos su estructura seguidamente. En el primero, mediante la categoría propuesta por Arduini, se desarrollará todo lo que respecta al

campo retórico de Blanca Varela, así como de su poemario *Luz de día*; en el segundo, se realizará la explicación de las categorías teóricas y el análisis retórico *per se*, donde se estudiarán dos poemas de la autora; y en el tercero, se exponen las respectivas conclusiones.

2. EL CAMPO RETÓRICO DE BLANCA VARELA

Todo estudio, sea literario o no, que busque una rigurosidad científica dentro de los márgenes específicos de cada área de conocimiento respectiva (en este caso, la literatura o, mejor dicho, la crítica literaria), debe partir de los estudios predecesores acerca del objeto de investigación que permitan entablar un diálogo, consolidar una línea de estudios o brindar nuevos avances sobre lo que se está discutiendo. De esta forma, se responde también a ciertos afanes rupturistas que buscan transgredir una tradición desde el desconocimiento de esta; no obstante, nada aparece, como ha quedado demostrado, por generación espontánea.

En ese sentido, este trabajo toma como base dichos principios, nuestra aproximación a la poesía de Blanca Varela parte de una revisión de los elementos históricos-socioculturales, literarios, estéticos e ideológicos que se pueden identificar en su obra. Para ello, se definirá en primer lugar el concepto de «campo retórico» planteado por Stefano Arduini, luego se pasará a detallar los aspectos presentes en la poesía de la vate limeña.

2.1. El campo retórico. Propuesta teórica de Stefano Arduini

Antes de partir con la definición planteada por el autor italiano, es necesario diferenciar dos nociones elementales que propone Tomás Albaladejo, estas son el «texto retórico» y el «hecho retórico», donde este último puede ser definido como el acontecimiento o circunstancia bajo el cual se produce el texto retórico. De ese modo, este incluye como componentes constitutivos todos los elementos que lo hacen posible, como el emisor, el destinatario, el referente y el contexto (Arduini, 2000, p. 45). Por otra parte, el texto retórico hace referencia a la puesta

en realización del discurso que, a su vez, se subdivide en dos partes: res y verba, desde las cuales se puede identificar de manera directa cómo es que *inventio*, *dispositio* y *elocutio* (operaciones retóricas) se encuentran en constante relación.

De este modo, pasando a la categoría de campo retórico, que Arduini (2000) define como «la vasta área de los conocimientos y de las experiencias comunicativas adquiridas por el individuo, por la sociedad y por las culturas» (p. 47), se puede entender como un espacio donde actúan y se desenvuelven los hechos retóricos. Al respecto, estos suelen ser bastante dinámicos, por lo que podemos hallar campos retóricos de gran dimensión como el de la literatura en lengua castellana, literatura mundial, literatura clásica, entre otros; pero también encontramos otros campos retóricos de menor dimensión como el de la literatura surrealista o literatura de los poetas de la generación del cincuenta y no Generación del 50 (que es un criterio reduccionista y quizás poco acertado), lo que permite un abordaje a partir de distintos puntos de vista que señalan desde lo más general hasta lo más específico.

Por lo indicado, este apartado estudiará a la poeta Blanca Varela con respecto a su campo retórico: el primero de ellos aborda el aspecto histórico, el segundo problematiza lo relacionado con su lugar en la tradición literaria y, para finalizar, el campo de la recepción crítica.

2.2. El campo del contexto histórico-social

La década de los cincuenta significó para el clima no solo nacional, sino también internacional, un ambiente bastante caótico en el que se encontraban presentes distintos tipos de transformaciones políticas, pero también sociales y culturales. Así, durante esos años, en el Perú se vinieron desarrollando algunos eventos como el proceso de migración del campo a la ciudad y la dictadura del general Manuel Odría, que detallaremos a continuación; mientras tanto, en el ámbito internacional es pertinente mencionar el influjo de dos corrientes artístico-filosóficas como el surrealismo y el existencialismo.

Si bien, como señala el sociólogo José Matos Mar (2012), el proceso de migración en el Perú comienza a apreciarse de manera más acentuada en la capital a partir de la década de los cuarenta, es en la década de los cincuenta donde este se produce de forma más acelerada. La asunción de Odría al poder, sumada a la aparición de los nuevos sectores sociales que habitaban las barriadas, dieron vida a los nuevos rostros que surgieron en el Perú alrededor de esos años y que modificarían la idiosincrasia de la ciudad en adelante.

En cuanto al régimen político del gobierno de turno, la capital comenzaba a entrar en un desordenado proceso de modernización con el famoso lema: «Salud, educación y trabajo», donde se prioriza la infraestructura, la economía y las comunicaciones. Al respecto, Contreras y Cueto (2004) señalan:

Quiso realizar una política social pragmática, apoyada por los expertos norteamericanos consistente en la ampliación de la infraestructura y la cobertura de servicios públicos. Se construyeron obras monumentales, como los locales de los ministerios de Educación y Hacienda y Comercio, sobre la avenida Abancay y el de Trabajo y el Hospital del Empleado, sobre la avenida Salaverry. (p. 299)

Este componente material que se reflejaba en las transformaciones que se han mencionado a grandes rasgos a nivel de políticas de estado, tiene también su impacto en la configuración de las nuevas subjetividades de estos nuevos rostros —y nuevas voces también— que afloran en la urbe. Estos cambios que se producen en el individuo traen consigo también la aparición de nuevos temas dentro de los cuales se destaca la exploración del cuerpo y la sexualidad, que en palabras de Rocío Silva Santisteban (2001):

es la síntesis viva de nuestras experiencias emocionales, interhumanas, repetitivamente vividas a través de las sensaciones eróticas [...]. Gracias a nuestra imagen del cuerpo, portada por —y

entrecruzada con— nuestro esquema corporal podemos entrar en comunicación con el otro. Porque no es sino en la imagen del cuerpo, soporte del mecanismo que el tiempo se cruza con el espacio y que el pasado inconsciente resuena en la relación presente. (p. 34)

Finalmente, en el ámbito internacional es importante mencionar la influencia de corrientes como el existencialismo que, bajo un contexto de represión y posguerra, plantearía nuevas formas de entender la realidad para los intelectuales de la época. En este escenario, se resalta la figura de Blanca Varela y la influencia de figuras como Simone de Beauvoir y Jean Paul Sartre. Asimismo, el surrealismo, como sostiene Díaz (2016):

para Varela no es una mera aplicación de las técnicas utilizadas por los surrealistas franceses [...] esta corriente literaria constituye un modo de sentir y percibir el mundo. Escapa a los límites de la escritura para convertirse en una exigencia vital. (p. 21)

De esta forma, en su obra se hace presente el uso de las imágenes, el inconsciente y el mundo onírico.

2.3. El campo de lo literario en la década de los cincuenta

Si bien hablar de una «Generación del 50» supone caer en una discusión larga y tendida, es preciso considerar algunos puntos de convergencia que permitan a grandes rasgos entender el contexto literario de la época tanto en su nivel sincrónico como diacrónico. Para esto, partiremos de lo sostenido por Luis Enrique Landa (2018), quien plantea que esta generación o etapa supone una tercera y última parte de la vanguardia transcurrida en el Perú desde la década de los veinte aproximadamente; respecto de ello, el autor menciona:

Nuestra generación del cincuenta fue un reelaborado retorno a la vanguardia a la vez que una expansión del cuestionamiento social [...] nuestra propuesta entiende más coincidencias que

divergencias en las expresiones poéticas entre las décadas de 1920 a 1950 como para poder plantear un sólido segundo periodo en el desarrollo de nuestra poesía nacional. Luego de esto, durante la década de 1960, se siembra una ruptura que no evidencia este vínculo con la vanguardia, sino una evolución de ella en un nuevo discurso y un nuevo contexto. (p. 395)

Estas mismas filiaciones se traducen también en las dos vertientes que tradicionalmente la crítica ha utilizado para separar las manifestaciones literarias de la primera mitad del siglo XX: el realismo social y el arte purista de las vanguardias, división que ha dominado la segunda mitad del siglo pasado; pero que, de alguna manera u otra, cae en un reduccionismo gnoseológico y no permite ver la complejidad de las voces literarias que empezaron a aparecer en aquella época que, podría denominarse, de transición. Octavio Paz (1974) sostiene sobre lo último:

En cierto sentido fue un regreso a la vanguardia. Pero una vanguardia silenciosa, secreta, desengañada. Una vanguardia otra, crítica de sí misma y en rebelión solitaria contra la academia en que se había convertido la primera vanguardia. No se trataba, como en 1920, de inventar, sino de explorar. (p. 192)

Sin embargo, para situar con mayor precisión el lugar que Blanca Varela adquiere en este espacio, es preciso partir de dos autores que van en la misma línea y cuestionan la categoría de generación. Entre ellos, se tiene a David Sobrevilla (2007) quien, a partir de consistentes criterios, subraya la imposibilidad de hablar de una generación del 50, pone como ejemplo las generaciones del 98 y 27, y diferencia la ausencia de un líder así como de un proyecto que unifique sus trabajos. Por último, se tienen también los planteamientos de Camilo Fernández Cozman (2012), quien añade a lo planteado en estas últimas líneas una tentativa clasificación de las manifestaciones poéticas en la cual se puede ubicar a Varela dentro de la segunda entre seis denominada «la neovanguardia nutrida del legado simbolista».

2.4. El campo de la recepción crítica

Como se ha mencionado en la introducción de este apartado, las posibilidades que nos ofrece la utilización de la categoría de campo retórico son bastante amplias para el análisis de obras literarias en el sentido de que no solo nos permite aproximarnos de manera parcial a la parte de la producción de la obra (contexto, edición, creación, etc.), sino también permite complementar dicha parte con su recepción (reseñas, críticas, estudios, etc.); de esta forma, se permite un abordaje bastante global que posibilita una acertada interpretación de obras o discursos.

Bajo este marco, los estudios alrededor de la obra de Blanca Varela son bastante diversos y en las últimas décadas han aumentado considerablemente su cantidad en el marco de los estudios culturales que han brindado mayores herramientas para el abordaje de sus textos poéticos desde miradas posmodernas o, dígame, contemporáneas. No obstante, para este apartado nos centraremos en tres estudios que consideramos los más importantes y extensos sobre su obra.

El primero de ellos pertenece a Camilo Fernández (2010), en el que se ofrece una periodización de su poesía en tres partes que permiten aproximarnos a las etapas marcadas por el influjo surrealista, la experimentación verbal y la exploración del cuerpo. Luego, el texto de Olga Muñoz (2007) plantea un estudio hermenéutico a través de todos los poemarios, donde puede apreciarse, a su vez, una estructuración temática de estos. Finalmente, el amplio volumen recopilado por Dreyfus y Silva Santiesteban (2007) nos muestra un abanico de abordajes a la obra de la poeta limeña en el cual se encuentran estudios de carácter histórico-genealógico donde destacan los artículos de Esther Castañeda, Modesta Suárez y Carmen Ollé; la perspectiva de los estudios de género sobre su poesía, con especial énfasis en los artículos de Susana Reisz, Eliana Ortega y Yolanda Westphalen; y, finalmente, una recopilación de entrevistas por Rosina Valcárcel y Yolanda Pantin con textos inéditos que suman a la constitución de un amplio repertorio bibliográfico.

3. LA NATURALEZA EN «MUERTE EN EL JARDÍN»

Como se ha podido evidenciar en el apartado anterior, en el que se ha abordado el campo retórico de Blanca Varela, la autora desarrolla su obra a lo largo de la segunda mitad del siglo XX y así como dispersa temporalmente también es compleja respecto de la evolución que esta va adquiriendo con el transcurrir del tiempo. Para esto, partimos con la clasificación que elabora Fernández (2010), quien menciona sobre su poesía que se pueden identificar tres etapas dentro de su producción. La primera definida como «período de los inicios», que abarca sus dos primeros poemarios, donde puede notarse la influencia del surrealismo y el existencialismo francés. Una segunda, conocida como «período desmitificador de las instituciones oficiales», donde ubicamos a *Valses y otras confesiones* y *Canto villano*, que desarrollan temas de crítica contra la cultura occidental. Finalmente, la tercera es denominada como «período de la relevancia del cuerpo como centro de reflexión», donde hay una continuación con su etapa anterior, pero ahora ligada al aspecto material o corpóreo, presente en *Ejercicios materiales* hasta *El falso teclado*.

Para el presente trabajo nos hemos de situar en la que podría denominarse su primera etapa, de la cual forma parte el poemario *Luz de día* (1963), poemario muy importante, mas poco estudiado, que consolida la voz poética que va modelando Varela. Como se mencionó, integra el grupo de escritores de la década de los cincuenta y su poesía está marcada por la influencia del simbolismo, pero también de la filosofía existencialista y el surrealismo francés, este último sería empleado en su obra no de manera ortodoxa, partidaria o dogmática, sino de una forma bastante genuina y libre en consonancia con su escritura.

Sin embargo, para el análisis que nos convoca en este capítulo nos centraremos en la representación de la naturaleza en los poemas que conforman el poemario, pero, de manera más específica, los que constituyen la segunda sección del libro denominada «Muerte en el jardín». Nombre, además, bastante ilustrativo y que da cuenta de los

senderos por donde se desarrollan las composiciones que forman parte de esta. Así, es necesario reparar nuestra atención sobre dichos poemas porque consideramos que tal representación está ampliamente relacionada con el arte poético de la autora y los postulados estéticos que serán transversales a toda su obra, la cual desarrollaremos de manera detallada más adelante.

Por lo mencionado anteriormente, cabe reiterar que en este capítulo se abordarán los poemas «Alba» y «Bodas». A través de un análisis mediante las herramientas que nos brinda la retórica general textual se elaborará una segmentación de los poemas en relación con la división aristotélica del discurso; también se identificarán los tipos de interlocutores que participan en los poemas con la finalidad de explicar su pertinencia y su funcionamiento; luego, se hará énfasis en los campos figurativos y se explicará la visión de mundo de los poemas expresada en la voz del sujeto lírico; para finalizar, se realizará un análisis intertextual con los poemas «En lo más negro del verano» y «Parque», que forman parte de la misma sección, con el propósito de estudiar los poemas de manera individual, pero también a nivel general para así aprehender de manera más amplia los sentidos que coexisten en *Luz de día* (1963) respecto de nuestro tema en particular: la representación de la naturaleza.

4. LA DIALÉCTICA VIDA-MUERTE EN «ALBA» Y «EPITAFIO»

Alba

Al despertar
me sorprendió la imagen que perdí ayer.
El mismo árbol en la mañana
y en la acequia
el pájaro que bebe
todo el oro del día.

Estamos vivos,
quién lo duda,
el laurel, el ave, el agua
y yo,
que miro y tengo sed. (Varela, 2016, p. 61)

Antes de partir con el análisis retórico propiamente dicho, sería conveniente detenernos con cuidadosa atención en el título del poema. «Alba» indica la primera luz de la mañana que da inicio a esta, incluso antes de que salga el sol en su totalidad. De manera general, se puede entender como el inicio del día donde todo reanuda su ritmo y su orden natural; no obstante, contextualizando nuestro poema, el sentido puede tornarse distinto y tomar aún matices negativos. La figura del inicio del día como comienzo de la vida ahora es tratada como el comienzo de la vida rutinaria y repetitiva, trastocando así su significado. Este conjunto de ideas son las que iremos ampliando a medida que se realice el análisis propuesto.

Para desarrollar la segmentación del poema en cuestión, es necesario partir de categorías que nos permitan un análisis sistemático y ordenado de este; por tal motivo, se acude a la clasificación clásica que realiza Aristóteles sobre las partes en que divide el discurso: *exordio*, *narratio*, *argumentatio* y *peroratio* (en nuestro poema, se obvia el segundo elemento por su breve extensión). Para ello, cabe señalar que la tesis que se hace presente en el poema es que, con cierta ironía, el locutor reflexiona acerca de la vida, la cual tiene tintes negativos en el marco de los tiempos modernos relacionados con la monotonía, la insatisfacción y la quietud.

El *exordio* del poema se encontraría compuesto entonces por los dos primeros versos de los once que conforman el poema. En esta parte se explica su contexto: «Al despertar / me sorprendió la imagen que perdí ayer», que narra cómo este se origina, el locutor observa una imagen (la que vio un día anterior) y a partir de ello enuncia su reflexión. Así, la *argumentatio* que se compone desde el verso tercero al sexto expone los argumentos que construyen el discurso del poema:

se trata del mismo árbol que vio ayer y suma la imagen del ave que, cotidianamente, bebe junto a la acequia. En tercer lugar, la *peroratio*, que estaría compuesta por los últimos versos del séptimo al décimo primero, que plantearían la síntesis de la reflexión elaborada que empieza tajantemente con una sentencia: «Estamos vivos [...]», para luego extender esa idea a otros elementos de la naturaleza y finalizar irónicamente con «que miro y tengo sed».

Para continuar, es necesario aclarar la precisión metodológica con la que se seguirá en las siguientes líneas. El análisis se dividirá en tres niveles conformados por los campos figurativos que nos muestran el modo en que se articulan el pensamiento y el lenguaje dentro del poema, el estudio de los interlocutores que conforman la estructura discursiva y el empleo de las técnicas argumentativas, y la visión de mundo que explica la manera en que el locutor o la voz enunciativa configura el mundo al que se refiere en el texto lírico.

Así, antes de proseguir con el nivel de los campos figurativos, es importante aclarar que esta categoría es una propuesta del retórico italiano Stefano Arduini, uno de los máximos representantes de la retórica general textual, según la cual estos campos funcionan como ámbitos cognitivos que están conformados por las distintas figuras retóricas; sin embargo, no se queda en ello, sino que precisa que se trata de una manera de organizar y construir la realidad que nos rodea. La figura comprende así la parte más superficial del campo figurativo, mientras que las más profundas se hallan en dos campos específicos, los cuales son la repetición y la metáfora, donde estas no son meros ornamentos sino maneras de construir el sentido textual de los discursos y, en nuestro caso, los poemas.

En «Alba», el principal campo figurativo que se encuentra presente es el de la antítesis. Este se hace presente específicamente en los versos que conforman la *peroratio*: «Estamos vivos, / quién lo duda», donde se presenta el uso de la ironía con la frase: «quién lo duda», como subrayando una obviedad que el locutor bien conoce, porque es más que suficiente leer el ejercicio de reflexión que hace la voz

poética como para saber que es una consciencia con vida en el mundo representado; no obstante, hace uso de esta figura como si realmente para estar vivo no fuera solamente necesario ello o, acaso, si estar vivo significa realmente otra cosa y no la mera contemplación rutinaria del pasar del día. De la misma manera, también se hace presente en los dos últimos versos del poema: «y yo, / que miro y tengo sed», donde aparte de resaltar la obviedad de la que hablábamos en el ejemplo anterior, la ejemplifica, mencionando dos características esenciales de un ser vivo que consisten en mirar y tener sed, capacidades y necesidades biológicas primarias, por lo que la autora acentúa de esta forma el trato irónico sobre lo que se entiende por vida o la condición de estar vivos.

En cuanto a los interlocutores del poema, se identifica, en la primera estrofa, la presencia de un locutor personaje singular, que asume una voz contemplativa; mientras que, en la segunda estrofa, el locutor asume una voz colectiva (plural) como cierre de su reflexión. La vida no es una condición unívoca del ser humano, sino que se extiende a todo lo que nos rodea; no obstante, hay cierta ironía en dichas palabras, como se mencionó con anterioridad. De esta manera, se nota el uso de una primera persona (un yo-nosotros) que, por lo tanto, se dirige a un auditorio; sin embargo, en el poema no existe un alocutario representado. Esto podría resolverse con que el auditorio se corresponde con el mismo locutor, quien es el autor de la reflexión que ejecuta a partir de la imagen del árbol.

Respecto de las técnicas argumentativas, utilizando la terminología planteada por el retórico polaco Chaïm Perelman, se pueden identificar tres tipos de argumentos que detallaremos a continuación. El primero de ellos es el argumento por reciprocidad, que forma parte de los argumentos cuasilógicos, el cual está presente en los siguientes versos: «Estamos vivos, / quién lo duda, / el laurel, el ave, el agua / y yo», donde el grupo de elementos mencionados: laurel, ave, agua, se encuentran en una relación de simetría con el «yo», en la que comparten la característica de tener vida. El segundo de ellos es el argumento que se sustenta en las relaciones de coexistencia que conforman los

argumentos basados en la estructura de lo real, donde se identificaron los siguientes versos: «y yo, / que miro y tengo sed», ya que tanto mirar como tener sed son los argumentos que fundamentan la condición de ser vivo que posee el locutor. En tercer lugar, se encuentra al argumento basado en la ilustración, que forma parte de los enlaces que fundamentan la estructura de lo real, con los versos iniciales: «El mismo árbol en la mañana / y en la acequia / el pájaro que bebe / todo el oro del día», donde las imágenes mencionadas solamente tienen la función de afirmar lo que el locutor vio un día anterior según lo que expresa en el poema.

Sobre la visión de mundo, el poema «Alba», que forma parte de la sección «Muerte en el jardín» del poemario *Luz de día* (1963), expone, mediante el uso de los campos figurativos de la antítesis principalmente, una mirada irónica sobre la vida. Trastoca el sentido bucólico y modernista que rodeaba a la naturaleza y establece una tensión, desde una mirada contemplativa que bordea el existencialismo, entre una dicotomía transversal a esta sección y su obra en general: día/noche, luz/oscuridad, vida/muerte, etc.

De esta forma, el poema relaciona la vida con algunos elementos como la repetición, la quietud y la insatisfacción mientras que todo se produce durante las primeras luces del día, es decir, en el amanecer. Así, se presenta una visión un tanto pesimista sobre la vida asociada a lo luminoso que, como veremos seguidamente, tiene su contraparte con otros poemas que abordan el espacio de la noche u oscuridad.

Epitafio

Esto es hoy,
algo perdido.

Brilla el césped.
Cae una hoja
y es como señal esperada
para que vuelvas de la muerte

y cruces con resplandor
y silencio de estrella
mi memoria. (Varela, 2016, p. 59)

«Epitafio» es uno de los siete poemas que conforman «Muerte en el jardín», y como su título lo menciona guarda una estrecha relación con el nombre de la sección, ya que es transversal el tema de la muerte, pues un epitafio es una escritura que acompaña una sepultura (donde yace lo muerto). El poema, de forma general, desarrolla dos temas que se complementan a lo largo de la sección que estamos analizando: la vida y la muerte. Así, hay una reconfiguración de los valores de la naturaleza y la muerte genera vida, mientras la vida genera muerte. El locutor que se puede identificar en el poema es el locutor personaje, que se manifiesta recién hacia la última parte: «mi memoria»; mientras que no se encuentra un alocutario representado, por lo que el auditorio se corresponde con la propia voz enunciativa.

Estableciendo la comparación entre los dos poemas seleccionados «Alba» y «Epitafio», si bien los títulos podrían parecer un poco antitéticos, realmente la temática es muy parecida. En ambos se hace presente el tema del día como espacio temporal pernicioso (como sucede también en el poema «Parque»): «Esto es hoy, / algo perdido. // Brilla el césped. [...]». Por el lado de los interlocutores, también es importante destacar que si bien en uno se presenta mediante el ejercicio de la reflexión, en «Epitafio» se pone de manifiesto de manera más clara el recuerdo o la nostalgia por el ser amado que ya no se encuentra con vida, recuerdo que nace a partir de la muerte de la naturaleza: «Cae una hoja», estableciendo una tensión entre ambos aspectos. La muerte de la naturaleza termina siendo así la generadora de vida y viceversa, el sol cenital y el día bucólico del campo mantienen una sensación de pesimismo en el locutor, como se puede notar en los dos poemas.

Entonces, si bien ambos comparten un tema en común que tiene que ver con el sentido con que dota la autora al día en los poemas que forman parte de esta sección, las formas en que estas se presentan

son diferentes. Por un lado, el día nos traslada a un espacio monótono, rutinario e inmóvil; mientras que, en el otro, es el espacio donde de la naturaleza muerta aparece algo bastante interesante: la vida. Así, la autora remarca esta dialéctica que establece entre vida y muerte, pero también entre día y noche. Respecto del segundo aspecto nos extenderemos con mayor detalle en los siguientes análisis.

5. LA DIALÉCTICA DÍA-NOCHE EN «BODAS» Y «EN LO MÁS NEGRO DEL VERANO»

Bodas

Perdidos en la niebla
el colibrí y su amante.
Dos piedras lanzadas por el deseo
se encuentran en el aire.

La retama está viva,
arde en la niebla,
habitada. (Varela, 2016, p. 57)

Para empezar con este segundo análisis, es importante también partir del título y los sentidos que este pueda complementar en relación con el análisis de su contenido. Como tal, la palabra «bodas» nos podría remitir al casamiento entre dos personas o seres vivos (en el caso del poema), también se relaciona con la idea de ceremonia, y si lo vinculamos con el primer poema analizado, con la idea de comienzo de una nueva vida. Estas distintas acepciones nos permitirán entablar un diálogo con los temas que desarrolle el poema en su conjunto, a los cuales prestaremos aguda atención y cuidado.

En cuanto a la segmentación del poema, si bien es de breve extensión, conformado apenas por siete versos, pueden identificarse en él las partes esenciales del discurso para poder dividir en apartados dicha composición. Antes de eso, la tesis del poema sostiene que el amor, más relacionado con la pasión, se erige como un elemento vital

en la naturaleza; sin embargo, este solamente es posible detrás de la niebla, es decir, cuando no es apreciado de manera directa. El *exordio* está conformado por los dos primeros versos: «Perdidos en la niebla / el colibrí y su amante», que introducen el espacio y los personajes que forman parte del poema. En el caso de la *argumentatio*, esta se encuentra conformada por el tercer y el cuarto verso: «Dos piedras lanzadas por el deseo / se encuentran en el aire», que explican el objeto que las incita a estar juntas: el deseo. Finalmente, sobre la *peroratio* se tienen los tres últimos versos que componen el poema: «La retama está viva, / arde en la niebla, / habitada», en los cuales el locutor explica el producto de la unión de estas dos aves.

Respecto del análisis de los campos figurativos presentes en el poema, el que más destaca es el de la metáfora: «Dos piedras lanzadas por el deseo», que hace referencia a los dos colibríes; «La retama está viva», donde se dota de cualidades humanas a la retama haciendo referencia realmente a las aves que se encuentran en ella; y «arde en la niebla», donde el verbo «arder» tiene una asociación muy ligada a la pasión. De esta manera, el poema podría decirse que posee cierta clave alegórica por la particular forma en que la autora lo ha construido.

En cuanto a la identificación de los interlocutores, en el poema se encuentra un locutor no personaje, ya que no se evidencia la figura de un «yo» o un «nosotros»; mientras que, por el otro lado, se tiene a un alocutario no representado. Así, el poema adquiere una función más referencial en la que destaca como uso de estilo la descripción y, en el caso del poema, el uso del símbolo al escoger estas dos aves para hacer referencia a la unión de dos seres que se dejan llevar por el deseo.

De esta forma, las técnicas argumentativas que se encuentran presentes en el poema son el argumento de sucesión, que forma parte de los argumentos basados en la estructura de lo real, ya que a lo largo del poema hay nexos causales que indican un sentido de progresión: «Perdidos en la niebla», «Dos piedras lanzadas por el deseo / se encuentran en el aire» y «La retama está viva, / arde en la niebla, / habitada», que sigue la siguiente secuencia: las aves están perdidas, el deseo las une y consuman dicho deseo en una rama. Luego, dentro del mismo

tipo de argumento se tiene al que se sustenta en las relaciones de coexistencia donde: «Dos piedras lanzadas por el deseo» y «La retama está viva, / arde en la niebla» son sinónimos del colibrí y su amante en el marco de su ritmo amoroso.

Finalmente, respecto de la visión de mundo del poema, lo que de primeras se nos presenta aquí es un ambiente distinto al de los poemas analizados con anterioridad. En este, el protagonista es la niebla y un ambiente para nada luminoso como el alba o el brillante césped. «Bodas» es un poema de amor, pero no un amor convencional, sino uno en el que prima el deseo y este es su motor. Así, la categoría de «boda», que da título al poema, más la de amor que se encuentra implicada son trastocadas por la autora vaciando su contenido y llenándolo con sus propias palabras. En la niebla, entonces, es donde puede producirse lo genuino, lo verdadero, a vista de nadie o donde el ojo no avizora, y si lo hace será solo a través de una densa capa de bruma. En síntesis, en lo oscuro, en la noche, es donde la vida se reproduce a diferencia del día estéril y soporífero que colma los poemas de Varela.

En lo más negro del verano

El agua de tu rostro
en un rincón del jardín,
el más oscuro del verano,
canta como la luna.

Fantasma.
Terrible a mediodía.
A la altura de los lirios
la muerte sonrío.
Sobre una pequeñísima charca,
ojo de dios,
un insecto flota bocarriba.
La miel silba en su vientre
abierto al dedo del estío.

Todo canta a la altura de tu rostro
suspendido como una luz eterna
entre la noche y la noche.

Canta el pantano,
arden los árboles,
no hay distancia,
no hay tiempo.

El verano trae lo perdido,
el mundo es esta calle de fuego
donde todas las rosas caen y vuelven a nacer,
donde los cuerpos se consumen
enlazados para siempre
en lo más negro del verano.

En un rincón del jardín
bajo una piedra canta el verano.
En lo más negro,
en lo más ciego y blanco,
donde todas las rosas caen,
allí flota tu rostro,
fantasma,
terrible a mediodía. (Varela, 2016, pp. 55-56)

«En lo más negro del verano» al igual que «Bodas» nos traslada a un espacio en el que no hay presencia de luz que ilumine o deje ver todo «tal y como son» los objetos o, al menos, su presencia es parcial. Como se ha mencionado, en la poesía de Blanca Varela, lo oscuro o la noche son espacios en los cuales, contrario al parecer convencional, germina la vida y todo se encuentra en constante dinamismo. En ese sentido, el presente poema muestra cómo es que aflora la figura de un sujeto, que es percibido en un rincón de un jardín en pleno verano, justo en la parte oscura donde la naturaleza a su alrededor adquiere cierta vitalidad: «En un rincón del jardín / bajo una piedra canta el

verano»; a su vez, cabe resaltar que no es casualidad que este poema sea el que inicie la sección «Muerte en el jardín».

Ahora bien, comparando los poemas seleccionados, más allá de las convergencias a nivel temático, en el plano de la escena de la enunciación o estructura discursiva se puede notar que en este segundo poema, a diferencia del anterior, sí está presente un locutor personaje, aunque no haya marcas formales como la primera persona que lo manifiesten, como también se encuentra el alocutario representado a quien largamente se dirige el poema en reiteradas ocasiones: «El agua de tu rostro». Se trata de un poema que evoca el recuerdo del ser amado, desde la presencia de este espacio en un rincón del jardín donde hay sombra y no al abrasador sol del verano. En este espacio transcurre todo: «En lo más negro, / en lo más ciego y blanco, / donde todas las rosas caen, / allí flota tu rostro».

Para finalizar, es importante subrayar lo mencionado anteriormente. El uso de esta dialéctica (día-noche, luz-oscuridad, vida-muerte) planteada por Varela, que extrae de la forma en que ella percibe la naturaleza, ya no como un espacio estático, artificial o bucólico, permite la construcción de una poética, la cual hemos enfatizado en estos análisis. Ideas estéticas que se desarrollan a lo largo de su obra poética, por lo que es vital reconocer la importancia de este poemario en la construcción y el desarrollo de aquel tema desarrollado cada vez con más profundidad y un lenguaje más humano posteriormente.

6. CONSIDERACIONES FINALES

Mediante el análisis retórico que se ha realizado, a lo largo del trabajo, a los distintos poemas presentados que forman parte de la sección «Muerte en el jardín» del poemario *Luz de día* (1963), donde se ha analizado la representación de la naturaleza en la poesía de Blanca Varela, se ha llegado a las conclusiones que mencionamos a continuación.

Luz de día (1963) es un poemario que consolida la escritura de Blanca Varela. Si bien se sitúa en su etapa aún simbolista, desde

aquí ya puede notarse la desmitificación de ciertos códigos culturales que se hacen presentes mediante el tratamiento de la naturaleza como espacio en constante tensión y dialéctica.

Asimismo, «Alba» y «Epitafio» representan, mediante el uso de la ironía, la vida desde una connotación negativa en el marco del día y lo que aquello simboliza. Hay un sentido de enajenamiento y soledad que se hace presente. La luz, más allá de relacionarse con la vida, tiene una asociación con la inmovilidad, la destrucción o la muerte.

Por otro lado, «Bodas» y «En lo más negro del verano» abordan la vida desde la metáfora del amor. A diferencia del anterior, el espacio es la oscuridad: la niebla, que impide ver con los ojos lo que sucede; no obstante, es aquí realmente donde la vida tiene encuentro y llena de la misma vitalidad a lo que la rodea.

En síntesis, Varela construye en los poemas de «Muerte en el jardín» una dialéctica en constante tensión entre ambientes como el día y la noche situados en un espacio o lugar común de la literatura: la naturaleza. Esta última, antes sinónimo de vitalidad, es ahora un espacio caótico donde la vida y la muerte se intercambian y disputan su lugar en una nueva naturaleza situada en la modernidad.

REFERENCIAS

- Albaladejo, T. (2008). Poética, literatura comparada y análisis interdiscursivo. *Acta Poética*, 29(2), 245-275.
- Arduini, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Universidad de Murcia.
- Contreras, C. y Cueto, M. (2004). *Historia del Perú contemporáneo*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Díaz, C. (2016). *La elocuencia del silencio en la poesía de Blanca Varela. Análisis de los poemarios: Concierto animal y Canto villano* [Tesis de licenciatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

- Dreyfus, M. y Silva Santisteban, R. (comp.). (2007). *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*. Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Fernández, C. (2010). *Casa, cuerpo. La poesía de Blanca Varela frente al espejo*. Universidad San Ignacio de Loyola.
- Fernández, C. (2012). *El poema argumentativo de Washington Delgado*. Fondo Editorial de la UNASAM.
- Fernández, C. (2018). Paul Éluard y César Vallejo: de la vanguardia a la fraternidad universal. *Alea: Estudios Neolatinos*, 20(3), 111-125.
- Landa, L. (2018). *Asir el tiempo de la palabra: revisión de la periodización de la poesía peruana del siglo XX* [Tesis de doctorado]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Matos Mar, J. (2012). *Perú. Estado desbordado y sociedad nacional emergente*. Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria.
- Muñoz, O. (2007). *Sigiloso desvelo. La poesía de Blanca Varela*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- Paz, O. (1974). *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Seix Barral.
- Perelman, C. (1997). *El imperio retórico. Retórica y argumentación*. Norma.
- Silva Santisteban, R. (2001). *El cuerpo y la literatura de mujeres* [Tesis de maestría]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Sobrevilla, D. (2007). La poesía como experiencia. Una primera mirada a la Poesía Reunida 1949-1983 de Blanca Varela. En M. Dreyfus y R. Silva Santisteban (comp.), *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela* (pp. 52-58). Fondo Editorial del Congreso del Perú.



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

This article is available in open access under the Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Cet article est disponible en libre accès sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International Licence.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 6, n.º 11, enero-junio, 2023, 263-281

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.59885/archivoVallejo.2023.v6n11.12

La función de la escritura como discurso testimonial: el Inca Garcilaso de la Vega y Miguel de Cervantes Saavedra

The function of writing as testimonial discourse: Inca Garcilaso de la Vega and Miguel de Cervantes Saavedra

La fonction de l'écriture comme discours testimonial: Inca Garcilaso de la Vega et Miguel de Cervantes Saavedra

KENT WILANDER ORÉ DE LA CRUZ

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

(Lima, Perú)

kent.ore@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-8255-3113>



RESUMEN

El presente estudio tiene como objetivo analizar y establecer líneas comunicativas de convergencia y oposición entre la vida y la obra del Inca Garcilaso de la Vega y Miguel de Cervantes Saavedra, en el oficio

de la escritura como discurso testimonial. Aunque estos dos escritores aparenten distintas posiciones o intereses, no puede descartarse el valor que ambos otorgan al idioma como a la cultura propiamente hispanoamericana de conocimiento y arte clásicos. Asimismo, ambos escritores pertenecen a un período histórico importante, dentro del cual y desde cada uno de sus espacios geográficos buscan dejar por escrito el ideal de un siglo (XVI-XVII), es decir, el proyecto ideológico de su tiempo, canalizado a través de sus propias creencias e ideas.

Palabras clave: escritura; testimonio; ficción; realidad.

Términos de indización: escritura; vida activa; ideología (Fuente: Tesauro Unesco).

ABSTRACT

The present study aims to analyze and establish communicative lines of convergence and opposition between the life and work of Inca Garcilaso de la Vega and Miguel de Cervantes Saavedra, in the craft of writing as testimonial discourse. Although these two writers may appear to have different positions or interests, the value they both attach to language as to the Hispanic American culture of classical knowledge and art cannot be dismissed. Likewise, both writers belong to an important historical period, within which and from each of their geographical spaces they seek to leave in writing the ideal of a century (XVI-XVII), that is, the ideological project of their time, channeled through their own beliefs and ideas.

Key words: writing; testimony; fiction; reality.

Indexing terms: writing; working life; ideologies (Source: Unesco Thesaurus).

RÉSUMÉ

La présente étude vise à analyser et à établir des lignes de convergence et d'opposition communicatives entre la vie et l'œuvre de l'Inca

Garcilaso de la Vega et de Miguel de Cervantes Saavedra, dans l'art de l'écriture en tant que discours testimonial. Bien que ces deux écrivains puissent sembler avoir des positions ou des intérêts différents, la valeur qu'ils accordent tous deux à la langue et à la culture hispano-américaine du savoir et de l'art classiques ne peut être ignorée. De même, les deux écrivains appartiennent à une période historique importante, au sein de laquelle et depuis chacun de leurs espaces géographiques, ils cherchent à laisser par écrit l'idéal d'un siècle (XVI-XVII), c'est-à-dire le projet idéologique de leur époque, canalisé par leurs propres croyances et idées.

Mots-clés: écriture; témoignage; fiction; réalité.

Termes d'indexation: écriture; vie active; idéologie (Source: Thésaurus de l'Unesco).

Recibido: 29/03/2023

Revisado: 10/04/2023

Aceptado: 15/04/2023

Publicado en línea: 28/06/2023

Financiamiento: Autofinanciado.

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

1. INTRODUCCIÓN

En indistintas épocas los hombres han pretendido encontrar el significado de las cosas, la esencia subyacente en las néveas percepciones ópticas. A respuestas no contundentes han servido efímera y líricamente las metáforas para aplacar la ira de la incertidumbre generacional (académica y natural). Pero ¿cuál es el significado de decir algo aparentemente incorrecto, o cómo desdibujar una falacia mordazmente aceptada? Obtusa respuesta por esgrimir ponderando que las

más sacras teorías científicas oscilan en la no menos tenue salmodiante irrealidad.

El presente estudio muestra la doble verdad de un mito bifronte o jánico, que por un lado es llamado Garcilaso de la Vega Inca, que conjuramos a la vez con las letras de un testimonio heráldico y literario de su propia vida; y, por otro, denominado Miguel de Cervantes Saavedra, insigne representante de una tradición que se inscribe en los cánones del arte de ficcionalizar la vida como derecho innato del género humano. Ambos escritores suponen una apertura al trabajo de la palabra desde sus aisladas y continentales canteras, dechadas de virtuosidad onírica y análisis reflexivo sobre el concepto de realidad que configuran sus ideas: una verdad totalizadora.

2. GÓMEZ SUÁREZ DE FIGUEROA O LA VIDA DE UN TÍMIDO SOÑADOR

¿Quién es, asimismo, el mestizo Garcilaso como personaje real y como personaje imaginario? ¿Dónde empieza su ficción y dónde termina su existencia como miembro de un grupo social exótico americano? Igualmente, ¿cómo podemos interpretar su herencia escritural a partir de su propio desgarro espiritual convertido en legado histórico? Nótese en esta parte inicial que la intención de inquirir en lugar de germinar una respuesta no está divorciada de proferir una sentencia lógica: la idea central de reconocimiento de un discurso literario que loa el testimonio de una vida plurivalente en significados.

En el principio, su nacimiento lo encierra en una esfera de temor por lo nuevo y asombro por lo desconocido, algo no común y escalofriante respecto a la cognición cultural europea. La comunidad extranjera había puesto a la inmensa sociedad americana en poca cosa menos que los animales, una realidad oprobiosa al género humano entendido, considerándola abrupta y despreciosamente como un elemento extraño al plan de salvación divina. Ergo, ¿qué podía esperarse de aquel amancebamiento entre un fiel y valiente creyente europeo y una aberrante natural emplumada? Solo un atropello contra la cadente sinfonía de la vida. Gómez Suárez de Figueroa significa en ese instante esa anatema hibridez, esa transgresión del buen credo, el

acercamiento a lo primitivo y el distanciamiento de toda razón, de toda simetría abstracta y física, conceptual y material.

Sin embargo desde otra perspectiva que no sea la ortodoxa-religiosa sobre el particular, el nacimiento de este individuo es la constitución y el establecimiento de lo propio, una identidad en sí misma, independiente, una naturaleza que no es esta ni aquella, sino algo más luminoso, distinto y superior:

En él se da la primera manifestación espléndida y precisa de lo peruano, en cuanto este término responde a la fusión de las dos corrientes: incaica y española. Pero el mestizaje de Garcilaso no es solo producto de la unión sanguínea de conquistadores y aborígenes, sino que responde al clima político y social en que vivió; a las condiciones particulares de su existencia que hacen de él flujo y reflujo de lo indígena a lo europeo. (Tamayo, 1976, pp. 209-210)

Es claro que esta concepción acerca de su propia substancia no podrá ser entendida por el niño mestizo, sino muchos años más adelante, en la ancianidad, y aunque estos, a su vez, sean solo someramente.

La sociedad de ese entonces, entrado y bien establecido el siglo XVI, no ayudará en ninguna forma a este párvulo a encontrar un lugar definido, sino, al contrario, ejercerá sus mayores talentos para obnubilar su pensamiento, distorsionar sus ideas respecto al rol que debe asumir en el escenario de una contienda territorial bélica. Porque es bien claro que si era indígena, debía estar con la clase dominada, y tal vez ser sometido a alguna actividad contraria a ese sentimiento que caracteriza a su raza; o si era aceptadamente español, personaje de la metrópoli y servidor del rey de España y la Santa Iglesia Católica, debía recibir de ellas el honor y las responsabilidades de un vencedor. Sin embargo, ni lo uno ni lo otro pudo serle conferido en su papel como ciudadano, si al menos eso se le consideraba en esas tierras, ya que debía convivir con ambos, bebiendo del manantial opuesto de ambas fuentes (del victimario y de la víctima). El niño y luego adolescente

Gómez Suárez no pudo sentirse parte de ninguno, o al menos definir su condición de sujeto social. Esto sin duda engendraría en él un sentimiento de dolor y una sensación de amargura y desconsuelo.

«En Garcilaso se dan la mano dos edades, dos culturas. Pero Garcilaso es más inka que conquistador, más quechua que español. Es, también, un caso de excepción. Y en esto residen precisamente su individualidad y su grandeza» (Mariátegui, 1995, p. 171).

Pero aquella «grandeza» puede entenderse, por qué no también, como un signo de tortura y desolación, un inclemente padecimiento espiritual: al amar a la línea materna (Isabel Chimpu Ocllo) llena de colores rupestres y reminiscencias míticas tradicionales, debe ignorar la línea padre, y al respetar a la cofradía paterna (capitán Garcilaso de la Vega y Vargas) entonada por notificaciones de nuevas capturas, ajusticiamientos y robos, debe flagelar inmisericordemente la imagen de la madre. ¿Esto acaso no produciría un gran complejo en la psicología del Inca desde su temprana juventud? Desde luego que sí, y este engendrará en la actitud de nuestro cronista lo que Porras ha calificado cortésmente como una actitud tímida y mesurada. «La característica más saltante del Inca —y en esto surge su esencia india— es la timidez» (Porras Barrenechea, 2009, p. 46).

A su vez, esta misma realidad en el alma del Inca Garcilaso (parsimonia, sosiego, racionalidad previa al hacer, armonía) ha merecido por parte de ciertos intelectuales como el propio Porras, Tamayo Vargas y Miró Quesada y Sosa creer en las formas y el ideal renacentista de Garcilaso al componer años más adelante sus monumentales obras: «Universalidad, focos de cultura, equilibrio armónico de la vida, son notas renacentistas que ubican a Garcilaso en la literatura de su tiempo» (Tamayo, 1976, p. 222).

Concerniente, entonces, a aquella confrontación que anima el vivir nostálgico y esperanzador del cronista mestizo, Gómez Suárez de Figueroa tomará, posteriormente, conciencia de una clase social a la que encuentra mejor posicionada políticamente, y en donde la obediencia lo lleva a fortalecerse en esa postura que es la del individuo occidentalizado. «Garcilaso aparece como un autor desgarrado entre

lealtades encontradas: si bien es invariante su simpatía hacia la familia materna, la herencia paterna no queda olvidada, y Garcilaso exuda orgullo de su laboriosamente adquirida formación humanista» (García-Bedoya, 2003, p. 195).

Es de lamentar que mucho se halla hablado ruinmente sobre una supuesta humillante ambición y casi marcada codicia por parte del peruano por haber tomado partido en esa contienda cultural-política que rivalizaba a la nobleza incaica y la nobleza española, e inclinarse por el bando del padre y los conquistadores (desdeñando, como es obvio, su linaje incaico), argumentando que fue él quien viajó por voluntad propia a España a reclamar una ignominiosa herencia a los pies de la corona española. Esto es falso absolutamente por tres razones. Primero, porque Gómez Suárez de Figueroa viaja a España por sugerencia del padre (muerto en 1559), quien había dejado un testamento donde confería una herencia de cuatro mil pesos para viajar a España y emprender sus estudios humanísticos (Porrás Barrenechea, 2009, p. 25).

Segundo, porque no es posible escribir una obra de la envergadura de los *Comentarios reales* sin la complicada y abigarrada técnica y los conceptos de la escritura castellana, que va más allá de la simple inscripción de un registro, y comprende toda una perspectiva gnoseológica y ontológica como discurso subalternizante¹. Y, tercero, porque de quien habla haciendo usos disímiles de los instrumentos de la escritura no es de la nostalgia española (que notablemente los representa, sin duda), sino de la melancolía que traducían los sueños derrotados de una noble casta, de una noble sociedad reducida al polvo de la tinta del registro y el inventario mercantilista.

Una vez instalado en España, el perfume de su madre, el cálido aroma de las plantas, las misteriosas historias que sus parientes (el anciano tío-abuelo Cusi Huallpa y el tío Francisco Huallpa junto a

1 Acerca de la naturaleza y la importancia de la escritura en el mundo americano como instrumento de poder, véase el libro de Martin Lienhard, *La voz y su huella* (2003, pp. 45-95).

envejecidos capitanes como Juan Pechucta y Chauca Rimachi) les narraron y la vívida imagen de las momias de sus antepasados incas (Túpac Yupanqui y Huayna Cápac) serán los acompañantes perennes en esa nueva vida de las villas andaluzas. La historia en Montilla, en la cual residenciaría por treinta largos años (interrumpidos por cortas ausencias), transcurre para Garcilaso de la Vega (así llamado ahora por recomendación de su tío Alonso de Vargas a los dos años de haber llegado), entre apadrinamientos y el cuidado emotivo de los caballos de su tío (ejercicio practicado en su tierra de antaño), entre batallas al servicio de su majestad, el rey Felipe II, y el estudio de las letras clásicas (privilegiadas entre ellas serán «Plutarco, Julio César, Boyardo y Ariosto»). Fiel a sus convicciones realiza peticiones por el honor ganado de su padre en nombre de la Corona española, pero solo encontrará el silencio de la contrariedad (en parte por confusiones de tipo bibliográfico —la crónica del Palentino— y, por otro, el de la desidia política). Decide regresar al Perú, lo aceptan en un principio, pero finalmente es denegada su petición. En este tiempo logra relacionarse con otros personajes venidos del Nuevo Mundo, especialmente de su tierra (entre soldados e hijos de algunos de ellos, y amigos de la casta indígena con algún documento o epístola oficial). Los conceptos humanistas han penetrado en su sensibilidad (la influencia de la poesía bucólica virgiliana llega a él entre los románticos versos petrarquistas de Garcilaso y Boscán). Leyendo y traduciendo *Los diálogos de amor* (1590), de León Hebreo, se perfila con mayor hondura su sentimiento nostálgico. El tiempo pasa y sabe que nunca más verá el resplandeciente sol que iluminaba su casa de Cusipata ni sufrirá plácidamente ante la gélida brisa del alba. Habló (ofreció su testimonio), luchó (fue un gran capitán), amó (tuvo un hijo natural llamado Diego de Vargas), estudió (desde muy temprano al lado de su ayo Juan de Alcobaza y de su maestro de latinidades Juan de Cuéllar), pero nada fue suficiente para reconocérsele como descendiente de una cultura hispana; solo es alguien desplazado geográfica e ideológicamente y que morirá en el olvido y en la serenidad de la vejez junto a sus recuerdos maternos. Entonces, Garcilaso, de manera súbita, advierte el imperativo de confesar una verdad, es decir, oponerse a una falsedad por culpa de inescrupulosos e ignaros cronistas (Zárate, Gómara y el Palentino) —«Los

Comentarios Reales nacieron, pues, de la lectura de estas crónicas españolas de Indias y de la Relación que ellas produjeron en el espíritu curioso y nostálgico de Garcilaso» (Porrás Barrenechea, 2009, p. 403)—; le urge desmedidamente la intención de presentar una realidad maravillosamente cierta (cobrando bríos épicos, y por tanto líricamente afectivos) que existe más allá de los confines del océano Atlántico y que requiere de un portavoz genuino y originario de esta. El Imperio de los incas entonces nacerá como una solución al anonimato y desfigurado retrato que de él se tiene, y que, a su vez, lo restituye (a Garcilaso de la Vega) de su desubicación identitaria respecto al abandono que padece bajo la sombra de ambas culturas. «Bastardo, mestizo, desarraigado, marginal, el Inca Garcilaso encontró el modo de ponerse por encima de la sociedad europea de su tiempo. Lo hizo fundiendo en su conciencia de escritor esos diversos mundos raciales y culturales» (Anderson Imbert, 1995, p. 64).

Así culmina la existencia de un hombre mestizo, para iniciar en ese mismo espacio la vida de un personaje de ficción, representada a través del derecho de primogenitura racial, por medio de la descripción de ceremonias entre la naturaleza y el hombre, y el culto por la forma, predominantes en el arte incaico de la buena comunión que reflejan una sociedad integral y armónica: «El Inca cree también en la dignidad de la fantasía. Eso sí: las ficciones deben acercarse a la verdad y apartarse de la mentira» (Anderson Imbert, 1995, p. 65).

Muchos han cuestionado la extravagancia de la cual hace uso Garcilaso para confesar la esencia del Imperio de los incas (su emular con la organización de un gran imperio como el romano al mismo estilo que Coccio Sabellico en su *Rerum venetarum ad urbe condita libri XXXIII*, publicada en 1487) en los *Comentarios reales*; sin embargo, esta voluntad por escribir acerca de su propia comunidad natural, como sujeto discursivo de un grupo social, no es discordante con sus sentimientos, ya que él no pretende escribir una «Historia» como el mismo Herodoto, sino construir un discurso que parta del sentir real de sus propios individuos a través del claro y abierto comentario, la explicación y la crítica.

La versión de Garcilaso del Incario, no es sin embargo falsa ni mendaz. Es simplemente unilateral. Oyó y contó principalmente lo favorable, lo que exaltaba la memoria del Imperio perdido y no lo que hubiera justificado su desaparición. En él hay que buscar por lo tanto, lo que él quiso darnos, los méritos y no los defectos, las excelencias y los aciertos que fueron grandes y felices en la mayor y más adelantada civilización indígena de la América del Sur. (Porrás Barrenechea, 2009, p. 36)

Las declaraciones que destilan las páginas de los *Comentarios reales* son palabras llenas de ternura y simpatía, de benevolencia y castidad. Si bien la morfología de la escritura era sólidamente extraña y fría como las armas de los conquistadores, el fondo, es decir, la semántica, irradia la cercanía y la calidez del amor fraterno y humano: Garcilaso cantó en español lo sentido en quechua (parafraseando lo que Ángel Rama decía de Rubén Darío). Allí la trascendencia —según Nicolás Wey-Gómez y José Antonio Mazzotti— de la obra del escritor inca que, logrando fundir discursivamente esas dos culturas tan disímiles, proclama el nacimiento de una nueva conciencia: «a través de su literatura, se refleja ese momento tan especial de creación de una conciencia hispanoamericana, en un momento en que Hispanoamérica aún no existía» (Padura, 2016, p. 14).

La ficción en esta composición hecha por Garcilaso toma visos insospechados, ya que este libro de comentarios acerca de las políticas organizativas de los indios y de su propia naturaleza mítica, va a depender no de la reflexión equilibrada del autor, sino de la pasión atormentada por el recuerdo de un narrador. ¿Es Garcilaso quien cuenta la historia de un mundo idílico gobernado por individuos pensantes? Creo que si bien el autor es quien redacta críticamente los distintos cuadros de la vida indígena, no es necesariamente quien los vive en la prosa que resplandece la energía del corazón. Nótese que el narrador no pierde el tiempo para decirnos en cada momento que fue él quien lo oyó, o que lo dice alguien que según él solo lo puede demostrar. El narrador en un arrebato de megalomanía no duda para ofrecer sus opiniones, o al menos suponer algún pensamiento. Por ello

ha podido alegarse, sin no pocas réplicas, la adhesión de Garcilaso al romanticismo, no tanto como escuela sino como descollante de su máximo valor que es la imaginación y la pasión:

El romanticismo de Garcilaso se prueba no sólo en sus dichos, sino también por sus ecos. Rebota en la literatura universal apenas se perfila el movimiento romántico o romanticista del siglo XVIII. Los roussonianos se sienten adictos a *La florida* y *Los Comentarios Reales*. Carecería de sentido el estudio de la historia y las letras, si no sirviera para interpretar analogías y coincidencias, a través de lo cual llama la atención un hecho que Levillier, sin quererlo subraya: la convergencia de las obras de Marmontel, Reynal y Chateaubriand en torno del núcleo garcilacesco, al menos en torno de su concepción de las civilizaciones y el carácter indígenas. (Sánchez, 1981, pp. 247-248)

Pero más allá de ello, cabe destacar que la voluntad por construir un discurso que nace del recuerdo y la pasión es sin duda una reivindicación personal como un asunto de justicia hacia una nación entera: «Proporcionaba un pasado común, pasado glorioso del cual todos se reclamaban, más allá de sus remotas afiliaciones étnicas. Estimulaba un orgullo por lo propio: la lengua quechua, la vestimenta tradicional, los usos y costumbres nativos» (García-Bedoya, 2003, p. 197).

En ese sentido, Luis E. Valcárcel consideraría a Garcilaso como un «brillante quipucamayoc» en su función de sacerdote y guía espiritual, y a los *Comentarios reales* los distinguiría como la gran «Biblia» andina.

3. MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA Y LA GRAN METÁFORA DE LA VIDA

Según algunos críticos, Cervantes es una figura universal que solo puede analogarse con Shakespeare por la gran fuerza de las pasiones y la creación de arquetipos universales que representan la condición humana: «Lo cervantino es tan polivalente como lo shakespeariano: nos contiene, con todas las profundas diferencias que nos distinguen de los demás» (Bloom, 2002, p. 157). Sin embargo, Cervantes no

es alguien distinto de la demás raza humana. Según Juan Valera, «Cervantes era un hombre de su nación y de su época»; por lo tanto, sobrevivía «con todas las pasiones, preocupaciones y creencias de un español de entonces» (citado por Osterc, 2005, p. 55).

Él escribió porque vivió. Desde una temprana edad tiene que soportar las penurias económicas y la anarquía familiar con todos sus vértigos. Su educación la tuvo que forjar a punta de puro esfuerzo y tesón, porque si alguna fama captó entre sus contemporáneos (entre ellos el monstruo de la naturaleza, Lope de Vega), fue enteramente por su inteligencia artística. Años más tarde se verá envuelto en los avatares de la guerra con la intención de encontrar renombre, pero la fortuna le tendrá preparados otros planes: recibirá una lesión de por vida en una mano, y se verá más tarde preso por un grupo de piratas berberiscos. En medio de la captura su familia, endeble monetariamente, deberá hacer todo esfuerzo inimaginado para poder rescatarlo, logrando al final obtener su liberación no exenta de reiteradas fugas y nuevos encierros. Por ello no es raro detectar en el pensamiento cervantino esa controlada mirada, esa impertérrita reflexión, estoica por momentos y cínica en otros.

En todas y cada una de las cosas de la realidad, las pasiones o los comportamientos humanos, Cervantes descubre el blanco y su lado negro, el negro y su sombra blanca, y toda la rueda de matices. No hay pena sin alegría, ni dicha sin dolor. No juzga jamás. Mira y acepta, llega y comprende. (Trapiello, 2005, p. 246)

Luego de sus desfavorecidas peripecias y de errabundear no solo por distintas regiones de España, sino también por Italia², intentará

2 Su repentina partida e instalación en Roma se debió a la muerte de un hombre que estaba al servicio de la Corte del rey. Este nuevo horizonte generará en el escritor en ciernes un robusto aprendizaje de las nuevas líneas culturales, artísticas y literarias del mundo antiguo. Lo colocará en la vanguardia concerniente a toda una tradición literaria que empezaba por Teócrito, seguía por Virgilio y llegaba

encontrar consuelo en un proyecto de mayor aventura como contador en la lejana América. No obstante, declinará de esta suerte al notar que sus peticiones son rechazadas. No puede encontrar entonces mejor ocupación que la de confiscador de alimentos al servicio del rey de España, quien venía a deformar más aún la débil nación a través de políticas territoriales expansivas. Conocido es que Cervantes otra vez sufrirá múltiples desavenencias, entre ellas el ser apresado por robo a su majestad, el rey.

¿Qué más podía hacer Cervantes por la vida que le tocó sufrir? No muchas alternativas tenía, pero lo que más cercano a él estaba era regresar como hijo pródigo a enristrar la pluma y a escribir su más grande logro: el *Quijote*: «Lo normal es, pues, que Cervantes llegara a viejo amargado y sin ilusiones. Pero lo excepcional es que amargo y sin ilusiones escribiera el *Quijote*, libro donoso e ilusionado por antonomasia». (Trapiello, 2005, p. 146)

Esta idea sobre lo que significa la condición alegre o triste del hombre es importante para hacer una valoración aproximativa a la obra cervantina: un mundo feliz novelesco a partir de la experiencia infeliz del autor. Pero ¿cómo sucedió esto? ¿Acaso esto lo planeó Cervantes al construir su obra? Desde luego que sí. Puede pensarse tal vez, como muchos, que Cervantes era un *escritor lego*, es decir, irresponsable de su escritura que venía solo por parte de la inspiración poética (Amorós, 2001, p. 29); sin embargo, eso sería totalmente errado, ya

hasta Petrarca. «La experiencia italiana para Cervantes fue determinante, y la nostalgia con que la recuerda en sus obras, continua. Las cuajó todas ellas, novelas cortas, largas, poesía y teatro, de referencias a Italia, a sus ciudades, a su literatura, a su historia, y si bien unas veces no dejan de ser telones de fondo convencionales o lugares comunes en el bagaje intelectual de toda persona culta, en otras ocasiones nos trae su memoria estampas de la vida de entonces pintadas con tal viveza, que nos hablan del vigor con que fueron recordadas por su autor hasta el final de sus días. Lo normal es, pues, que Cervantes llegara a viejo amargado y sin ilusiones. Pero lo excepcional es que amargo y sin ilusiones escribiera el *Quijote*, libro donoso e ilusionado por antonomasia» (Trapiello, 2005, p. 73).

que Cervantes pone en práctica una teoría de la ficción que consiste no en representar la vida con todas sus contradicciones, sino ser una representación en sí misma a partir de la cual se la pueda concebir como otra realidad. Por ello su mirada ante lo que acontece es neutral, risueña e inteligente:

Nunca, desde Cervantes hasta hoy, ha vuelto a intentarse, en Europa, una exposición de la realidad cotidiana envuelta en una alegría tan universal, tan ramificada y, al mismo tiempo, tan exenta de crítica y de problemática como la que se nos ofrece en el *Quijote*; ni acertamos tampoco a imaginarnos dónde ni cuándo habría podido acometerse de nuevo la empresa. (Auerbach, 2011, p. 339)

Él quiere no ser juez en la vida de los seres humanos (que para eso está Dios), sino solo quiere construir sus edificios ficcionales mientras va contando la vida tal como es, o como la conciencia lo capta desde un impoluto principio mismo. No compete con la realidad porque es una realidad en sí misma que ha cruzado todos los límites posibles, confundiéndose, desdibujándose y volviendo a mostrarse:

Ser signo y no cosa significada, ser espacio diferenciado del pensamiento, ser juego o representación, ser ficción creíble, llegar a constituirse como realidad histórica no siéndolo, vivirse por el lector, realizarse en la palabra que construye mundo, ese es el ámbito que define la mirada cervantina, una poética de la ficción literaria. (Pozuelo, 2009, p. 812)

La novela *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, cuya primera parte fue publicada en 1605, y la segunda parte en 1615, demuestra la capacidad demoledora de la técnica literaria y la filosofía de la vida que ha recepcionado Cervantes a lo largo de su travesía existencial. Es en ese mundo que existe plenamente, donde los personajes remiten al autor mismo, donde las fechas y los espacios reconocen a los adversarios de su progenitor por encima de los mismos humanos de

carne y hueso, donde opera una fuerza que por sí misma es un personaje, un ente real, vivo y elocuente: la locura.

Esta facultad se concibe por un valor opuesto, que es la ausencia de la razón. En un mundo tan racional como lo es el Renacimiento, símbolo de equilibrio y armonía entre sus partes, la locura operará a su voluntad los mecanismos por los que debe andar el hombre. No dice que están trazados, sino que los define en su propia aventura del caminar. La locura, o sea, la sinrazón, vive como una estrella fuera y dentro del propio Alonso Quijano (mírese nada más que el mundo a pesar de que no deja de ser el real, se distorsiona de igual manera por quien lo está observando como por quien lo está imaginando): permite diseñar la vida de otra manera, ofrece la posibilidad de contradecir el timonel de los pensamientos y los sueños, logra rechazar en una operación infinita la misma realidad ficcionalizada:

La locura sirve, pues, a Cervantes para potenciar direcciones radicales del espíritu. En vez de ser pretexto para gracias groseras, como parecen pretender algunos, está llamada a establecer contacto con lo sobrehumano desde las raíces mismas de la más desamparada humanidad.

De un salto, la demencia va a arrebatarse al protagonista desde la vulgaridad de aquella «condición y ejercicio» del hidalgo lugareño hasta el plano heroico. (Ayala, 2005, p. 45)

La imaginación se sirve de la ficción para representarse. Entonces el arte de soñar se aleja de la realidad, porque es una extravagancia del pensamiento. La literatura despierta de su letargo al hombre y lo conmina a emprender la aventura del vivir. La literatura es un medio de conocimiento, aunque no sea sistematizada (como le agradaba señalar a Julián Marías). Es una manifestación del espíritu que intenta demostrar que hay algo más allá de lo propiamente comprobable. Es una averiguación por las vías de la subjetividad del *scopus* de la existencia humana:

Los románticos (yo incluido) ven a don Quijote como un héroe, no como un loco; se niegan a leer el libro principalmente como una sátira; y encuentran en el libro una actitud metafísica o visionaria en relación con el afán aventurero de don Quijote que hace que la influencia cervantina en *Moby Dick* parezca completamente natural. (Bloom, 2002, p. 141)

Tanto don Quijote como Sancho Panza representan esa búsqueda sin tregua de los pilares de la vida: reflexionan, cuentan, pelean, cobran valor; se desaniman, aman, mienten, confiesan, todo esto de forma dialéctica y complementaria. Los dos personajes antinómicos se sintetizan en la unidad de su mundo, que es la realidad de la locura, de la realidad real, de la realidad ficcional.

El sentido cómico y extravagante de la obra se abre entonces a otros nuevos, tanto o más atractivos, y aparece como lo que es, una gran metáfora sobre el vivir humano, sobre la existencia, sobre la amistad y la solidaridad, sobre los débiles y los fuertes, los pobres y los ricos, lo humano y lo divino. O sea, la manifestación de su gran sentido trágico y, sobre todo, poético. (Trapiello, 2005, p. 258)

La obra de Cervantes, el *Quijote*, es una novela de finales del Renacimiento³, pero con una fuerte carga aún por lo racionalizador, y a la vez una obra barroca que exagera y desmide sus estructuras y sus elementos; sin embargo, el personaje don Quijote, o sea, don Alonso Quijano, es un ser romántico, apasionado, soñador y melancólico que moldea los pensamientos de sus congéneres a su libre voluntad, como lo son en un momento Dulcinea del Toboso y el chispeante Sancho

3 Nótese acerca de esta disyuntiva lo siguiente: «Antes del Romanticismo, el Renacimiento fue el gran momento histórico de eclosión del Individuo. Por eso sería bueno retener, de manera permanente al juzgar la formación del pensamiento moderno, la idea de que el Romanticismo fue en gran parte renacentista, y el Renacimiento, en enorme medida, romántico» (Argullol, 1990, p. 17).

Panza. Este personaje, el Caballero de la Triste Figura, es conducido por la luz de sus ideales y la estrella de su locura.

4. ENTRE LA MELANCOLÍA Y LA VOLUNTAD DE LOS SUEÑOS

En la historia de la literatura las casualidades no existen. La vida no se condiciona por el azar, pero sí más bien por el común sentimiento de humanidad que ha existido en todo el planeta y en todos los tiempos. La guerra, como la literatura, enfrenta al hombre contra el hombre, lo muestra como en un espejo, lleno de laceraciones y temores, de triunfos y derrotas. El Inca Garcilaso de la Vega y Miguel de Cervantes Saavedra ven en su escritura su testimonio particular y universal. Ambos encontraron en las letras aquel depósito purificador de sus actos, de sus proyectos y sus frustraciones (reflejo en parte de aquellos conflictos culturales de la Reforma y la Contrarreforma). La literatura en ellos no será más que empíreos campos verdes de descanso tras haber servido letalmente al hombre en su banal ambición de poder (para ambos don Juan de Austria fue un garante de respeto y honor bélico). Sus mundos literarios no son el mundo donde vivieron los autores, acorralados por la mediocridad y el sufrimiento que significaban el adiós, la muerte y el silencio, sino donde vive el espíritu de la imaginación acodada con los revividos deseos: tanto los *Comentarios reales* como el *Quijote* son dialécticamente realidades autónomas. En sus obras **la vida es ella en sí misma y por sí misma**, donde la historia no está terminada, sino que se inventa en un presente inacabable, porque no es la lógica de la vida real la que los gobierna, sino los anhelos del alma de sus habitantes: sus mentiras y sus verdades.

¿Qué nos dejan el final de las historias de los *Comentarios reales* y el *Quijote*? Un sentimiento de melancolía⁴. Porque quien haya atravesado ardientemente sus páginas no negará que solo al ir acabando el relato de distintas situaciones, la verdad se haga obvia: no se sabe si el esfuerzo realizado justifique la vida misma. Pero esto no

4 Después de leer y meditar el *Quijote*, esta es la conclusión a la que llega el escritor y filósofo español José Ortega y Gasset (1970, p. 165).

es contraproducente contra el mismo discurso literario de ambos y por lo tanto hiriente de sus propias convicciones, sino positivo, ya que le insufla ese espíritu de pervivencia crítica y hermenéutica al no negarle un final entumecido, apagado y derrotado, que son el conformismo y la resignación.

En el *Quijote* de Cervantes la vida no ha terminado a pesar de que es derrotado y muerto don Alonso Quijano; la imaginación continúa su curso y revive a la propia existencia humana en la persona de Sancho Panza. El *Quijote*, al igual que distintas religiones alrededor de todo el mundo, habla de un sacrificio ofrecido para alcanzar la revelación de los misterios de la vida. Las aventuras de un caballero maltrecho nos comunican una redención que no se acaba, sino que nos exhorta a continuar creyendo sempiternamente.

Asimismo, en los *Comentarios reales*, de Garcilaso de la Vega, la nostalgia del poeta se viste del más honorable hábito para decir no que el mundo de sus antepasados indígenas ha muerto, sino que se halla vivo en el mismo recuerdo que lo inspira, porque la imaginación será siempre eterna. Ese es su verdadero legado.

REFERENCIAS

- Amorós, A. (2001). *Introducción a la literatura*. Castalia.
- Anderson Imbert, E. (1995). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Fondo de Cultura Económica.
- Argullol, R. (1990). *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo*. Destino.
- Auerbach, E. (2011). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Fondo de Cultura Económica.
- Ayala, F. (2005). Nota sobre la creación del «Quijote». En Molina, A., *Antología de ensayos sobre el Quijote* (pp. 41-54). Frente de Afirmación Hispanista.

- Bloom, H. (2002). *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Anagrama.
- García-Bedoya, C. (2003). Discurso criollo y discurso andino en la literatura peruana colonial. En J. Higgins (ed.), *Heterogeneidad y literatura en el Perú* (pp. 179-198). Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.
- Lienhard, M. (2003). *La voz y su huella*. Ediciones Casa Juan Pablos.
- Mariátegui, J. C. (1995). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Amauta.
- Ortega y Gasset, J. (1970). *El Espectador*. Alianza Editorial.
- Osterc, L. (2005). El «Quijote», la Iglesia y la Inquisición. En Molina, A., *Antología de ensayos sobre El Quijote* (pp. 55-116). Frente de Afirmación Hispanista, A. C.
- Padura, L. (2016, 20 de marzo). «¡Soy el único garcilasista en Cuba!» (Entrevista a cargo de Enrique Planas). *El Comercio*, 14.
- Porrás Barrenechea, R. (2009). *Estudios garcilasistas*. Fondo Editorial de la UIGV.
- Pozuelo, J. M. (2009). La ficción. En M. Á. Garrido (dir.), *El lenguaje literario. Vocabulario crítico* (pp. 797-928). Síntesis.
- Sánchez, L. A. (1981). *La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú*. Juan Mejía Baca.
- Tamayo, A. (1976). *Literatura peruana*. Librería Studium Editores.
- Trapiello, A. (2005). *Las vidas de Miguel de Cervantes: una biografía distinta*. Fondo de Cultura Económica.



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

This article is available in open access under the Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Cet article est disponible en libre accès sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International License.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 6, n.º 11, enero-junio, 2023, 283-324

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.59885/archivoVallejo.2023.v6n11.13

Estudios interdisciplinarios de los «investigadores noveles» sobre las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma¹

Interdisciplinary studies of «new researchers» on Ricardo Palma's *Peruvian Traditions*

Études interdisciplinaires des «nouveaux chercheurs» sur les traditions péruviennes de Ricardo Palma

GLADYS FLORES HEREDIA

Universidad Ricardo Palma

(Lima, Perú)

gladys.floresh@urp.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0001-7515-6905>



RESUMEN

El conjunto de las *Tradiciones peruanas*, obra cumbre de Ricardo Palma, ha sido el objeto de estudio de la crítica literaria, ya sea en su

-
- 1 Este artículo, que es resultado del proyecto de investigación titulado «Los estudios interdisciplinarios de las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma. Elementos para una metodología de iniciación en la investigación académica», fue financiado por el Vicerrectorado de Investigación de la Universidad Ricardo Palma mediante el Acuerdo del Consejo Universitario n.º 1610-2021-virtual.

vertiente historiográfica o en la analítica. Algunos abordajes desde el campo de los estudios literarios conectaron la vida y la obra, y otras aproximaciones explicaron los rasgos estilísticos y los usos de formas irónicas. Pero las tradiciones palmianas también son sustancialmente importantes porque representan diversos procesos relacionados con el conocimiento que proveen sobre la arquitectura, la ingeniería, la psicología, la medicina y otros campos del saber. En el presente texto ofrecemos una cartografía analítica de un conjunto de artículos de «investigadores noveles» que fueron publicados en la revista indizada *El Palma de la Juventud. Revista de Estudiantes de la Universidad Ricardo Palma* (n.º 1, 2019; n.º 2, 2020; y n.º 3, 2021); consideramos que estas indagaciones reflexivas llaman la atención sobre la necesidad de llenar aquel vacío cognoscitivo. En tal sentido, el objeto de nuestro estudio es metacrítico, es decir, explicamos los distintos abordajes interdisciplinarios de estos artículos, así también reconstruimos las ideas y los argumentos a propósito de las tradiciones palmianas. De esta manera sistematizamos una imagen a manera de mosaico argumentativo de las principales aproximaciones interdisciplinarias sobre las tradiciones en esta segunda década del siglo XXI, una imagen sobre la necesidad de enriquecer las aproximaciones de la crítica literaria con la participación de otras disciplinas en pos de comprender otras posibilidades de producción de sentido a partir de las *Tradiciones peruanas*.

Palabras clave: Ricardo Palma; *Tradiciones peruanas*; estudios interdisciplinarios; medicina humana; arquitectura; ingeniería; psicología; investigadores noveles.

Términos de indización: costumbres y tradiciones; crítica literaria; investigación interdisciplinaria (Fuente: Tesaurus Unesco).

ABSTRACT

The *Peruvian Traditions*, Ricardo Palma's masterpiece, has been the subject of study by literary critics, both historiographical and analytical. Some approaches from the field of literary studies have connected the life and the work, and other approaches have explained the stylistic

features and the use of ironic forms. But the Palmian traditions are also substantially important because they represent diverse processes related to the knowledge they provide about architecture, engineering, psychology, medicine and other fields of knowledge. In this text we offer an analytical mapping of a set of articles by «new researchers» that were published in the indexed journal *El Palma de la Juventud. Revista de Estudiantes de la Universidad Ricardo Palma* (n.o 1, 2019; n.o 2, 2020; and n.o 3, 2021); we consider that these reflexive enquiries call attention to the need to fill that cognitive gap. In this sense, the object of our study is meta-critical, i.e. we explain the different interdisciplinary approaches of these articles, as well as reconstruct the ideas and arguments concerning the Palmian traditions. In this way we systematize a picture as an argumentative mosaic of the main interdisciplinary approaches to the traditions in this second decade of the 21st century, a picture of the need to enrich the approaches of literary criticism with the participation of other disciplines in order to understand other possibilities for the production of meaning from the *Peruvian Traditions*.

Key words: Ricardo Palma; *Peruvian Traditions*; interdisciplinary studies; human medicine; architecture; engineering; psychology; new researchers.

Indexing terms: customs and traditions; literary criticism; interdisciplinary research (Source: Unesco Thesaurus).

RÉSUMÉ

Les Traditions péruviennes, le chef-d'œuvre de Ricardo Palma, a fait l'objet d'études de la part de critiques littéraires, à la fois historiographiques et analytiques. Certaines approches du domaine des études littéraires ont établi un lien entre la vie et l'œuvre, et d'autres ont expliqué les caractéristiques stylistiques et l'utilisation de formes ironiques. Mais les traditions palmiennes sont également très importantes car elles représentent divers processus liés aux connaissances qu'elles apportent en matière d'architecture, d'ingénierie, de psychologie, de médecine et d'autres domaines de la connaissance. Dans ce texte, nous proposons

une cartographie analytique d'un ensemble d'articles rédigés par de «nouveaux chercheurs» et publiés dans la revue indexée *El Palma de la Juventud. Revista de Estudiantes de la Universidad Ricardo Palma* (n.o 1, 2019; n.o 2, 2020; et n.o 3, 2021); nous considérons que ces enquêtes réflexives attirent l'attention sur la nécessité de combler cette lacune cognitive. En ce sens, l'objet de notre étude est méta-critique, c'est-à-dire que nous expliquons les différentes approches interdisciplinaires de ces articles, ainsi que la reconstruction des idées et des arguments concernant les traditions palmiennes. De cette manière, nous systématisons une image sous forme de mosaïque argumentative des principales approches interdisciplinaires des traditions dans cette deuxième décennie du 21^{ème} siècle, une image de la nécessité d'enrichir les approches de la critique littéraire avec la participation d'autres disciplines afin de comprendre d'autres possibilités de production de sens à partir des traditions péruviennes.

Mots-clés: Ricardo Palma; *Traditions péruviennes*; études interdisciplinaires; médecine humaine; architecture; ingénierie; psychologie; nouveaux chercheurs.

Termes d'indexation: coutumes et traditions; critique littéraire; recherche interdisciplinaire (Source: Thésaurus de l'Unesco).

Recibido: 30/03/2023

Revisado: 10/04/2023

Aceptado: 15/04/2023

Publicado en línea: 28/06/2023

Financiamiento: Vicerrectorado de Investigación de la Universidad Ricardo Palma.

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

1. INTRODUCCIÓN

La obra de Ricardo Palma (1833-1919) goza de la atención de la crítica literaria. Los estudios que se han realizado en todo el siglo XX y parte de este siglo XXI no han hecho más que confirmar el interés de los críticos y los historiadores de la literatura por la obra del insigne tradicionista. Puntualmente, podemos referir tres textos que confirman este vigente interés: *Diccionario personal de Ricardo Palma. Frases, citas y personajes en las Tradiciones peruanas* (2019), de Miguel Ángel Rodríguez Rea; *Ricardo Palma y la tribuna parlamentaria. El tradicionista senador (1868-1873)* (2019), de Fernando Flores-Zúñiga; y *Alma Palma. Veinte ensayos sobre el tradicionista* (2021), de Manuel Pantigoso. El primero de estos textos es un creativo diccionario en el que la entrada registra la palabra clave e, inmediatamente, se transcribe el enunciado de la tradición donde se encuentra, y se precisa la información exacta de esta. Así, por ejemplo:

BEATAS

1/...las beatas, que diariamente rezan más padrenuestros que pulgas tiene un perro en verano, ...

[«Minucias históricas. V. Tirar la banda por el balcón». TP, 11^a Serie, 44]. (Rodríguez, 2019, p. 37)

El segundo es más bien un texto historiográfico que reconstruye la faceta política de Palma, en una de sus páginas podemos leer:

la revolución que se colocó al hombro el coronel José Balta triunfaría para reservarle al activo y convicto rebelde Ricardo Palma una suerte de aburguesamiento de su innata condición de evadido, de contestatario miembro de la *intelligentsia* nacional. De fungir de secretario de vivac; de ser segundo abordado en la nave de la violenta aventura revolucionaria encendida en Chiclayo y consumada en Lima durante el candente verano de 1868, Palma devendría en hombre de escritorio de caoba, en agente receptor de todo lo que el flamante gobernante, su jefe

por excelencia, debería despachar. Todo un alto burócrata que bien podía hacer de *factotum* favorito de ministros de Estado, militares de alta graduación, directores de Gobierno, diplomáticos en disponibilidad, diputados y demás ejemplares del bestiaro cortesano contemporáneo. (Flores-Zúñiga, 2019, p. 95)

El tercer texto reúne una serie de artículos que tienen como centro de atención el universo literario de Ricardo Palma, en conexión comparada con otros escritores como Darío, Machado de Assis y Gonçalves Dias. En un gesto discursivo de clara defensa del tradicionalista, y llamando la atención sobre la necesidad de desarrollar relecturas actualizadas sobre la obra de Palma, precisa Pantigoso (2021):

Apaciguados los ánimos y a la luz de nuevas y atentas lecturas o relecturas de las *Tradiciones* —que incluyen adecuados enfoques metodológicos y conceptuales sobre lo literario— ya no es posible deformar la obra de Palma a través de un basamento de prejuicios políticos e ideológicos (Palma es un reaccionario, colonialista), o históricos (Palma falsea la historia, inventó una Lima que no existió). (p. 8)

Como se puede advertir, estas publicaciones ofrecen una imagen del tradicionalista como creador de personajes y poseedor de un estilo literario propio, así como la imagen del escritor inmerso en el laberinto político.

La presente investigación no busca confirmar el renovado interés que existe en el campo de los estudios literarios e historiográficos por la obra de Palma. Propone, por el contrario, describir y analizar un conjunto de reflexiones que no se inscriben en los predios temáticos de la crítica literaria, sino en lo que podríamos denominar enfoques interdisciplinarios cualitativos. Es decir, aproximaciones reflexivas que conciben las tradiciones palmistas como textos cuyos contenidos referenciales permiten comprender algunos procesos y dinámicas contemporáneas no solo en la esfera histórica y social, sino también en el campo formativo del conocimiento sobre prácticas disciplinarias

concretas. Por ello el acercamiento a los textos palmianos se realiza desde los conocimientos que proveen la arquitectura, la ingeniería, la psicología y la medicina y, sobre todo, se explican las reflexiones que desliza Palma a propósito de lo que debe ser la ética de cada uno de los profesionales. Precisemos que estos conceptos son asumidos de manera genérica y, como tales, se usan para designar la disciplina desde donde se realiza la enunciación, así como el enfoque que el autor o la autora decide otorgar a su texto. Si bien se comentan algunas aproximaciones desde estas canteras del conocimiento, centramos la atención en describir y analizar un corpus de artículos enmarcados en la investigación que recurre al conjunto de saberes histórico-conceptuales de la medicina.

El corpus motivo de análisis y reflexión se encuentra publicado en los tres números de *El Palma de la Juventud. Revista de Estudiantes de la Universidad Ricardo Palma* (n.º 1, 2019; n.º 2, 2020; y n.º 3, 2021). Se trata de artículos presentados por alumnos de distintas carreras de la Universidad Ricardo Palma, en el marco de una política educativa que fomenta la investigación abierta en la que participan no solo profesores, sino también estudiantes de pre y posgrado, y no se restringe a unos cuantos investigadores destacados (Cruz y Rodríguez-Chávez, 2019). En tal sentido, son contribuciones reflexivas de estudiantes de pregrado que se inician en la escritura académica de investigación, y por ello, podríamos llamarlos «investigadores noveles» (González y Román, 2016), categoría conceptual que pertenece al mismo campo retórico que «semilleros de investigación» (Numa-Sanjuan y Márquez, 2019). Una designa a los estudiantes que se inician en la investigación científica tras comprender la lógica de la investigación científica cualitativa y adquirir elementos teóricos y prácticos que orienten su reflexión, observación y análisis. Y la otra alude al espacio donde el conocimiento y el diálogo, la reflexión teórica y el quehacer práctico, contribuyen a la formación del futuro investigador. Así:

la formación de investigadores noveles debe iniciarse con la conformación de los semilleros como investigación colectiva lo cual le permitirá a estudiantes y a los docentes «aprender a

investigar investigando» y de esta manera, manejar, cuestionar y debatir acerca de los conocimientos existentes y formas de concebir la realidad. (Numa-Sanjuan y Márquez, 2019, p. 236)

Los artículos de estos investigadores noveles son el resultado de experiencias de aprendizaje que buscan romper con el extendido e infundado rumor de algunos colegas sobre la imposibilidad de desarrollar actividades de escritura académica sobre las *Tradiciones* de Palma con jóvenes universitarios de carreras profesionales no humanísticas. Más adelante explicaremos que estos no solo ejemplifican que se puede alentar la reflexión y plasmarla en la escritura, sino que también hacen visible la estructura del diseño y la propuesta que cada uno posee. De hecho, los textos que forman el objeto de estudio poseen determinadas características que pasamos a detallar. Por un lado, a nivel de composición estructural, advertimos su capacidad analítica y comprensiva para formular el título y el esquema de la investigación, delimitando el tema y el objeto de estudio. Esta estructura se logra tras un proceso de formulación y corrección, tal como se anota en los pies de página de cada artículo, en los cuales se refiere que se siguió un proceso de constante discusión y corrección de borradores antes de llegar a la versión final; y no se trata de actividades menores, son, más bien, manifestaciones de la «experiencia vital» (véase Mendizábal, 2014, p. 77) que marcan al investigador novel. Son experiencias vitales de investigación, las observaciones y los consejos que brinda el profesor, asesor, mentor o tutor para mejorar la comunicación escrita de los hallazgos de la investigación. Por otro lado, y a nivel de propuesta reflexiva, estos escritos presentan novedosas meditaciones sobre la obra de Palma, y lo que es más importante, en ellos se establece un diálogo metodológico interdisciplinario entre el objeto de estudio y el marco histórico y teórico disciplinario desde donde se analizan e interpretan las tradiciones palmianas. Establezcamos, para no ser reiterativos más adelante, que la totalidad de artículos que analizaremos procede hermenéuticamente. Ello quiere decir que analizan y explican contenidos temáticos de diversas tradiciones palmianas a partir de campos de enunciación determinados (arquitectura,

ingeniería, psicología, medicina). Recordemos que el método hermenéutico posibilita el estudio de todo tipo de textos, de hecho, el modelo hermenéutico «se define por su carácter pluralista (pluralismo metodológico)» (García-Bedoya, 2019, p. 86). Como en toda investigación, estos escritos buscan aportar nuevos conocimientos o formas de comprender el flujo de sentidos que proponen las tradiciones. Debemos tener en cuenta que no se puede concebir la explicación científica sin intercambios interdisciplinarios, por el contrario, la dinámica de la producción de conocimiento e investigación es interdisciplinaria (Blanco, 2006). Y cuando referimos la idea de «explicación científica», asumimos lo científico como una actividad productora de ideas cuya socialización es comunicada mediante una propuesta escrita: «Se puede considerar a la ciencia como un stock y como un flujo: un conjunto de conocimientos verificados pero provisorios o una actividad productora de ideas» (Mendizábal, 2014, p. 65). La escritura reflexiva de estos investigadores noveles será la que describiremos y sistematizaremos con el objetivo de conocer nuevas formas de aproximación interdisciplinaria a las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma. Así, se podrá formar una cartografía de los nuevos estudios palmistas en estas primeras dos décadas del siglo XXI.

Y no es, la nuestra, una preocupación aislada. De hecho, desde el Instituto Ricardo Palma se fomenta el interés por cartografiar y dar a conocer las «investigaciones» y los «nuevos aportes que acompañan a la obra palmista» toda vez que el paso del tiempo no solo cambia las percepciones sobre la obra palmiana, sino que perfecciona los métodos analíticos e interpretativos que evitan el «estancamiento» de algunos juicios; «un clásico como Palma exige estudio y revisión constantes» (Pantigoso, 2021, p. 132). Pero a diferencia de esta iniciativa, nuestro interés está centrado en la producción reflexiva que realizan sobre Palma los «investigadores noveles» desde sus respectivos espacios de enunciación interdisciplinaria. Entendamos que «enunciación» es una categoría de la lingüística que refiere el acto individual de apropiación de la lengua por parte del hablante para construir una comunicación mediante enunciados (Benveniste, 2004, p. 83). Son estos enunciados

los que —al interrogarlos— proveerán de información sobre quién los emite, para quién, cuándo y dónde.

Cuando hablamos de «interdisciplinariedad» lo hacemos para referirnos a una orientación de la investigación y la reflexión académicas en las que un objeto de estudio, en este caso las tradiciones de Palma, es multifocalizado desde diferentes campos del saber disciplinario: el conocimiento de la arquitectura, la ingeniería, la psicología y la medicina. Respecto a esta orientación, Morin (2010) ha señalado que si bien la «interdisciplinariedad» es una categoría que no se puede definir, sí se puede caracterizar como aquel procedimiento en el que una disciplina necesita de otros enfoques para evitar la reflexión automatizada y la esterilización del campo de investigación. Como opción de la búsqueda del conocimiento, esta resulta necesaria para que las propias disciplinas se enriquezcan. Así las cosas, asumimos la interdisciplinariedad como el procedimiento que permitirá ampliar la reflexión sobre la textualidad palmiana, ello implica que atendamos y describamos las ideas que se presentan en el desarrollo de su dinámica explicativa.

La nuestra es una opción «metacrítica», en el sentido que se plantea describir sistemáticamente la crítica realizada por los investigadores noveles a propósito de la obra de Palma. ¿Y cuál es la utilidad cognoscitiva de la metacrítica? Al respecto, el filósofo peruano David Sobrevilla (1938-2014), refiriéndose a la metacrítica sobre la producción literaria de César Vallejo, es decir, el estudio de la investigación sobre la obra vallejiiana, sostenía que esta actividad reflexiva y analítica era fundamental toda vez que examinar la crítica sobre una obra permite comprender «la formación de la conciencia hermenéutica» acerca de la producción literaria de un determinado autor; y este examen metacrítico «nos puede servir para orientarnos dentro de ella» (Sobrevilla, 1994, p. 12). El estudio metacrítico evalúa la producción reflexiva interdisciplinaria que se ha desarrollado sobre el tradicionalista. Este examen parte del supuesto de que las investigaciones descritas no pretenden cerrar la explicación de un tópico, sino que más bien alientan la profundización y la ampliación de nuevos territorios temáticos. De este modo asumimos la importancia del estudio

metacrítico, y así consideramos que los estudios de crítica literaria sobre las tradiciones de Palma se podrían también ampliar y enriquecer con el conjunto de conocimientos que iremos presentando a lo largo de esta cartografía de ideas y argumentos.

2. LAS TRADICIONES DE PALMA DESDE LA ARQUITECTURA Y LA INGENIERÍA CIVIL

A fines de la década de los ochenta, Antonio San Cristóbal Sebastián (1923-2008) examinó los referentes arquitectónicos virreinales que se encontraban regados por buena parte de las tradiciones palmianas, entonces se preguntó si el tradicionalista Ricardo Palma había o no inventado aquellos datos, o si estos obedecían a la realidad. Así se respondía el tratadista de arquitectura virreinal peruana:

Se nos ocurre que don Ricardo Palma no inventó ninguna expresión de Lima, inédita y privativa suya, sino que acogió la forma de darse al pueblo llano la Ciudad de los Reyes durante casi todo el siglo XIX, a caballo entre dos épocas: la virreinal y la republicana. El gran acierto de Palma consistió, pues, en haber escrito tradiciones literarias sobre todas aquellas objetividades urbanas limeñas que tenían valor de uso para el pueblo [...] la visión de Lima que va dibujando don Ricardo en las múltiples tradiciones limeñas fue creada espontáneamente por el pueblo y vivida por todos anónimamente en la comunicación ciudadana. (San Cristóbal, 2011, p. 477)

En esta línea de reflexión es donde se insertan los artículos que describiremos a continuación. Añadiríamos, incluso, que vendrían a complementarlo, pues desarrollan argumentos respecto a la representación de la arquitectura y la ingeniería civil en las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma. Para ello, abordaremos tres artículos que desde el título definen a la arquitectura como marco de comprensión de los relatos palmianos. Según el crítico literario Carlos García-Bedoya (2019), un marco de comprensión se forma del conjunto de

conocimientos desde donde se percibe y busca entender un fenómeno. Recordemos también que los enunciados proveen información significativa sobre los implicados y las coordenadas sociales y temporales de la enunciación. De tres textos, dos están centrados en la figura del arquitecto y sus competencias creativas: «La figura del arquitecto y su ideología al pie de la letra...», de Romucho, y «La importancia de la interpretación y la habilidad creativa del arquitecto en “Los ratones de fray Martín” y “Al pie de la letra”...», de Muguruza. El tercer artículo, «El valor arquitectónico de “La casa de Pilatos”, de Acosta, se enfoca en el proceso de formación de la singularidad de la arquitectura peruana, un proceso donde juega un papel importante la hibridación y la mezcla como técnica de búsqueda².

A continuación, explicaremos qué proponen estos textos. Para Romucho (2019), las historias que se cuentan y las descripciones que se realizan sobre calles, casas y casonas en las tradiciones peruanas sirven como un muestrario de los avances y los retos del desarrollo de la infraestructura de la época (entre la arquitectura de factura virreinal y republicana). Dicho de otro modo, en los textos de Palma la arquitectura no está desvinculada de la estructura social que la organiza. Los espacios marcan diferencias sociales. Por ello, el arquitecto debe ser el profesional que quiebra un orden arquitectónico que restringe la movilidad social y el ejercicio de la libertad de habitabilidad; razón por la cual «el tradicionalista satiriza la figura del arquitecto

2 Para todos los casos hemos suprimido la parte final del título del artículo, ya que termina con el enunciado «en las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma». Así procuramos evitar la repetición innecesaria. Tengamos en cuenta también que buena parte de los investigadores noveles emplean en sus análisis varias de las ediciones autorizadas y rigurosas de las *Tradiciones peruanas* que se encuentran en formato digital en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Pero agreguemos que algunos usaron la monumental edición de las tradiciones palmianas en nueve tomos publicada por el Fondo Editorial de la Universidad Ricardo Palma, a cargo del reconocido editor Miguel Ángel Rodríguez Rea. Un interesante recuento sobre las ediciones de las tradiciones palmianas podemos hallarlo en «Ediciones de las tradiciones de Ricardo Palma» (Varillas, 2017).

y sus ideologías estancadas» (Romucho, 2019, p. 43). El arquitecto no tiene por qué ser quien contribuye a la creación de barreras sociales que se distribuyen en cada diseño del espacio; por el contrario, debe aportar para que cada espacio fomente la paz y el bienestar social. Por ello, consideramos que esta reflexión avanza en la línea de la que propone el artículo de Muguruza, pues focaliza su atención en la imaginación creativa como capacidad intelectual y exigencia para el desarrollo del arquitecto, y no solo para que solucione problemas de vivienda, sino también para lograr que en un mismo espacio convivan armoniosamente distintas personas (Muguruza, 2021). Se colige de ello que el arquitecto debe poseer conocimientos propios de la profesión que le permitan crear diseños de formas y espacios arquitectónicos, pero también deberá tener un conjunto de saberes humanísticos que le posibiliten interactuar con la comunidad para comprender sus necesidades de hábitat. El subtexto que recorre la explicación de estos investigadores distingue claramente entre el arquitecto como creador y el arquitecto como ciudadano, el profesional que construye sistemas urbanos que armonizan con el medio ambiente, y el que empatiza con la comunidad (Toro, 2017).

Así, pues, algunas de las aproximaciones a las tradiciones se han realizado destacando los componentes éticos que tienen sus personajes y la importancia que adquiere el pasado para la reconstrucción de la historia y el mantenimiento de la memoria cultural de una época (Tanner, 1997). Este interés por los factores creativo y empático del perfil profesional y humanístico del arquitecto se complementa con una mirada que penetra en los detalles de la arquitectura colonial y en la dinámica social en que se mueven los personajes de las tradiciones. De hecho, Palma ni siquiera sospechó que «su testimonio sobre la construcción de las casas de Lima podría llegar a ser con el tiempo un testimonio documental de primera categoría para el conocimiento de la arquitectura limeña» (San Cristóbal, 2011, p. 471). Por otro lado, el texto de Acosta advierte que detrás de cada descripción detallista de la arquitectura virreinal que ofrece Palma se está escenificando el desafío de la búsqueda de la originalidad, pues entre múltiples propuestas estilísticas europeas de época, el arquitecto peruano tiene

que modelar su singularidad. La arquitectura es, por tanto, expresión de nuestros valores históricos y de nuestra memoria como sociedad, es materialidad que nos documenta sobre el pasado y los retos del futuro (Acosta, 2019).

Mientras que las aproximaciones a las tradiciones desde la arquitectura reposan en la mirada descriptiva sobre el detalle de los azulejos, el diseño de arcos, pilastras o machones, y el acabado estilístico de interiores y exteriores, así como nos explican sobre la formación profesional de un arquitecto. Existe otra mirada centrada más bien en el proceso de construcción, esto es, una focalización que atiende la planificación de la edificación, la naturaleza de los materiales, la organización de las estructuras y a quienes realizan estas actividades, que actualmente llamaríamos ingenieros. Así, Ferrari titula su aproximación «Las *Tradiciones peruanas* vistas desde la ingeniería civil». La autora propone estudiar tradiciones como «El puente de los pecadores» y «Los azulejos de San Francisco», ya que en estas se alude a procesos relacionados con la ingeniería civil. No solo por la descripción de cada uno de los pasos con los que se inicia y desarrolla el proceso de construcción, y para destacar que en la época no se realizaba uno de los pasos fundamentales para la construcción moderna, como el estudio de suelos para la cimentación; sino además porque el tradicionista, queriéndolo o no, hace ver algunos de los problemas contemporáneos que circundan los procesos de construcción: el escaso presupuesto, la falta de planificación y el empleo de materiales precarios; combinación de variables que ponen en riesgo la vida de la ciudadanía, así como tienden a tener como efecto el desperfecto y el colapso de la obra. Hacia donde se quiere llegar es a la idea de que, en todo proceso de construcción, el ingeniero debe guiarse no solo por el profesionalismo, competencia cognoscitiva y técnica, que le permitiría planificar, prever y conocer el suelo, sino que deberá orientarse además por la ética de su profesión, que lo compromete a pensar en el bienestar de la población que hará uso de la obra generación tras generación (Ferrari, 2019).

La tradición sobre un puente construido deficientemente, sin que se ejecute cumpliendo con los requisitos de consistencia, seguridad

y calidad de materiales, y que para usarlo se debe realizar el pago de un peaje, llama la atención de Polo en «El puente de los pecadores»: ética y corrupción en las construcciones peruanas». El autor propone leer en la tradición de Palma uno de los antecedentes de la corrupción en el campo de la construcción, pues con la intención de edificar un nuevo puente, signo del desarrollo de las comunicaciones e interacciones comerciales entre ciudades y pueblos, se busca el provecho económico individual antes que el servicio a la comunidad. El llamado que se realiza es por una ética de la profesión que sirva de contención para las acometidas de la corrupción (Polo, 2021).

Se infiere de las ideas de Polo (2021) que para ejercer la ingeniería civil, a diferencia de otras ingenierías, se debe tener profesionalismo, pero, sobre todo, ética y voluntad de servicio a la sociedad. Refiere el autor que la ingeniería civil combina el avance tecnológico e industrial con el objetivo de transformar el espacio y aprovechar los recursos para que así se brinde a la comunidad un servicio profesional eficiente y humano. Tintaya (2021) complementa esta percepción al precisar que Palma muestra también la inversión económica que supone la ejecución de una obra, que en la época virreinal era costeadada por el patrimonio de algunas notables familias. Su artículo «Análisis de la construcción en “Las tres puertas de San Pedro” de Ricardo Palma» da cuenta de cómo el tradicionista no deja pasar ningún detalle que implique contar la historia de una construcción: descripción de materiales, cuestiones de inversión, toma de medidas, procedencia del predio y comentarios sobre la edificación. Estos rasgos hacen que algunas de las tradiciones puedan ser tomadas como piezas narrativas donde se puede seguir la historia de la ingeniería, sobre todo en la línea que supone el paso de trabajar con barro y quincha, y desarrollar construcciones con cemento, acero y otros materiales propios de la industrialización:

En función de la historia de la época virreinal, las construcciones eran básicamente de materiales que no pasaron por un proceso industrial, como lo son la madera o el adobe, puesto que en la tradición nos encontramos en la Lima del siglo XVII, luego

de la segunda revolución industrial, recién entran en escena los materiales que usamos actualmente como el acero y el cemento. (Tintaya, 2021, pp. 38-39)

Los investigadores noveles no toman acriticamente los elementos referenciales que proveen las tradiciones, pues reconocen su carácter literario, y en razón de ello complementan y enriquecen la información con otros textos propios de su formación profesional. Así, las reflexiones realizadas desde el campo de la arquitectura y la ingeniería, que toman las tradiciones de Palma como objetos de estudio y que contienen implícita la pregunta de investigación respecto a cómo y para qué leerlas desde o con los conocimientos de dichas disciplinas, logra más de un argumento como respuesta. Por un lado, los investigadores que se interesan por temas de arquitectura pueden hallar en las tradiciones una especie de microhistoria sobre las principales edificaciones arquitectónicas de Lima, y en estas podrán inferir ideas respecto al perfil profesional del arquitecto, la necesidad de una ética y la insistencia en un componente fundamental: el sentido innovador del arquitecto, competencia imaginativa que le permitirá no asumir la arquitectura como una técnica de edificar sobre espacios vacíos, sino crear obras que transformen el espacio vacío en escenarios de habitabilidad, convivencia y armonía humanas. El arquitecto hace habitable el mundo mediante los espacios armoniosos que crea.

Y, por otro lado, desde la ingeniería civil, las investigaciones advierten que no existe un interés por problematizar los límites de las fronteras disciplinarias de la arquitectura y la ingeniería, se enfocan, más bien, en los conocimientos que se pueden extraer de las historias y las anécdotas que Palma narra. De modo que la percepción de la ingeniería atiende al hecho de que la perfectividad profesional no es suficiente si es que no se ha logrado cultivar las virtudes éticas. De hecho, el subtexto que parece sostener esta exigencia lo hallamos en el artículo 14 de los principios fundamentales del Código de Ética del Colegio de Ingenieros del Perú (2018), donde se precisa que «Los ingenieros están al servicio de la sociedad. Por consiguiente, tienen la obligación de contribuir al bienestar humano, dando importancia

primordial a la seguridad y adecuada utilización de los recursos en el desempeño de sus tareas profesionales» (p. 3). Por ello, los investigadores noveles insisten en la necesidad de conocimientos humanísticos que contribuyan a la integridad ética del ingeniero, y que el hecho de trabajar con diseños, modelos, maquetas, materiales, estructuras y tecnología no le hagan olvidar que la obra que construye tiene fines humanos. Debemos comprender que el aporte de la profesión es mayor si es que se integran conocimientos sobre la sociedad, la historia y la ética.

El examen de las tradiciones para arquitectos e ingenieros revela, entonces, la importancia de las humanidades como un conjunto de conocimientos que contribuyen a enriquecer determinadas áreas del saber profesional en la formación universitaria, lo que supone también asumir esta última como el desarrollo humano integral del futuro profesional, formar para la convivencia o la vida en comunidad. Como lo señaló Nussbaum (2012) hace una década, cuando recibió el Premio Príncipe de Asturias de Ciencias Sociales, y se refirió al sentido de las humanidades como las que se encargan de proporcionarnos conocimientos sobre nosotros mismos y los otros, e igualmente conocimientos sobre nuestra «vulnerabilidad» como humanos y las aspiraciones de justicia que tenemos: «no me parece demasiado atrevido afirmar que el florecimiento humano requiere el florecimiento de las disciplinas de humanidades» (p. 2).

3. LAS TRADICIONES DE PALMA DESDE LA PSICOLOGÍA

Las tradiciones de Palma son historias en las que participan una riquísima variedad de personajes que son descritos tanto externa como internamente. Cuando al personaje se le asignan rasgos físicos mediante la descripción de sus características, estamos frente a una «prosopografía», y cuando se pone énfasis en la presentación de los rasgos psíquicos que se desprenden de sus acciones, estamos frente a la «etopeya» (García-Bedoya, 2019, p. 300). Así lo comprenden los investigadores noveles que reflexionan sobre las conductas psicológicas y

el universo de la configuración emocional en algunas tradiciones de Palma. Revisemos, a continuación, algunas de ellas.

Villanueva (2019) observa que en las tradiciones «El Nazareno» y «La fiesta de San Simón Garabatillo» sus protagonistas muestran trastornos psicológicos que los presentan como faltos de empatía y capacidades para entablar relaciones de fraternidad y solidaridad con los demás. Sin pretenderlo, o acaso con esa intención, Palma estaría representando los síntomas anímicos, cognitivos y conductuales de la «salud mental del virreinato y la posindependencia», una serie de alteraciones de la percepción que para su época aún no se registraban como patologías mentales y psíquicas (Villanueva, 2019, p. 115).

Esquivel (2019), por su parte, percibe, en la tradición «La conspiración de la saya y el manto», la configuración psicológica de la mujer peruana. Sostiene que el enigma y el misterio que rodeaba a las tapadas desencadenó censura y prohibición en su momento, pues hijas y esposas eran irreconocibles al usar esta prenda, vestirla significó abrazar la libertad y transgredir la norma patriarcal. Y como se trataba de una actitud colectiva, y no solo de una mujer o un grupo, propone que resulta útil comprenderla desde la psicología social, ya que esta se encarga del estudio de las actitudes y las acciones de grupos con rasgos semejantes; así: «la tapada empleó un estilo colectivo, todas bajo el mismo propósito, soltarse de las ataduras de una sociedad machista» (Esquivel, 2019, p. 129).

El revés de esta orientación psicológica que empodera a la mujer y la hace independiente y consciente de su autonomía psíquica y corporal, se encuentra en la tradición «La camisa de Margarita», la cual ha sido analizada por Godoy (2020). La autora explica que la dependencia emocional de la protagonista llega al punto de amenazar con acabar con su vida si es que su padre no la autorizaba a contraer matrimonio con su amado. Entre capricho y patológico afecto, en su manera de pensar y comportarse, Palma presenta a una mujer con rasgos psíquicos que «describen su baja autoestima y autodesprecio, debido a que no podía continuar su vida sin su amado» (Godoy, 2020, p. 179).

Es cierto que Palma representa cómo el capricho trastorna la personalidad de una mujer que ama, pero también lo es que no se trata de la única imagen que el tradicionalista registra en su amplio universo de retratar la psicología y la conducta femeninas. Su paleta narrativa no tiene solo un color para pintar a la mujer en el rol pasivo del capricho, el llanto y la resignación. Aliaga (2020) encuentra que en la tradición «Una vida por una honra», Claudia Orriamún, la protagonista, invadida por la ira y los sentimientos de venganza tras ser deshonrada y saberse engañada con promesas falsas de matrimonio, manda a matar a su exenamorado. La carencia de inteligencia emocional para manejar situaciones límite la condujeron al crimen: «no gestionó adecuadamente la emoción de la ira, lo cual la llevó a cometer un homicidio» (Aliaga, 2020, p. 167).

Para estas indagaciones que se realizan desde el campo de la reflexión sobre la salud mental, el conjunto de las tradiciones nos muestra, a través de la diversa conducta de sus personajes, los elementos que se deben tener en cuenta para comprender la formación y el curso que tomó la vida psíquica nacional. Es importante precisar que estas aproximaciones no se detienen en discusiones conceptuales respecto a la naturaleza científica de la psicología, su historia y distintas corrientes; centran la atención en el plano conductual y mental de los personajes de las tradiciones, y no los conciben como problemas mecánicos, es decir, reduciéndolos a expresiones positivas de actos y pensamientos inexplicables. Por el contrario, cuando se desarrollan las reflexiones, estas se focalizan en los problemas psíquicos de los personajes que deben ser comprendidos, digamos más bien: estos deben ser enfocados y evaluados, en el marco de la vida social y pública, y siempre evitando el aislamiento, pues los personajes de Palma se desenvuelven, como las personas de carne y hueso, dentro de una comunidad. El binomio personalidad-cultura es visible. De hecho, la realidad psíquica que describen y explican estas aproximaciones hace ver la composición sistemática del problema psíquico y conductual como una red de relaciones, y no aisladamente, sino en el marco de un tejido de «influencias familiares, ambientales, educativas, socioeconómicas, culturales y políticas» (Esquivel, 2020, p. 196). De este modo, las tradiciones

palmianas no solo presentan a personajes y sus mundos psíquicos aislados, sino que hacen visibles, además, las maneras de comprender el fenómeno psíquico como parte de la formación de nuestra heterogénea historia nacional.

4. LAS TRADICIONES DE PALMA DESDE EL CAMPO DE LA MEDICINA HUMANA

Para algunos historiadores de la medicina peruana, una de las más agudas observaciones que se realizó sobre los médicos y la medicina a fines del siglo XVII, y que tuvo vigencia hasta el siglo siguiente, es la de Juan del Valle Caviedes (circa 1645-1698), conocido también como «El poeta de la ribera». Ricardo Palma editó y publicó la obra poética de Caviedes titulada *Diente del parnaso* (1873), en cuyos versos se pueden hallar expresiones satíricas como «doctor, de la muerte mensajero», «médicos matantes» o «El Eclesiástico dice que dejaba caer Dios al pecador / en manos del mal médico» (Valle y Caviedes, 1984, p. 6).

Las investigaciones que analizaremos a continuación no desarrollan imágenes satíricas sobre los médicos, sino que se aproximan a las tradiciones palmianas desde el campo de la medicina, ya sea a través de la explicación de su historia al hilo de alguna referencia que realiza el tradicionista en sus relatos o mediante el establecimiento de semejanzas y diferencias de la llamada medicina moderna y otras ancestrales prácticas de cuidado de la salud. Los artículos que establecen una aproximación descriptiva e interpretativa desde el campo de la reflexión médica enfocan las tradiciones como un espacio donde existen alusiones a prácticas médicas, explicación de tratamientos de enfermedades, información sobre preparación de medicinas tradicionales, tensión y conflictividad entre la práctica médica europea y la medicina tradicional, entre otros temas. De esta manera, se toman como objeto de estudio, entre otras tradiciones, «Los Barbones», «Los polvos de la condesa», «El resucitado», «La camisa de Margarita», «Un cerro que tiene historia», «Muerta en vida», «El abad de Lunahuaná», «Los panecitos de San Nicolás», «Amor de madre» y «Las brujas de Ica». Es importante, en este punto, el trazo reflexivo que han logrado plasmar

las investigaciones, pues cada una de ellas ha enfocado componentes fundamentales del quehacer médico, y con ello han logrado construir una cartografía importante sobre algunos elementos que componen el campo de la medicina. Por un lado, se ha reflexionado sobre el capital humano: los médicos; y, por otro lado, sobre la institución médica y la práctica de prevención y cuidado de la salud.

Es el modo en que estructuran su reflexión los investigadores Medina (2019) y Hualpa (2019). El primero es autor del artículo «La figura del médico y de los hospitales en las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma». Y quien le sigue titula su investigación como «La trayectoria del papel que desempeña el médico y sus consecuencias en la salud pública según las *Tradiciones peruanas...*». Medina (2019) sostiene que en el relato del tradicionista es importante advertir la estructura de oposiciones sobre la que está montado, pues si lo hacemos podremos comprender qué busca dar a entender Palma. Así, se opone la medicina local de la época colonial, una donde la asistencia médica la ofrecen los hombres de la iglesia con instrumentos rudimentarios, muchas veces suministrando medicamentos sin tener la certeza del padecimiento del enfermo; y la medicina europea practicada por profesionales, aunque no acierten con la cura: «Palma nos da a entender que durante el virreinato los mejores médicos se encontraban en Europa, pero al mismo tiempo se menciona que su medicina no era capaz de curar todas las enfermedades» (Medina, 2019, p. 78). Esta oposición hace ver que, tanto en Europa como en Lima, por más profesionalismo que haya en una y no mucho en la otra, ninguna acierta de buenas a primeras en identificar enfermedades y curarlas *de facto*.

A diferencia del anterior trabajo, la indagación de Hualpa (2019) presenta elementos de la historia para precisar y sintetizar conceptos. De este modo, la información sobre la microhistoria de la medicina, desde las prácticas premodernas hasta las más actuales, hace ver cómo el proceso de modernización ha implicado no solo la tecnificación y la burocratización, sino también la mercantilización de la salud y la pérdida progresiva del aura humana con la que nació. El paso que va

de practicar la medicina, digamos metafóricamente: a ciegas, es decir, sin conocer la composición de la enfermedad, ni por qué, ni cómo se origina, desde este momento inicial de su historia, a la acción que supone abrir cuerpos humanos para conocer el porqué del término de la vida, a otro donde la enfermedad se advierte con una gota de sangre que facilita el conocimiento del ADN del paciente, todo este proceso de transformaciones paradigmáticas en torno a la vida, la salud y lo humano deberían humanizar la medicina, y no empujarla o reducirla a la mercantilización. Por ello, propone la autora la posibilidad de proyectar críticamente sobre el presente y pensar y reflexionar sobre el futuro: «El perfil del médico es el de una persona que cuenta no solo con los conocimientos necesarios, sino que también es compasiva y humana» (Hualpa, 2019, p. 91).

Es preciso advertir que cuando avanza el desarrollo expositivo de ambas investigaciones, se hace más evidente el curso que toma la explicación de estos componentes de la historia de la tradición. Precisamente, la figura profesional del médico se opone al quehacer médico tradicional, práctica asociada con el espiritismo, la herbolaria y la curación empírica de enfermedades. Por ello, cuando Medina (2019) enmarca su interés en la figura del médico y la institución donde ejerce su profesión, anota que «En el Perú la medicina evolucionó desde los antiguos curanderos en la época inca, que utilizaban diversos métodos para la curación tales como el preparado de hierbas, la medicina espiritista y la conexión con los dioses» (p. 74). Este tramo histórico cumple la función de señalar con claridad que se trata de una práctica que se transformó con la llegada de los españoles, pues además de medicinas y nuevas técnicas, trajeron también las enfermedades: «la medicina se presentó de una manera más desarrollada gracias a las nuevas técnicas que trajeron los médicos europeos» (Medina, 2019, p. 74). Y, por oposición a ella, la medicina tradicional se reconoce como la que tiene el objetivo de preservar la salud de los individuos de una determinada comunidad a través del empleo de los conocimientos sanitarios sobre plantas, animales y minerales, así como el quehacer de terapias espirituales y técnicas manuales. Para la medicina tradicional el ser humano tiene dos partes fundamentales: el cuerpo y el espíritu.

El accionar sanitario tradicional buscará reestablecer la armonía y el bienestar de la salud cuando alguna de estas partes haya sido afectada por alguna enfermedad. En esta misma línea, Hualpa (2019) señala que la historia de la medicina nacional pasa por atender a la denominación que articula el quehacer sobre la salud del hechicero y el sacerdote, ya que estos acompañaban «los tratamientos con rezos o conjuros mágicos»; y, agreguemos, hierbas y ungüentos. Se trataba de personas que poseían un «amplio conocimiento» de los beneficios de las plantas medicinales; se les llamaba también «*shamanes* o curanderos», cada uno con prácticas diferenciadas: «los *hampicamayoc*, que velaban por la salud del inca; los *wirapiricos*, quienes interpretaban el humo de coca quemada; y los *achicoc*, cuyas habilidades estaban en la adivinación usando maíz y estiércol de camélidos» (Hualpa, 2019, pp. 87-88). En este punto es importante comprender —precisa Uriel García (2011) — que el conocimiento médico que trajeron los españoles, referido a prácticas de curación de enfermedades, no se diferenciaba completamente de las prácticas realizadas por los nativos, «que las recetas para curar cáncer o diarreas eran similares a las de los médicos nativos de los Andes. Los únicos profesionales de la salud que realmente salvaban la vida eran los cirujanos que, de manera brutal pero hábil, amputaban, cosían o trepanaban» (p. 116).

Continúan esta línea reflexiva los artículos «Medicina tradicional en las *Tradiciones peruanas...*», «Concepciones de la medicina tradicionalista y la herbolaria en las *Tradiciones peruanas...*» y «Las propiedades curativas de la quina y un posible caso de catalepsia visto como resurrección según las *Tradiciones peruanas...*». El primero pertenece a Beltrán (2019), el segundo a Bedoya (2019) y el tercero a Butrón (2019). La imagen que ofrecen los tres artículos complementa las anteriores toda vez que también están centradas en los relatos de Palma. El aporte de Beltrán (2019) se sintetiza en la explicación que generaba el uso de la herbolaria en algunos enfermos europeos a quienes la medicina desahuciaba, y no tenían otra opción que intentar una curación con la medicina tradicional local. Aunque se resignaban, no por ello dejaba de rondar por su mente el hecho de asociar «las propiedades medicinales de las plantas» con la «la magia negra» (p. 97).

Por su parte, Bedoya (2019) advierte lo importante que resulta repensar en la medicina tradicional a la luz de las reflexiones actuales que se han dado en el campo de la investigación médica, sobre todo si tenemos en cuenta que, en los diversos nichos ecológicos de la flora peruana, se albergan un aproximado de veinticinco mil especies, de las cuales una parte importante es empleada por sus propiedades curativas más o menos por los 2/3 de la población. Un ejemplo ilustrativo de ello es el *Catálogo florístico de plantas medicinales peruanas*, elaborado por Santibáñez y Cabrera (2013), en cuyas primeras páginas se lee que es un error asumir que, por el hecho de ser naturales, las plantas son «totalmente inocuas». Detrás del nombre de cada planta existe todo un conjunto de saberes tradicionales que informan sobre usos y prácticas curativas; por ello, se debería alentar el desarrollo del estudio clínico del potencial curativo de algunas plantas. Bedoya (2019) menciona, en esta línea reflexiva, que se puede hablar de la «ciencia de la herbolaria», esta se encargaría de estudiar las plantas medicinales y sus derivados para que sean empleados en la «prevención y el tratamiento de diversas enfermedades» (p. 105). Mientras que Butrón (2019) destaca la importancia de las tradiciones como fuentes informativas de época que permiten situar no solo el descubrimiento de las propiedades medicinales de plantas como la quina, usada por sus propiedades febrífugas y antisépticas en el tratamiento contra la malaria, la gripe, entre otras enfermedades, sino que también subraya la importancia que tienen las escenas donde se describen, aunque en clave literaria, ciertas enfermedades, como el caso de la catalepsia, trastorno neurológico que produce una parálisis corporal acompañada de un total endurecimiento y tensión en los músculos. Anota la investigadora la relación de continuación que existe entre el cuadro descrito por Palma y lo que contemporáneamente se dice de la enfermedad, «con esta clase de trastornos, hasta los médicos pueden dar por muertas a personas que aún tienen chances de sobrevivir o, incluso, que permanecen conscientes sin poder mover su cuerpo» (Butrón, 2019, p. 69).

Estas aproximaciones a propósito del médico tradicional y moderno, y con ellas la oposición entre medicina tradicional y medicina

moderna, la medicina ancestral local y la europea, cada una con su historia y sus forjadores, toman una vertiente reflexiva que busca explicar las tradiciones de Palma desde el mirador disciplinario de la biología. En «La quina (Chinchona) como evidencia del rol de la biología en las *Tradiciones peruanas*», Rivera (2019) señala que si bien la biología es «una ciencia analítica», su formación conceptual «recoge elementos de la sabiduría popular», y muchos de estos modos de pensar forman parte de los textos de Palma. Por este motivo, considera, aunque no solo ella, que las tradiciones «hoy en día nos enseñan valiosas lecciones para un campo tan amplio como la biología» (p. 59).

Toda vez que se trata de reflexiones sobre las ciencias de la salud centradas en los relatos de Palma, cada uno de los artículos se complementa e intersecta en contenidos. De forma que estos artículos publicados en la revista de estudiantes *El Palma de la Juventud* n.º 1 (2019) se amplían, se enriquecen y se complementan con otros que se hallan en el segundo número (2020), pues en este las indagaciones explican las prácticas médicas de época, así como el tratamiento a través de hierbas. Adicionalmente, un grupo de artículos se concentran en lo que podríamos llamar la investigación acerca de la historia de las epidemias en nuestro país y el proceso formativo de la especialización de la medicina, a saber, la traumatología, la ortopedia, la ginecología y la odontología. Para efectos de presentar las ideas respecto a estos núcleos de interés reflexivo, iniciaremos comentando el artículo de Carbajal (2020): «Principales epidemias que azotaron el Perú en la época del Virreinato según las *Tradiciones peruanas*...». A propósito del contexto en el que escribe su autor, el mes de noviembre de 2020, cuando aún no teníamos una vacuna para la COVID-19, Carbajal investiga en las tradiciones de Palma y encuentra que los siglos XVII y XVIII fueron escenario del brote de numerosas epidemias en todo el mundo, tanto el sarampión y la viruela, como también la fiebre terciana. Por ello, el hecho de que Palma cuente historias sobre enfermedades y maneras de superar sus síntomas o sus efectos vendría a ser un valioso archivo de registro sobre la forma en que se manifestaba la enfermedad en el paciente, así como la manera que se tenía de buscar su curación.

En tal sentido, las tradiciones ofrecen «Una visión de las terribles epidemias que se venían dando en el Virreinato peruano entre los siglos XVII y XVIII. Debemos saber que las epidemias no son sucesos vistos recientemente, sino que siempre han afectado a la humanidad a través de la historia» (Carbajal, 2020, p. 40).

Las enfermedades son contrarrestadas con medicamentos. Los artículos cuyas ideas centrales presentamos a continuación proponen y explican inquietudes respecto a los fármacos, tales como qué ocurre cuando estos no logran la curación del paciente o qué sucede cuando la medicina europea es reemplazada por la medicina local o tradicional. Un segmento reflexivo de propuestas centra su atención en la ciencia herbolaria. Arauco, Cuadrado y Salazar son los investigadores que posicionan su interés en ese campo. Si insertamos sus hallazgos entre los que describimos párrafos atrás, señalaríamos que la contribución del primero está centrada en complementar la información científica sobre la quinina, compuesto alcaloide que se extrae de la corteza de la quina y que tiene la función de eliminar el microorganismo conocido como *Plasmodium*, transmitido por el zancudo *Anopheles*, causante de la malaria; compuesto que siglos más tarde servirá como referente para la elaboración de la llamada hidroxiclороquina, droga sintética que se obtiene a partir de cambios moleculares. Por lo tanto, no se deben confundir. Precisa Arauco (2020), en el artículo «Del árbol al medicamento: la quina en las *Tradiciones peruanas* y el uso de la hidroxiclороquina en la actualidad», que a lo largo de la historia fueron numerosos los beneficios que trajo la quina a la medicina humana, los cuales se pueden hallar descritos en algunas de las tradiciones de Palma, y más bien, la hidroxiclороquina, a pesar de su utilidad contra «el lupus, la artritis reumatoide y la malaria» (p. 21), y «el paludismo o en el caso de enfermedades autoinmunes» (p. 27), tiene «efectos secundarios nocivos, entre los cuales el principal es la alta toxicidad cardiaca» (p. 21). Asimismo, se deben relieves los respaldos argumentativos autorizados que emplea como la Organización Mundial de la Salud (OMS), la Food and Drug Administration (FDA), entre otros organismos, para recalcar que la hidroxiclороquina no evitaba el contagio ni disminuía la mortalidad en los pacientes infectados con el

SARS-CoV-2 durante la época en que en nuestro país muchas personas solían tomar este insumo para, supuestamente, prevenir el contagio.

La presencia de la borraja, la hierba santa, el llantén y el tabaco en las tradiciones de Palma plantea el desafío de cómo vincularlas con el conocimiento científico que se tiene sobre las propiedades medicinales que cada una posee. Las reflexiones de Cuadrado (2020) y Salazar (2020) no se orientan hacia el campo acrítico, donde solo se contentarían con enumerar las bondades de las plantas y, como efecto, también con describir los casos en los que sus propiedades curativas lograron curaciones asombrosas. Resulta importante comentar que ambos destacan lo significativo de hallar en las tradiciones cuadros descriptivos de las enfermedades, así como también de las plantas y las cantidades que se usan para el tratamiento; no obstante, sostienen que es necesario advertir los efectos colaterales. En «Las propiedades medicinales del agua de borrajas en la tradición “El latín de una limeña”...», Cuadrado (2020) resalta que «sin tener fuentes sobre cómo se usó la planta de borrajas, no tendríamos evidencias de su aplicación. Palma nos ha manifestado en cada una de sus *Tradiciones* la utilidad de muchas plantas, brindándonos el acceso a la consideración y estudio profundo» (p. 92).

Y en el artículo «Propiedades terapéuticas de la hierba santa, el llantén y el tabaco como cura de la caries maxilar en “El abad de Lunahuaná”», Salazar (2020) anota que Palma nos hace saber que en el Perú antiguo existió un conocimiento sistemático acerca de la medicina tradicional y los usos para contrarrestar dolencias y enfermedades; un saber que aún se mantiene y recientes investigaciones nos han permitido conocer más sobre sus potencialidades para diversos tratamientos (p. 106). Es interesante señalar que durante el siglo XVI ya se realizaban curaciones dentales, lo cual vendría a ser el antecedente histórico de la odontología, pues Salazar (2020) nos refiere que en la tradición analizada «se hace mención de cómo el papa Gregorio XIII durante dos meses presentó un intenso dolor ubicado en el lado posterior de la dentadura, donde se encuentran los dientes maxilares, que nadie podía curar y además no le permitía descansar ni alimentarse adecuadamente» (p. 104).

Al no encontrar alternativa para su dolor, un fraile peruano que estaba en el Vaticano, a base de plantas como la hierba santa y el llantén logró curar las caries maxilares del referido papa. De ello se infiere que este tratamiento para los dientes lesionados ya era conocido en el Perú.

Hay una tensión cuya fuerza de significación la supo captar Palma, y los investigadores noveles también la advierten. De hecho, las aproximaciones que se realizan a las tradiciones desde el campo de los conocimientos histórico-conceptuales de la medicina y la herbolaria la hacen más visible, y sirven para calibrar si aquella tensión se mantiene. Para Montalvo (2020) no hay duda de que el curso de la historia y las transformaciones tecnológicas no han mermado la conflictividad, más bien la han renovado. Su artículo «La discriminación de los curanderos en la tradición “Las brujas de Ica”» explica que si bien la Inquisición fue definitivamente erradicada como institución que castigaba de modo terrible las acciones consideradas heréticas, algunas de sus prácticas, como la censura, la marginación y el castigo simbólico aún continúan vigentes. Tras advertir cómo la Inquisición llegaba incluso a castigar con la hoguera a algunos inculpados de prácticas heréticas, acusados entre los que se hallaban algunos curanderos o personas dedicadas a tratar y curar enfermedades o dolencias con plantas y ungüentos, Montalvo (2020) sostiene:

De manera análoga, en la actualidad, algunos médicos discriminan a aquellas personas que ejercen la medicina tradicional, específicamente a los llamados «curanderos» o «chamanes» por considerarlos ignorantes al no tener, en su mayoría, estudios universitarios relacionados con las ciencias de la salud. (p. 135)

Para Montalvo (2020), estas prácticas de discriminación serían las que configurarían, en pleno siglo XXI, la presencia de actitudes inquisitoriales en el cuerpo médico. Y antes de que se califique su perspectiva como ingenua, aclara que es necesario pensar en las múltiples aristas de la práctica médica, la salud pública y la realidad social. Si podemos visualizar esto, comprenderemos que

El curandero o chamán juega un rol muy importante para la población de escasos recursos. Aunque la medicina científica de nuestro país tiene buenos resultados, es imposible negar que la medicina tradicional es muy útil y efectiva para curar enfermedades, incluso aquellas aparentemente permanentes. (Montalvo, 2020, pp. 136-137)

Similar actitud de exclusión, aunque con matices distintos, es la que describe Zamalloa (2020) en su artículo «La presencia de la medicina natural europea y asiática en “¡A nadar, peces!”...». Luego de rastrear la procedencia de algunos insumos como la goma arábica, la linaza, la achicoria y la altea, y de explicar su potencial uso medicinal, llama la atención sobre la existencia de fuertes prejuicios médicos contra prácticas médicas ancestrales, prejuicios que en un mundo médico contemporáneo son injustificables, puesto que tanto la «medicina convencional» como la «medicina natural» han mostrado puntos de concordancia y enriquecimiento mutuo. De hecho, ambas «comparten una naturaleza equivalente dentro de sus enfoques y propósitos esenciales, los cuales contribuyen a la sociedad, sin la existencia de un afán de lucro o de intereses individuales» (Zamalloa, 2020, p. 81). Y no se comprendería esta riqueza de plantas medicinales si es que no contáramos con tierras fértiles para el cultivo.

Calderón (2020), en «Relevancia medioambiental en la medicina peruana a propósito de la tradición “Los polvos de la condesa”», da cuenta precisamente de esta particularidad medioambiental que fomenta la aclimatación y el desarrollo de plantas. Complementa aquel cuadro de tensiones sobre lo que es y no es médico científico la caracterización que realiza Rosas (2020) en «Labor hospitalaria de los bethlemitas en “Los Barbones” y la presencia de plantas medicinales en “El abad de Lunahuaná”...». Además de continuar con la reflexión respecto a la herbolaria como antecedente de la medicina actual, la autora destaca la importancia de los valores humanos que deben poseer los médicos. En ese sentido, encuentra que los religiosos tuvieron, en la historia, una activa participación, pues su «actuación

altruista» contribuyó al cuidado de los enfermos y a formar la idea de la entrega humana del servidor de la salud por el paciente enfermo.

Linares (2020) y Siccha (2020) desarrollan, cada una, un acercamiento a las tradiciones de Palma, desde la información que se puede hallar en ellas sobre la formación de lo que podríamos llamar, contemporáneamente, la traumatología y la ginecología. La primera titula su artículo «Inicios de la ortopedia y traumatología peruana en la tradición “Brazo de plata” de Ricardo Palma». La segunda: «Las parteras y los inicios de la ginecología en el Perú vistas en “Las brujas de Ica” de Ricardo Palma». Linares (2020) sostiene que en algunas tradiciones es bastante visible la presencia de una práctica ortopédica. Comenta que si bien la ortopedia es una rama de la medicina moderna, ello no quiere decir que no existiera como práctica ancestral desde la antigüedad en las culturas prehispánicas. La investigadora nos hace recordar también que el objetivo fundamental de la ortopedia es el estudio de las enfermedades del sistema muscular y esquelético, así como el restablecimiento de todo el sistema óseo. En este marco, refiriéndose al vigésimo tercer virrey del Perú, personaje de la tradición, señala: «la decisión de mandar a fabricar una prótesis en reemplazo de su brazo derecho, da a conocer el contexto histórico de la ortopedia y traumatología en el mundo y los inicios de esta especialidad médica en nuestro país» (Linares, 2020, p. 43).

Por su parte, Siccha (2020) explica que la tradición «Las brujas de Ica» presenta personajes asociados con la asistencia del parto y los cuidados de la gestante en el contexto de la colonia, y precisa que, por estar relacionados con prácticas de brujería, en dicho contexto era frecuente encontrar casos donde el trabajo de parto comprometía trágicamente la vida de la madre y el niño. Examinado este relato palmista en perspectiva se trata de los inicios de la ginecología:

Ricardo Palma nos presenta en esta tradición a un personaje de nombre Ña Manonga Lévano, quien es descrita como una bruja por poseer conocimientos sobre la forma de realizar partos naturales evitando los riesgos que se podrían tener al momento

de dar a luz, sin dañar el bienestar de la madre y del recién nacido. Así, Palma nos revela una de las posibles escenas que contribuye como un antecedente de la ginecología. (p. 127)

La metodología de este conjunto de aproximaciones, como lo acabamos de explicar, procede por identificar el tema de investigación desde el campo de la reflexividad médica en las tradiciones, luego, las enmarca con la historia de la disciplina y busca comprenderlas, analizarlas e interpretarlas. De este modo hemos visto cómo estas investigaciones enunciadas desde el campo de la medicina, y no la crítica literaria, nos presentan una conciencia investigativa y una subjetividad ávida por producir conocimientos nuevos, representan las ideas respecto a la historia de la medicina, desde la época prehispánica hasta la actualidad, y con ellas las distintas figuraciones de cada uno de sus componentes: los médicos, los enfermos y la conflictividad entre quienes practican la medicina europea y la medicina tradicional. Así también se pudo observar la descripción de enfermedades y los insumos para la elaboración de medicamentos. Además, se describieron procesos formativos de lo que serían la ginecología, la ortopedia, la traumatología, la odontología e incluso la medicina no convencional. Y si nos preguntáramos sobre la perspectiva de la medicina que se desprende de estas reflexiones, diríamos que cuando las explicaciones retornan a los orígenes de la práctica médica lo hacen para extraer el concepto de que la medicina y el médico se deben al ser humano, al cuidado de su salud; y cuando los análisis apuntan hacia las prácticas médicas propiamente dichas, en el caso, por ejemplo, de escenificar a pacientes que sospechan de la curación a la que serán sometidos o que desconfían de los médicos porque no son europeos. Las reflexiones de estos investigadores noveles presentan claras ideas respecto al trato humano del paciente, así, se deben valorar las dudas del paciente, ya que el médico está llamado a despejarlas reconociéndole a este su humanidad, y aunque no lo escriben así, estos investigadores tienen claro que la práctica médica no puede cosificar al paciente. En esta línea, la idea de medicina que se desprende está más cerca de un quehacer tanto reflexivo como práctico; reflexivo, pues se guía constantemente por presupuestos éticos y humanísticos del pensar y

el conocimiento; y práctico, pues atañe al dominio de la ejecución técnica. La medicina, centrada en el bienestar de la persona, empática e integral, está al servicio de la vida humana.

5. CODA

«Palmismo» podría ser el término que designa los estudios críticos sobre la obra de Ricardo Palma. Estas reflexiones se desarrollarían desde el campo de los estudios literarios: la historiografía que combina la biografía, la historia intelectual y las conexiones de la obra y la vida; y los estudios histórico-analíticos orientados a la exégesis de la obra de Palma, sus componentes estilísticos y sus huellas ideológicas. Como producción reflexivo-crítica sobre la obra del autor de las *Tradiciones peruanas*, el palmismo se desarrolla desde el siglo XX hasta estas primeras dos décadas del siglo XXI. Entre los primeros ejemplos del palmismo mencionaríamos la trilogía de textos que Raúl Porras Barrenechea publicó en el período 1919-1934, y que fueron reunidos bajo el título *Tres ensayos sobre Ricardo Palma* (1954), una aproximación biográfica, histórica y comparativa que contribuye a dar a conocer algunos datos sobre Palma y la relación de su obra con la de otros autores. Y el otro ejemplo que afirma la continuidad del *palmismo*, después de mediados del siglo pasado, sería el aporte de la visión sintética de la obra, la vida y el contexto histórico y estético que José Miguel Oviedo plasmara en *Genio y figura de Ricardo Palma* (1965). Para el caso de los ejemplos del siglo XXI, la lista de estudios es numerosa. Solo mencionaremos algunas investigaciones: el estadounidense Merlin Compton propone una profunda reflexión sobre las fronteras que separan a la historia y la ficción, y cómo es que Palma emplea creativamente las fuentes históricas para la elaboración de sus tradiciones. Compton plasma sus reflexiones en *La historicidad de las Tradiciones peruanas de Ricardo Palma* (2000). A esta investigación podemos sumarle dos significativas contribuciones sobre la factura humorística, irónica y satírica de las tradiciones palmistas, formas y usos retóricos de técnicas literarias que son brillantemente aprovechadas por Palma, y que son descritas, analizadas e interpretadas por el peruanista Roy L. Tanner

en dos textos, se trata de *El humor de la ironía y la sátira en las Tradiciones peruanas* (2005) y *Aproximaciones al estudio de las Tradiciones peruanas* (2009). Y el presente siglo confirma que el estudio de la vida y la obra de Palma continúa vigente, pues el historiador Carlos Pérez Garay, en la línea de la investigación sobre la formación, el desarrollo y la concreción de las mentalidades, ha publicado *Liberalismo criollo. Ricardo Palma, ideología y política* (1833-1919) (2015).

Sirva esta nómina cartográfica que señala autores, títulos, temas y temporalidades para desprender dos ideas: la primera ejemplifica que el palmismo como orientación crítico-reflexiva sobre la obra de Ricardo Palma mantiene un flujo continuo, y reparemos en los títulos, pues se trata de aproximaciones que generalmente explican elementos literarios: el palmismo es, fundamentalmente, literario. La segunda idea que desprendemos de aquel horizonte crítico es que no existen aproximaciones que hayan orientado su atención a otros componentes que contienen las tradiciones, por ejemplo, elementos que aluden al paisaje arquitectónico, las construcciones, la psicología de los personajes, las enfermedades y la presencia de la medicina. Es como si la explicación de las tradiciones palmianas estuviese monopolizada por las aproximaciones crítico-literarias e historiográficas. ¿Es que no se puede leer a Palma desde otros marcos disciplinarios? La explicación que acabamos de realizar metacríticamente constituye una prueba de que es posible reflexionar interdisciplinariamente sobre algunas tradiciones.

En tal sentido, comprendamos que las investigaciones noveles que se han analizado marcan un importante y provocador inicio, en esta segunda década del siglo XXI, de una nueva orientación del *palmismo*. De hecho, cuando culminamos la elaboración de este artículo, recibimos la alerta bibliográfica sobre la publicación del cuarto número de *El Palma de la Juventud. Revista de Estudiantes de la Universidad Ricardo Palma* (2022)³, compuesto de trece artículos

3 Puede consultarse este número de la revista a través del siguiente enlace: https://revistas.urp.edu.pe/index.php/El_Palma_de_la_Juventud

centrados en la explicación de temas médicos. Enumeraremos algunos de los títulos que destacan por la claridad temática de su formulación, tanto como que son muestras del fortalecimiento, el desarrollo y la continuidad del *palmismo* interdisciplinario en el siglo XXI: «Anomalías y malformaciones congénitas presentes en “La astrología en el Perú” de Ricardo Palma» (Alave, 2022, pp. 11-31); «La importancia de las vacunas y su impacto sanitario en la medicina contemporánea a propósito de la tradición “Los barbones”» (Hidalgo, 2022, pp. 33-48); «Contagio y tratamiento de la sífilis durante el virreinato en la tradición “Las orejas del alcalde”» (Antayhua, 2022, pp. 63-78); «La presencia de la viruela durante la época colonial en la tradición “¡A nadar, peces!”» (Pretel, 2022, pp. 79-95); «La achicoria en la tradición “¡A nadar, peces!”: aplicación, impacto y relevancia médica actual a través del derivado químico inulina» (Palacios, 2022, pp. 97-111); y «El cólico miserere como diagnóstico de apendicitis en los tiempos del virrey marqués de Guadalcázar según la tradición “Los panecitos de San Nicolás”» (Aguilar, 2022, pp. 189-202). Añadiríamos también el hecho de que esta producción académica palmista ha generado una importante dinámica de intercambio de argumentos —técnicamente—; diríamos que se trata de conexiones intertextuales que informan sobre la movilidad de ideas de un artículo a otro. Para mencionar solo un ejemplo reafirmamos que las ideas del artículo «Propiedades terapéuticas de la hierba santa, el llantén y el tabaco como cura de la caries maxilar en “El abad de Lunahuaná”» (Cáceres, 2020) es citado en el artículo «La evolución cultural del tabaco en las tradiciones “Tabaco para el rey” y “La cajetilla de cigarros”» (Rodríguez, 2022, pp. 143-160).

Como se puede advertir, el palmismo impulsado por los investigadores noveles insiste en la necesidad de calibrar los componentes de las tradiciones y los textos de Palma desde otros campos disciplinares, y no con la idea de sobreinterpretarlos, sino más bien con el convencimiento de que un enfoque interdisciplinario no necesariamente está al margen de la disciplina, sino que la complementa e, incluso, contribuye a su enriquecimiento y desautomatización. De hecho, un modelo significativo se encuentra en los asedios que se han hecho sobre las tradiciones desde el ámbito jurídico, por ejemplo, para Távora

y Flores (2021) los relatos de Palma proveen de situaciones donde algunos de sus personajes se encuentran litigando en búsqueda de justicia. Recurrir al conocimiento de la historia del derecho o a las reflexiones sobre la justicia resulta estratégico para explicar las potencialidades de la tradición, y para que así se enriquezca «la imaginación del quehacer de la justicia» (p. 266).

Como lo hemos descrito y explicado: si las tradiciones ofrecen todo un universo de posibilidades de sentido, la idea de lo interdisciplinario se propone, justamente, para dar cuenta de esta polifacética constitución. Hemos presentado y explicado la cartografía y para ello empleamos los aportes de los investigadores noveles, y como en todo trabajo del conocimiento científico están llamados los palmistas ya iniciados a profundizar en dichos hallazgos e incentivar otros. Dejamos aquí este mosaico de ideas y argumentos que en otro momento denominamos la producción reflexiva interdisciplinaria de la «Generación Palmista del Bicentenario» (Flores, 2021, p. 18).

REFERENCIAS

- Acosta, F. T. (2019). El valor arquitectónico de «La casa de Pilatos» en las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma. *El Palma de la Juventud. Revista de Estudiantes de la Universidad Ricardo Palma*, 1(1), 27-41. <https://doi.org/10.31381/epdlj.v1i1.3995>
- Aliaga, A. S. (2020). La relevancia de la inteligencia emocional en la tradición «Una vida por una honra». *El Palma de la Juventud. Revista de Estudiantes de la Universidad Ricardo Palma*, 2(2), 165-173. <https://doi.org/10.31381/epdlj.v2i2.4253>
- Arauco, D. A. (2020). Del árbol al medicamento: la quina en las *Tradiciones peruanas* y el uso de la hidroxiclороquina en la actualidad. *El Palma de la Juventud. Revista de Estudiantes de la Universidad Ricardo Palma*, 2(2), 19-30. <https://doi.org/10.31381/epdlj.v2i2.4241>

- Bedoya, M. P. (2019). Concepciones de la medicina tradicionalista y la herbolaria en las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma. *El Palma de la Juventud. Revista de Estudiantes de la Universidad Ricardo Palma*, 1(1), 101-111. <https://doi.org/10.31381/epdlj.v1i1.4002>
- Beltrán, B. A. (2019). Medicina tradicional en las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma. *El Palma de la Juventud. Revista de Estudiantes de la Universidad Ricardo Palma*, 1(1), 93-99. <https://doi.org/10.31381/epdlj.v1i1.4001>
- Benveniste, É. (2004). *Problemas de lingüística general* (t. 2). Siglo XXI.
- Blanco, D. (2006). Semiótica y Ciencias Humanas. *Letras*, 77(111-112), 59-73. <https://doi.org/10.30920/letras.77.111-112.4>
- Butrón, V. E. (2019). Las propiedades curativas de la quina y un posible caso de catalepsia visto como resurrección según las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma. *El Palma de la Juventud. Revista de Estudiantes de la Universidad Ricardo Palma*, 1(1), 61-72. <https://doi.org/10.31381/epdlj.v1i1.3998>
- Calderón, A. M. (2020). Relevancia medioambiental en la medicina peruana a propósito de la tradición «Los polvos de la condesa». *El Palma de la Juventud. Revista de Estudiantes de la Universidad Ricardo Palma*, 2(2), 59-70. <https://doi.org/10.31381/epdlj.v2i2.4244>
- Carbajal, G. S. (2020). Principales epidemias que azotaron el Perú en la época del Virreinato según las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma. *El Palma de la Juventud. Revista de Estudiantes de la Universidad Ricardo Palma*, 2(2), 31-42. <https://doi.org/10.31381/epdlj.v2i2.4242>
- Colegio de Ingenieros del Perú (2018). *Código de Ética del Colegio de Ingenieros del Perú*. https://www.cip.org.pe/publicaciones/reglamentosCNCD2018/codigo_de_etica_del_cip.pdf

- Compton, M. D. (2000). *La historicidad de las Tradiciones peruanas de Ricardo Palma*. Biblioteca Nacional del Perú, Fondo Editorial.
- Cuadrado, A. N. (2020). Las propiedades medicinales del agua de borrajas en la tradición «El latín de una limeña» de Ricardo Palma. *El Palma de la Juventud. Revista de Estudiantes de la Universidad Ricardo Palma*, 2(2), 85-97. <https://doi.org/10.31381/epdlj.v2i2.4246>
- Cruz, J. A. de la y Rodríguez-Chávez, E. I. (2019). La investigación: más allá del ranking de las universidades. *Revista de la Facultad de Medicina Humana*, 19(1), 7-12. <http://doi.org/10.25176/RFMH.v19.n1.1786>
- Esquivel, D. A. (2019). Análisis psicológico de la mujer en la tradición «La conspiración de la saya y el manto» de Ricardo Palma. *El Palma de la Juventud. Revista de Estudiantes de la Universidad Ricardo Palma*, 1(1), 125-132. <https://doi.org/10.31381/epdlj.v1i1.4004>
- Esquivel, D. A. (2020). Importancia y valores sobre la salud mental en «El médico inglés» de Ricardo Palma. *El Palma de la Juventud. Revista de Estudiantes de la Universidad Ricardo Palma*, 2(2), 183-197. <https://doi.org/10.31381/epdlj.v2i2.4255>
- Ferrari, V. L. (2019). Las *Tradiciones peruanas* vistas desde la ingeniería civil. *El Palma de la Juventud. Revista de Estudiantes de la Universidad Ricardo Palma*, 1(1), 133-141. <https://doi.org/10.31381/epdlj.v1i1.4005>
- Flores-Zúñiga, F. (2019). *Ricardo Palma y la tribuna parlamentaria. El tradicionista senador (1868-1873)*. Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Flores, G. (2021). La Generación Palmista del Bicentenario. *El Palma de la Juventud. Revista de Estudiantes de la Universidad Ricardo Palma*, 3(3), 13-18. <https://doi.org/10.31381/epdlj.v3i3.4299>

- García-Bedoya, C. (2019). *Hermenéutica literaria. Una introducción al análisis de textos narrativos y poéticos*. Cátedra Vallejo.
- García, U. (2011). Aspectos de la historia de la medicina del Perú durante la fundación de la Escuela de Medicina Cayetano Heredia y su tiempo (1797-1861) (parte I). *Acta Médica Peruana* 28(2), 112-117. http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1728-59172011000200008
- Godoy, B. A. (2020). El soporte y la dependencia emocional en la tradición «La camisa de Margarita». *El Palma de la Juventud. Revista de Estudiantes de la Universidad Ricardo Palma*, 2(2), 175-181. <https://doi.org/10.31381/epdlj.v2i2.4254>
- González, V. y Román, M. del M. (2016). Investigador novel: estrategias y herramientas en un mundo conectado. *Revista Interuniversitaria de Investigación en Tecnología Educativa*, (0), 95-108. <http://dx.doi.org/10.6018/riite/2016/262241>
- Hualpa, J. M. (2019). La trayectoria del papel que desempeña el médico y sus consecuencias en la salud pública según las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma. *El Palma de la Juventud. Revista de Estudiantes de la Universidad Ricardo Palma*, 1(1), 81-92. <https://doi.org/10.31381/epdlj.v1i1.4000>
- Linares, N. E. (2020). Inicios de la ortopedia y traumatología peruana en la tradición «Brazo de plata» de Ricardo Palma. *El Palma de la Juventud. Revista de Estudiantes de la Universidad Ricardo Palma*, 2(2), 43-58. <https://doi.org/10.31381/epdlj.v2i2.4243>
- Medina, E. (2019). La figura del médico y de los hospitales en las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma. *El Palma de la Juventud. Revista de Estudiantes de la Universidad Ricardo Palma*, 1(1), 73-80. <https://doi.org/10.31381/epdlj.v1i1.3999>
- Mendizábal, N. (2014). Los componentes del diseño flexible en la investigación cualitativa. En I. Vasilachis de Gialdino (coord.), *Estrategias de investigación cualitativa* (pp. 65-105). Gedisa.

- Montalvo, C. (2020). La discriminación de los curanderos en la tradición «Las brujas de Ica». *El Palma de la Juventud. Revista de Estudiantes de la Universidad Ricardo Palma*, 2(2), 133-145. <https://doi.org/10.31381/epdlj.v2i2.4250>
- Morin, E. (2010). Sobre la interdisciplinariedad. *Revista de la Universidad ICESI*, (62), 9-15. https://www.icesi.edu.co/revistas/index.php/publicaciones_icesi/article/view/643/643
- Muguruza, E. E. (2021). La importancia de la interpretación y la habilidad creativa del arquitecto en «Los ratones de fray Martín» y «Al pie de la letra» en las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma. *El Palma de la Juventud. Revista de Estudiantes de la Universidad Ricardo Palma*, 3(3), 63-70. <https://doi.org/10.31381/epdlj.v3i3.4305>
- Numa-Sanjuan, N. y Márquez, R. (2019). Los Semilleros como espacios de investigación para el investigador novel. *Propósitos y Representaciones*, 7(1), 230-248. <http://dx.doi.org/10.20511/pyr.2019.v7n1.289>
- Nussbaum, M. (2012). Discurso de recepción Premio Príncipe de Asturias 2012. <https://www.abc.es/gestordocumental/uploads/Cultura/discurso-martha-nussbaum.pdf>
- Pantigoso, M. (2021). *Alma Palma. Veinte ensayos sobre el tradicionalista*. Editorial Universitaria.
- Pérez, C. A. (2015). *Liberalismo criollo. Ricardo Palma, ideología y política (1833-1919)*. Universidad Ricardo Palma, Fondo Editorial.
- Polo, W. A. (2021). «El puente de los pecadores»: ética y corrupción en las construcciones peruanas. *El Palma de la Juventud. Revista de Estudiantes de la Universidad Ricardo Palma*, 3(3), 19-27. <https://doi.org/10.31381/epdlj.v3i3.4300>

- Rivera, D. (2019). La quina (Chinchona) como evidencia del rol de la biología en las *Tradiciones peruanas*. *El Palma de la Juventud. Revista de Estudiantes de la Universidad Ricardo Palma*, 1(1), 55-60. <https://doi.org/10.31381/epdlj.v1i1.3997>
- Rodríguez, M. Á. (2019). *Diccionario personal de Ricardo Palma. Frases, citas y personajes en Las tradiciones peruanas*. Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria.
- Romucho, A. Y. (2019). La figura del arquitecto y su ideología al pie de la letra en las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma. *El Palma de la Juventud. Revista de Estudiantes de la Universidad Ricardo Palma*, 1(1), 43-53. <https://doi.org/10.31381/epdlj.v1i1.3996>
- Rosas, J. Y. (2020). Labor hospitalaria de los bethlemitas en «Los Barbones» y la presencia de plantas medicinales en «El abad de Lunahuaná» en las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma. *El Palma de la Juventud. Revista de Estudiantes de la Universidad Ricardo Palma*, 2(2), 147-156. <https://doi.org/10.31381/epdlj.v2i2.4251>
- Salazar, G. (2020). Propiedades terapéuticas de la hierba santa, el llantén y el tabaco como cura de la caries maxilar en «El abad de Lunahuaná». *El Palma de la Juventud. Revista de Estudiantes de la Universidad Ricardo Palma*, 2(2), 99-113. <https://doi.org/10.31381/epdlj.v2i2.4247>
- San Cristóbal, A. (2011). *Arquitectura virreinal religiosa de Lima*. Universidad Católica Sedes Sapientiae.
- Santiviáñez A. R. y Cabrera, J. (2013). *Catálogo florístico de plantas medicinales peruanas*. Ministerio de Salud, Instituto Nacional de Salud.

- Siccha, M. M. (2020). Las parteras y los inicios de la ginecología en el Perú vistas en «Las brujas de Ica» de Ricardo Palma. *El Palma de la Juventud. Revista de Estudiantes de la Universidad Ricardo Palma*, 2(2), 125-132. <https://doi.org/10.31381/epdlj.v2i2.4249>
- Sobrevilla, D. (1994). *César Vallejo. Poeta nacional y universal y otros trabajos vallejanos*. Amaru.
- Tanner, R. L. (1997). La autobiografía en las *Tradiciones peruanas*. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 28(28), 89-109. <https://revistas.apl.org.pe/index.php/boletinapl/article/view/428>
- Tanner, R. L. (2005). *El humor de la ironía y la sátira en las Tradiciones peruanas*. Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria.
- Tanner, R. L. (2009). *Aproximaciones al estudio de las Tradiciones peruanas*. Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria.
- Távora, F. y Flores, G. (2021). Ricardo Palma: tres tradiciones y algunas reflexiones sobre la justicia, el derecho y la literatura. *Revista Oficial del Poder Judicial*, 13(16), 243-268. <https://doi.org/10.35292/ropj.v13i16.465>
- Tintaya, S. A. (2021). Análisis de la construcción en «Las tres puertas de San Pedro» de Ricardo Palma. *El Palma de la Juventud. Revista de Estudiantes de la Universidad Ricardo Palma*, 3(3), 29-44. <https://doi.org/10.31381/epdlj.v3i3.4301>
- Toro, S. (2017). Nuevo rol: del arquitecto creador al arquitecto ciudadano. Diseño participativo en la producción del hábitat. En W. Imilan, J. Larenas, G. Carrasco y S. Rivera (eds.), *¿Hacia dónde va la vivienda en Chile? Nuevos desafíos en el hábitat residencial* (pp. 109-118). Adrede.
- Valle y Caviedes, J. del (1984). *Obra completa* (D. R. Reedy, ed.). Biblioteca Ayacucho.
- Varillas, A. (2017). Ediciones de las tradiciones de Ricardo Palma. *Aula Palma*, (16), 25-37. <https://doi.org/10.31381/test2.v0i16.1333>

Villanueva, N. G. (2019). Análisis de los trastornos psicológicos en algunos personajes de «El nazareno» y «La fiesta de San Simón Garabatillo». *El Palma de la Juventud. Revista de Estudiantes de la Universidad Ricardo Palma*, 1(1), 113-124. <https://doi.org/10.31381/epdlj.v1i1.4003>

Zamalloa, S. F. (2020). La presencia de la medicina natural europea y asiática en «¡A nadar, peces!» de Ricardo Palma. *El Palma de la Juventud. Revista de Estudiantes de la Universidad Ricardo Palma*, 2(2), 71-84. <https://doi.org/10.31381/epdlj.v2i2.4245>



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

This article is available in open access under the Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Cet article est disponible en libre accès sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International License.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 6, n.º 11, enero-junio, 2023, 325-358

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.59885/archivoVallejo.2023.v6n11.14

Carnavalización y polifonía en *Sobre héroes y tumbas* (1961) de Ernesto Sábato

The carnivalization and polyphony in Ernesto Sábato's *On Heroes and Tombs* (1961)

Carnavalisation et polyphonie dans *Sur les héros et les tombes* (1961) d'Ernesto Sábato

JAVIER DE TABOADA

Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas

(Lima, Perú)

pchujtab@upc.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-8026-3817>



RESUMEN

El artículo parte de los planteamientos del teórico ruso Mijaíl Bajtín. Este plantea los conceptos de carnavalización y polifonía como categorías centrales de su teoría literaria. Asimismo, en su análisis de la obra de Dostoievski, afirma que la *novela polifónica* se presenta de forma poco frecuente en la literatura, y dicha categoría no puede ser aplicada a cualquier obra literaria, sino que esta debe cumplir con determinados presupuestos. El artículo intenta demostrar que la novela

del escritor argentino Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas*, se ajusta a dicho concepto debido al mundo carnavalizado que presenta y a la multitud de voces autónomas que aparecen en ella. Además, examina las voces presentes en la novela clasificándolas y explicando su importancia estructural en la obra.

Palabras clave: polifonía; carnavalización; Bajtín; Sábato.

Términos de indización: literatura; lenguaje simbólico; novela (Fuente: Tesaurus Unesco).

ABSTRACT

The article is based on the approaches of the Russian theorist Mikhail Bakhtin. Bakhtin proposes the concepts of carnivalization and polyphony as central categories of his literary theory. Likewise, in his analysis of Dostoevsky's work, he affirms that the polyphonic novel is rarely presented in literature, and that this category cannot be applied to any literary work, but that it must comply with certain presuppositions. The article attempts to demonstrate that the Argentine writer Ernesto Sábato's novel *Sobre héroes y tumbas* (*On Heroes and Tombs*) fits this concept due to the carnivalesque world it presents and the multitude of autonomous voices that appear in it. Furthermore, it examines the voices present in the novel by classifying them and explaining their structural importance in the work.

Key words: polyphony; carnivalization; Bakhtin; Sábato.

Indexing terms: literature; symbolic languages; novels (Source: Unesco Thesaurus).

RÉSUMÉ

L'article se fonde sur les idées du théoricien russe Mijaíl Bajtín. Les concepts de carnavalisation et de polyphonie sont des catégories centrales de sa théorie littéraire. Dans son analyse de l'œuvre de Dostoïevski, il affirme que le roman polyphonique est rare dans la

littérature et que cette catégorie ne peut s'appliquer à n'importe quelle œuvre littéraire, mais qu'elle doit répondre à certains présupposés. L'article tente de montrer que le roman *Sobre héroes y tumbas* (*Sur les héros et les tombes*) de l'écrivain argentin Ernesto Sábato correspond à ce concept en raison de l'univers carnavalesque qu'il présente et de la multitude de voix autonomes qui y apparaissent. En outre, il examine les voix présentes dans le roman, en les classant et en expliquant leur importance structurelle dans l'œuvre.

Mots-clés: polyphonie; carnavalisation; Bakhtin; Sábato.

Termes d'indexation: littérature; langage symbolique; roman (Source: Thésaurus de l'Unesco).

Recibido: 18/04/2023

Revisado: 15/05/2023

Aceptado: 17/05/2023

Publicado en línea: 28/06/2023

Financiamiento: Autofinanciado.

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

1. MARCO CONCEPTUAL

En *Problemas de la poética de Dostoievski* (1993), Mijaíl Bajtín plantea y desarrolla el concepto de polifonía. Al tratarse de una elaboración teórica a partir de un término musical, resulta conveniente partir del significado original: «Conjunto de sonidos simultáneos en que cada uno expresa su idea musical, pero formando con los demás un todo armónico» (Real Academia Española, s. f.).

En tal sentido, Bajtín se refiere a la teoría polifónica como el registro total de todas las voces sociales de la época. Al percibir una novela como una partitura musical, un único mensaje horizontal (melodía) puede armonizarse verticalmente de diferentes maneras, al

entregar las notas a diferentes instrumentos (voces). Uno de los pasajes en que la metáfora de la polifonía está mejor expuesta pertenece al propio Dostoievski, cuando un personaje de *El adolescente* habla de su proyecto de ópera:

Una catedral gótica, el interior, coros, himnos; entra Gretchen, y, mire usted... coros medievales, para que así se perciba el siglo quince. Gretchen está triste; al principio un recitativo, sereno, pero espantoso, lacerante, y los coros vibran lúgubres, severos, despiadados:

Dies irae, dies illa!

Y de pronto... la voz del diablo, la canción del diablo. El cual permanece invisible, solo que su canción suena con los himnos, juntamente con los himnos, casi fundiéndose con ellos y sin embargo, de un modo totalmente distinto... algo así hay que hacer. [...] (citado por Bajtín, 1993, p. 313)

Es el principio de la polifonía: la voz que parece fundirse con las demás y, sin embargo, suena diferente a ellas. No estamos bajo el principio de la armonía sino de la disonancia. El coro no debe oírse como una sumatoria, como una masa compacta de voces, sino que deben percibirse los distintos matices individuales, a veces antagónicos, que tienen las voces al interpretar el mismo tema. No hay pues una instancia o una conciencia superior en la que puedan ser unificadas, sino que se mantienen tercamente divergentes, irreductibles, disonantes.

Sin embargo, Bajtín, esquivo siempre a las definiciones congelantes, no llega a precisar el concepto de modo concluyente. La polifonía se construye y se desliza a través del análisis de las obras de Dostoievski, y al ser una categoría desarrollada a partir de una metáfora (coro de voces), tiene desde ya la contundente simplicidad de su imagen visual, y al mismo tiempo la posibilidad de ser continuamente enriquecida, matizada y extendida, como lo atestiguan las cuatrocientas

páginas que le dedica el teórico ruso (junto a otros conceptos como carnavalización, sátira menipea, imagen de la idea, y otros).

Sostenemos que *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato es una novela polifónica. Tal afirmación podría parecer incluso trivial, ya que en el lenguaje de la crítica contemporánea la polifonía es moneda corriente hace mucho tiempo, y el adjetivo «polifónico» se concede graciosamente aquí y allá, con un valor fundamentalmente encomiástico (en lugar de descriptivo). Cualquier novela puede ser polifónica, puesto que presenta una diversidad de personajes y cada uno aporta una perspectiva distinta. Polifónico quiere decir —en este sentido laxo— que el escritor hizo bien su trabajo, que supo construir bien a sus personajes y los hizo creíbles, autónomos, algo más que meros monigotes. Típicamente, la técnica de narrar desde distintos puntos de vista sería la forma garantizada de construir una novela polifónica. También se suele usar el término «polifonía» como una categoría (a)crítica para englobar el estudio de varios escritores o incluso para consignar entrevistas colectivas¹.

Bajtín, en cambio, intenta empeñosamente esclarecer tal posible confusión a lo largo de los capítulos I y III de los *Problemas de la poética de Dostoievski*, donde habla de la novela monológica, que cubre casi toda la historia literaria: la polifonía es la excepción². Así, el género que parecería ser a primera vista más polifónico, el género dramático, es descrito por Bajtín (1993) en estos términos:

1 Por ejemplo, en los siguientes títulos: *Polifonía de la marginalidad: la narrativa de escritoras latinoamericanas* (Muñoz, 1999) y «Polifonía: Entrevista a Isabel Allende y Antonio Skármeta» (Cortínez, 2016), en cuyo contenido no hay ninguna referencia a Bajtín ni mucho menos utilización de alguno de sus planteamientos.

2 Hasta qué punto este concepto es transferible a otros autores además de Dostoievski, es algo que está todavía por discutirse. Bajtín niega explícitamente (respondiendo a Lunacharski) la existencia de polifonía en autores anteriores a este (Shakespeare y Balzac, específicamente), y reconoce solo «indicios» y no polifonía plena; en cuanto a los posteriores, la única señal que da es una nota a pie de página en la edición revisada de 1979, donde hace una referencia al *Doctor Faustus*, de Thomas Mann.

Las réplicas de un diálogo dramático no rompen el mundo representado, no le confieren una multiplicidad de planos, por el contrario, para ser auténticamente dramáticos, precisan de la unidad monolítica de este mundo. En el drama, el diálogo debe ser de una sola pieza, cualquier debilidad de este carácter monolítico lleva a una debilidad del dramatismo. (p. 32)³

La metáfora de «coro de voces» debe primero, para funcionar, evitar comprender la *voz* en el sentido común de la palabra, o inclusive, en su sentido narratológico modal, en cuyo caso, efectivamente, bastarían unos cambios de narrador para cosechar polifonía. El concepto de *voz* es una de las categorías ofrecidas por Gérard Genette en su seminal *Discurso del relato* (incluido en *Figuras III* [1972]). Al hablar del modo, que es «la regulación de la información narrativa» (p. 220), Genette incluye una famosa distinción entre *modo* y *voz*:

No obstante, la mayoría de trabajos teóricos sobre ese tema (que son esencialmente clasificaciones) sufren, en mi opinión, de una enojosa confusión entre lo que aquí llamo *modo* y *voz*, es decir, entre la pregunta: *¿cuál es el personaje cuyo punto de vista orienta la perspectiva narrativa?* y esta pregunta muy distinta: *¿quién es el narrador?*, o, por decirlo más rápido, entre la pregunta: *¿quién ve?* y la pregunta *¿quién habla?* (p. 241)

Esto le permite plantear las categorías de narrador autodiegético y heterodiegético, así como de focalización interna y externa, superando la clasificación de narrador en primera y tercera persona, que confunde ambas categorías.

En cambio, la *voz* en Bajtín refiere a una concepción del mundo, a un *hombre de la idea* que alcanza la misma jerarquía que el autor textual, que no es absorbido por él, sino que establece un diálogo

3 Para una crítica de esta descalificación en bloque del género dramático, véase Huerta Calvo (1995). Sin embargo, aquí solamente queremos enfatizar que el diálogismo y la polifonía bajtinianos se distinguen de sus formalizaciones más obvias.

horizontal, como —según Bajtín— no se había logrado hacer antes de Dostoevski. A diferencia de la precisión y la claridad que ofrece el análisis de Genette, sin duda uno de los más brillantes frutos de la crítica estructuralista, el concepto de voz en Bajtín es más difuso. Hay una voz, la del autor, que en toda la tradición novelística mantiene el control de la novela, ya que las voces de los personajes «se reunirán tarde o temprano en un centro discursivo, y se reunirán en una sola conciencia y todos los acentos se resumirán en una voz» (Bajtín, 1993, p. 285). En la novela polifónica, en cambio, las voces de los personajes no llegan a subsumirse en la voz del autor, manteniendo su autonomía, e incluso, compitiendo por la interpretación de la novela. Es decir que *Los hermanos Karamazov* puede leerse, toda ella, desde la perspectiva de Aliosha como la de Iván, por poner un ejemplo. ¿Cómo puede, sin embargo, reconocerse que estamos en un discurso polifónico y no en uno monológico? Una clave está en la «dialogización interna de la palabra» (p. 239). La palabra de los personajes, cada voz, tampoco es sólida, monocorde, sino que está imbuida de la *palabra ajena*, está siempre respondiendo a las palabras de los otros. A los diálogos externos entre los personajes corresponde siempre un diálogo interno permanente, en el que prosiguen mentalmente las réplicas y las interpelaciones a las otras voces de la novela.

De todos modos, es cierto que la polifonía es una categoría un tanto difusa y no mensurable de ningún modo. Parte de la culpa del relajamiento teórico mencionado anteriormente debemos atribuirselo al propio Bajtín, pues si bien sostuvo con firmeza en su libro sobre Dostoevski que la polifonía es un hallazgo único del novelista ruso, y que la presentación de una diversidad de personajes no implica en absoluto la ausencia de monologismo; también es cierto que Bajtín conceptualizó en otros ensayos una categoría similar: el dialogismo, que concibe como un fenómeno ubicuo, pasible de aparecer no solo en cualquier obra literaria, sino en la esencia misma del lenguaje, en la palabra bivocal, dialogizada, intervenida desde siempre por el Otro. Con el dialogismo, Bajtín trata de construir una lingüística intersubjetiva que se oponga a la lingüística subjetiva saussureana. Lo cierto es que, como afirma Iván Igartua (1997), «el límite conceptual entre el

principio dialógico y la polifonía no acaba de ser, en cambio, completamente diáfano» (p. 221).

El segundo posible límite de la teoría bajtiniana sobre polifonía es que, curiosamente, Dostoevski no parece ser necesariamente el autor más idóneo para encarnar la estructura de una novela polifónica. Si entendemos la polifonía como una competencia libre de voces en la cual ninguna —y particularmente la del autor— tiene mayor jerarquía que las demás, si en la polifonía el narrador renuncia a su posición dominante en el relato para dejar surgir un coro de voces consonante y disonante, resulta difícil reconciliar esto con un Dostoevski que declara explícitamente que «A ningún precio el verdadero artista debe mantenerse en situación de igualdad con el personaje representado, contentándose con la sola verdad de este último: no se alcanzará de esa manera una verdad en la impresión» (citado por Todorov, 1991, p. 7). Para Todorov, el Dostoevski de Bajtín es un Dostoevski «bajtinizado». El crítico ruso Osmolovsky agrega que la estructura polifónica no impide la manifestación de la opinión del autor, puesto que «el punto de vista del autor se expresa principalmente en la parte compositiva y argumental, a través de los hechos y del destino personal de los portadores de la idea» (citado por Hita Jiménez, 2002, p. 101). Lo que ocurre con los personajes sería una forma de evaluar las ideas que defienden.

Pese a todos los reparos, consideramos que el concepto de novela polifónica es un concepto útil y potente, que describe la riqueza que puede tener una novela en su trabajo de escenificar diferentes concepciones del mundo y voces sociales. La novela moderna no quiere ser didáctica ni de tesis, sino que quiere darle voz a todos, y especialmente a los que no participan del debate público, recoger las opiniones y las concepciones que se apartan del guion establecido, que van más allá o contradicen los discursos que se suelen pronunciar en auditorios, salones de clase o mítines políticos. Opiniones proscritas, vidas retorcidas, personajes antisociales pueblan la novela moderna, pues la literatura apunta un haz de luz sobre los sectores oscurecidos o apartados de la sociedad. A esto se debe quizás la fortuna crítica, el uso

y el abuso del término polifonía, a que expresa una intención cara a muchos escritores desde Flaubert: la de desaparecer en el texto y dejar vivir a los personajes.

Para que pueda rendir mejores frutos, sin embargo, hay que tomar la polifonía no como un adjetivo que se regala en la valoración del texto, sino como un sustantivo que sirva para describirlo. La polifonía es, según lo entendemos aquí, una estructura formal, una forma de organización de la novela en donde se confrontan una diversidad de visiones del mundo sin que ninguna logre prevalecer.

Una de las áreas en las que este concepto de polifonía parece ser más atractivo, es en el estudio de las literaturas «híbridas», o «heterogéneas», es decir, aquellas en donde se entremezclan y dialogan dos (o más) culturas, dos visiones del mundo como la andina y la occidental, lo que ocurre al menos en una buena parte de nuestro corpus literario⁴. Es aquí donde más se invoca el nombre de Bajtín y se aplica la polifonía para resolver estas complejas situaciones. Sin embargo, tal vez convendría avanzar paso por paso, ya que el propio Bajtín nunca estuvo pensando en tales posibilidades, y su análisis, si bien contempla y requiere la diferencia de cosmovisiones, está pensado más en términos intersubjetivos que interculturales, ya que este último problema ciertamente no se presenta en las obras de Dostoievski. Un concepto complejo como el de polifonía, construido en torno a la novelística de un solo autor, y cuyo teorizador se mostró reticente a extender más allá de este ámbito, requiere primero una expansión cuidadosa, que encuentre otros autores en los que funcione más o menos de la misma manera, antes de aventurarse a cruzar los profundos cañones de la interculturalidad. Dicha aplicación de primer nivel permitiría además poner a prueba la utilidad del propio concepto teórico, ya que muy pobre sería su utilidad sino sirviera más que para describir la obra de un autor. Por eso creemos que llevar la polifonía a la literatura latinoamericana es un aporte tanto crítico como teórico. No se trata de una

4 Tanto Cornejo Polar en *Escribir en el aire* como Lienhard en *La voz y su huella* plantean una suerte de canon literario «heterogéneo» o «alternativo».

apuesta insólita. Algunos críticos han argumentado convincentemente a favor de la polifonía en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño (Ortiz, 2013) e incluso, quizás menos convincentemente, en las novelas policiales de Leonardo Padura (García, 2013). Sin embargo, creemos que es importante seguir ampliando esta línea interpretativa, acaso con un ejemplo más clásico, anterior a la posmodernidad que fragmenta las identidades y los discursos. Y consideramos que la segunda novela de Ernesto Sábato es un buen ejemplo de tal estructura.

2. METODOLOGÍA

Usaremos el método hermenéutico, que consiste en la interpretación en busca del sentido de las obras. En este caso, se aplicará esta metodología interpretativa con el objetivo de analizar a los personajes de la novela, fundamentándolos dentro del marco polifónico. Si consideramos que la carnavalización es, en *Problemas de la poética de Dostoievski*, un primer e ineludible paso en el camino hacia la polifonía, que sirve para desestructurar las jerarquías sociales y minar las estructuras rígidas para que se pueda erigir la estructura polifónica, empezaremos por revisar los aspectos carnalescos de *Sobre héroes y tumbas*, que son abundantes. A continuación, trataremos de identificar las principales voces del relato, así como las inflexiones, los entrecruzamientos y los puntos de contacto entre ellas que las modifican, es decir, la intervención de la *palabra ajena*, en términos de Bajtín, que está en la génesis misma de la palabra propia. Mostraremos asimismo cómo algunos conceptos bajtinianos utilizados para dar cuenta de la estructura polifónica en Dostoievski, como imagen de la idea, umbral o falso infinito, se replican también en Sábato.

3. DISCUSIÓN

3.1. Carnavalización

En *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (1965), Bajtín describe los rasgos de la fiesta popular, su visión subvertidora del mundo oficial y sus enormes huellas en la obra de Francois Rabelais.

Uno de los principios más importantes de lo carnavalesco es el que Bajtín denomina principio de la vida material y corporal, es decir, que las actividades fisiológicas propias del cuerpo, como comer, defecar, orinar, etc., pasan a primer plano, especialmente las relacionadas con la parte inferior del cuerpo; pues la parte superior (rostro, corazón, etc.) está vinculada con actividades espirituales. Es, por tanto, frecuente en la cultura popular renacentista oficiar el rebajamiento carnavalesco, por el cual se transfiere al plano material y corporal de la existencia, conceptos propios de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto. Ejemplo de ello son las numerosas parodias sacras de la literatura medieval, así como también los diálogos entre don Quijote y Sancho en la carnavalesca obra de Cervantes.

Pero la oposición entre arriba/abajo, superior/inferior en la que ambos términos de la jerarquía se invierten, desestructuran y contaminan, sin llegar a ninguna resolución dialéctica, no es la única que la visión carnavalesca del mundo subvierte. En realidad, la visión carnavalesca se caracteriza por su capacidad de subvertir cualquier oposición, de generar una ambivalencia entre ambos polos. Esta visión grotesca está presente en todos los escritores del Renacimiento, pero al llegar al Romanticismo, dirá Bajtín, esta ambivalencia, esta continua fluidez se convierte en una antítesis petrificada, por eso hablará el crítico ruso de un «grotesco de cámara».

Estos dos aspectos, la desestructuración de las oposiciones y el rebajamiento carnavalesco son las características que tomaremos del estudio de Bajtín para explorarlas en *Sobre héroes y tumbas*. Otras, como la importancia de la plaza pública y la universalidad de la risa carnavalesca, aunque presentes en algunos momentos puntuales, no son tan constantes en la novela de Sábato y las pasaremos por alto.

En primer lugar, observamos que la construcción de los principales personajes se realiza sobre la base de la conjunción de términos opuestos. Hay una antítesis que domina la dinámica de los personajes pero que no llega a resolverse sino en una síntesis incongruente. Los polos de la antítesis se contaminan y cancelan mutuamente.

El primer personaje carnavalesco que aparece en *Sobre héroes y tumbas* es la madre de Martín. La madre cloaca (único apelativo que se nos ofrece de ella), lujuriosa y frívola, que le enrostra a su hijo el deseo de haberlo abortado:

después de luchar durante meses saltando a la cuerda como los boxeadores y dándose golpes en el vientre, razón por la cual (le explicaba su madre a gritos) él había salido medio tarado, ya que era un milagro que no hubiese ido a parar a las cloacas. (Sábato, 1999, p. 25)

Este rebajamiento de la figura materna, este quebrantamiento de las leyes sociales basadas en la figura generatriz de la madre, convierte a Martín en un ser desamparado. La madre, ideal supremo, es rebajada hasta el subsuelo de las cloacas. Esto es lo que hace, por ejemplo, que el discurso de Molinari sobre la abnegación maternal resulte risible y ridículo, hasta provocar, carnavalescamente, el deseo de vomitar de Martín. La madre cloaca es un personaje puramente negativo y carece del costado regenerador y vivificante que tiene siempre el grotesco carnavalesco, porque es el origen de la tragedia del protagonista, el que le adjudica su abandono, que es su rasgo principal.

Por supuesto, la imagen de la madre afectará la imagen de las mujeres en general y se configura la antítesis:

Hasta ese momento, las mujeres eran o esas vírgenes puras y heroicas de las leyendas, o seres superficiales y frívolos, chismosos y sucios, ególatras y charlatanes, pérfidos y materialistas («como la propia madre de Martín», pensó Bruno que Martín pensaba). (Sábato, 1999, p. 22)

Antítesis que Alejandra, la otra protagonista de la novela, vendrá a destruir por unión de los contrarios. Como señala el título de la primera parte de la novela, «El dragón y la princesa», Alejandra es ambas cosas a la vez: dragón y princesa, «monstruo equívoco: dragón-princesa, rosafango, niñamurciélagos» (Sábato, 1999, p. 131). Solo mediante esta

unión irresuelta de oposiciones es posible caracterizar a Alejandra. Lo mismo ocurre con su edad:

porque ella había nacido madura, o había madurado en su infancia, al menos en cierto sentido, ya que en otros sentidos daba la impresión de que nunca maduraría: como si una chica que todavía juega con las muñecas fuera al propio tiempo capaz de espantosas sabidurías de viejo; como si horribles acontecimientos la hubiesen precipitado hacia la madurez y luego hacia la muerte sin tener tiempo de abandonar del todo atributos de la niñez y la adolescencia. (Sábato, 1999, p. 28)

De modo que Alejandra es un personaje profundamente ambiguo e irresoluble. Y no lo es menos Fernando Vidal, la otra gran voz de esta novela polifónica, a quien se caracteriza también de forma antitética: «Y aunque sin duda era un canalla, me atrevería a afirmar que sin embargo había en él cierta especie de pureza, aunque fuera una pureza infernal. Era una especie de santo del infierno» (Sábato, 1999, p. 455).

No solamente los personajes principales de la novela están carnavalizados, sino que la relación entre Martín y Alejandra se estructura en función de oposiciones que luego se van a desarticular o corroer. Las dos oposiciones principales son las de distanciamiento/acercamiento y carne/espíritu. Sobre el primer punto, Martín intenta repetidamente acercarse a Alejandra para descubrir que cada acercamiento es también un alejamiento, siempre hay una barrera infranqueable que choca con la aparente intimidad, existe un territorio sombrío en el que ella habita y que resulta incognoscible para Martín. Un ejemplo de ello es cuando la contempla durmiendo:

Nunca la conoceré del todo, pensó, como en una repentina y dolorosa revelación.

Estaba ahí, al alcance de su mano y de su boca. En cierto modo estaba sin defensa ¡pero qué lejana, qué inaccesible que estaba! Intuía que grandes abismos la separaban (no solamente el

abismo del sueño sino otros) y que para llegar hasta el centro de ella habría que marchar durante jornadas temibles, por desfiladeros peligrosísimos, al borde de volcanes en erupción, entre llamaradas y tinieblas. *Nunca*, pensó, *nunca*.

Pero me necesita, me ha elegido, pensó también. (Sábato, 1999, p. 80, énfasis del autor)

Pero si la aparente cercanía esconde en realidad una distancia, el distanciamiento podría producir una paradójica cercanía o restauración. Veamos los pensamientos de Martín durante uno de los largos períodos de ausencia de Alejandra:

Varias veces estuvo a punto de dejarse vencer y de ir a la *boutique*. Pero se detenía a tiempo, porque sabía que hacerlo era pesar un poco más sobre su vida, y (pensaba) por lo tanto distanciarla todavía más; del mismo modo que el náufrago desesperado por la sed sobre su bote debe resistir la tentación de tomar agua salada, porque sabe que únicamente le acarreará una sed más insaciable. No, claro que no la llamaría. Tal vez lo que pasaba era que ya había cortado demasiado su libertad, había pesado excesivamente sobre ella; porque él se había lanzado, se había precipitado sobre Alejandra, impulsado por su soledad. Y acaso si le concedía toda la libertad era posible que volvieran los primeros tiempos. (Sábato, 1999, p. 182)

Por supuesto que luego Martín no seguirá su propio consejo, pero el punto es que ambos términos de la oposición acarrearán la carga de su contrario, neutralizándola. Ahora, hemos visto que la tragedia que lamenta continuamente Martín en esa relación es no poder conocer del todo a Alejandra. ¿Y cuál es la tragedia de Alejandra con Martín? La de no lograr separar lo espiritual de lo corporal. Cuando tienen relaciones por primera vez, a insistencia de Martín, Bruno comenta para sí que Alejandra hizo una oración y que esta no fue escuchada. Más adelante, cuando la situación entre ambos empieza a declinar, Alejandra pone, para encontrarse, la condición de no tener sexo, condición que

se rompe finalmente, con lo cual la relación termina de quebrantarse. Alejandra, acaso por ejercer la prostitución⁵, necesita mantener en un plano estrictamente espiritual esta comunión que ha encontrado con un ser desamparado como ella. Alejandra no puede conectar ambos polos sin que el resultado sea tóxico para ella; en cambio Martín no puede separar un plano del otro:

una carne que sutilmente estaba entremezclada, para Martín, a un ansia de comunión, porque, como decía Bruno, una de las trágicas precariedades del espíritu, pero también una de sus sutilezas más profundas, era su imposibilidad de ser sino mediante la carne. (Sábato, 1999, p. 135)

Ambas oposiciones, entonces, sufren un proceso de desarticulación. En el existencialismo sabatiano, el alma aspira a la pureza, pero no puede librarse de la contaminación y el peso de lo corporal. En contraparte, la comunicación con el otro, aunque minada de malentendidos, es una vía de acceso al absoluto. En una lectura apegada a la poética sabatiana, la novela puede ser leída como el intento de Martín (y Bruno) de lograr una aspiración metafísica a través del amor, lo que los conduce a una existencia trágica. En el camino, sin embargo, se encuentran con formas y personajes carnavalizados que de alguna manera cuestionan este proyecto.

Porque además de manejar una estructura antitética para la construcción de sus personajes, la novela presenta otros elementos marcadamente carnalescos. Ante todo, las atmósferas y los escenarios donde se desenvuelve la historia. La casa de los Olmos en el barrio de Barracas, antiguamente señorial y ahora ruinoso, habitada por los restos de una familia patricia en decadencia, cuyos sobrevivientes viven en el pasado o en la locura, es claramente un espacio carnalesco,

5 Hay numerosos, aunque discretos, indicios a lo largo de la novela sobre esto, incluyendo las palabras de Bordenave de que ella «sentía un grandísimo placer en acostarse por dinero» (Sábato, 1999, p. 521), además de muchas actitudes en la conducta de Alejandra que serían menos misteriosas de dar crédito a esta hipótesis.

irreal y absurdo, como lo subraya en diversos momentos la narración. Por ejemplo, cuando el bisabuelo Pancho rememora sus recuerdos de los antiguos tiempos de la legión de Lavalle y Martín queda solo con el anciano:

Y cabeceando, empezó a dormitar, mientras Martín estaba paralizado por un silencioso y extraño pavor, en medio de aquella pieza casi oscura, con aquel viejo centenario, con la cabeza del coronel Acevedo en la caja, con el loco que podía andar rondando por ahí. [...] Sentía como si poco a poco hubiese ido ingresando en una suave pesadilla en que todo era irreal y absurdo. (Sábato, 1999, p. 91)

En este punto, cabe invocar el concepto de *umbral*, también desarrollado por Bajtín a lo largo de sus anotaciones sobre Dostoievski. El «diálogo en el umbral» es característico de la sátira menipea, género que es el más cercano antecedente de la novela polifónica, y también está altamente presente en Dostoievski. El umbral es ante todo el umbral entre la vida y la muerte, la mentira y la verdad, la razón y la demencia, etc.; es decir, es el límite, el borde que comparten ambos polos de la oposición. Muertos que hablan, locos cuerdos, aristócratas arruinados son tipos de personajes que abundan en la narrativa de Dostoievski porque habitan en el umbral. Lista que podríamos complementar, como vimos, con el santo del infierno y la princesa dragón que aparecen en la novela de Sábato. Pero el umbral, en un sentido más literal de la palabra, no es menos importante a la hora de configurar los espacios del relato. Señala Bajtín (1993) que la construcción del espacio en Dostoievski

concentra la acción tan solo en dos puntos: en el umbral (en la puerta, a la entrada, en la escalera, en el corredor, etc.) donde se cumplen la crisis y la ruptura, o en la plaza, que suele sustituir al salón (sala, comedor), donde tienen lugar la catástrofe y el escándalo. Esta es la concepción artística del tiempo y el espacio en Dostoievski. (p. 219)

Ya hemos mencionado la casa de los Olmos, mansión señorial y ruinoso, enclavada como un monumento incoherente en un barrio industrial y obrero. Toda la mansión se encuentra, en cierto modo, en un umbral entre el presente y el pasado, entre la ciudad tradicional y la moderna. Pero, dentro de ella, Alejandra vive en el Mirador, una terraza construida en lo alto a la que se accede por una escalera de caracol y que no forma parte del cuerpo central de la mansión: una suerte de umbral dentro del umbral. Es la misma habitación que ocupó durante ochenta años la tía Escolástica, que guardaba la cabeza de su padre en una caja de sombreros y que nunca más abandonó el cuarto hasta su muerte. Alejandra habita ahora en ese umbral mágico y carnavalesco: «Subieron por la escalera de caracol y nuevamente volvió Martín a experimentar el hechizo de aquella terraza en la noche de verano. Todo podía suceder en aquella atmósfera que parecía colocada fuera del tiempo y del espacio» (Sábato, 1999, p. 125).

Quizás por ello todas las escenas que se desarrollan en el cuarto de Alejandra están cargadas de tensión y de absurdo, propias del tiempo de crisis más que del tiempo cotidiano del mundo exterior. Pero no son las únicas escenas en las que el umbral se presenta de forma prominente en la novela. Recordemos que en la visita nocturna al bisabuelo Pancho, Alejandra desaparece y deja solo a Martín con el anciano. Martín desea huir, sin embargo, no se atreve a trasponer la puerta y permanece en el *umbral*, junto a la puerta, con el oído pegado a la madera, sospechando la presencia del tío Bebe, el loco del clarinete, que, en efecto, se encuentra del otro lado de la puerta con su cabeza puntiaguda, esperando sorprender a Martín en el momento que abra, cosa que consigue, dejándolo por unos momentos paralizado del susto.

Todos estos umbrales son espacios carnavalizados, que se contraponen quizás a los recorridos de los personajes por las calles de la ciudad. Muchísimas veces se mencionan nombres de calles y la novela sigue con sorprendente precisión y detalle los recorridos a pie y en ómnibus de Martín, quien parece prestar mucho menos atención que el narrador a la geografía que lo rodea, pues generalmente solo desea deambular por la ciudad sin rumbo fijo para enfrascarse en sus pensamientos. En esta geografía tan precisa se esconden, como ocurre de

manera mucho más literal en el *Informe sobre ciegos* de Fernando, espacios liminares, construcciones a primera vista casi normales, pero que guardan la puerta de acceso a otra realidad, una realidad en donde se suspenden las convenciones sociales cotidianas y se instauran las del tiempo de crisis, las de las cuestiones últimas de la existencia a las que se enfrentan los personajes.

Por último, algunos personajes secundarios tienen un carácter notoriamente carnalesco. Es el caso del Loco Barragán, profeta apocalíptico, borracho y haragán, que no deja de recordar a su burlón auditorio (la risa de la plaza pública) que los chicos y los locos dicen la verdad (Sábato, 1999, p. 224) y que, en verdad, resulta el profeta de la novela, pues los tiempos de sangre y fuego, del «fuego [que] tendrá que purificar esta ciudad maldita» (Sábato, 1999, p. 221) tendrán su cumplimiento en el incendio que acaba con la vida de Alejandra y Fernando, conexión que ya apunta Martín al momento de escuchar al Loco: «Pero Martín miraba al Loco, mientras volvían a su memoria aquellas otras palabras de Alejandra sobre el fuego» (Sábato, 1999, p. 224).

El otro personaje eminentemente carnalesco es Quique, «un hombre rarísimo» (Sábato, 1999, p. 184), con una anatomía contradictoria y equívoca, como se sigue de su autodescripción:

Soy un conjunto de elementos inesperados. Por ejemplo, cuando me ven callado y no me conocen, piensan que debo tener la voz de Chaliapin, y luego resulta que emito chillidos. Cuando estoy sentado suponen que soy petiso, porque tengo el tronco cortísimo, y luego resulta que soy un gigante. Visto de frente, soy flaco. Pero observado de perfil, resulta que soy corpulentísimo.

Mientras hablaba, demostraba prácticamente cada una de sus afirmaciones y Martín, verificaba, con estupor, que eran exactas. (Sábato, 1999, p. 185)

Quique, medio socialité y medio crítico de teatro, versado en el arte de la maledicencia y del fingimiento de amabilidad, es un personaje exagerado, una especie de saltimbanqui verbal, pues su

despliegue discursivo es elocuente, cómico, creativo y bordado de los prejuicios propios de la clase alta. La caracterización de su prima Lala, miembro de la alta sociedad como Quique, recurre a una oposición altamente carnalesca e inventada *ad hoc*: Opio y Monada. Citaremos *in extenso* por ser, probablemente, las páginas más carnalescas de toda la novela:

El mundo se divide en Opio y Monada (sin acento: no confundir con la otra palabra filosófica). La Lucha Eterna y nunca definida entre esas dos potencias da todas las alternativas de la realidad. Cuando predomina Opio, es cosa de morirse: modas horribles o cursis, novelas complicadas y teológicas, conferencias de Capdevila o Larreta en Amigos del Libro a las que Uno se ve obligado a concurrir porque sino Albertito se ofende, gente que se muere de hambre y quiere Estatutos (cuando no se les da por gobernar), visitas que llegan a horas absurdas, parientes ricos que no mueren («¡Qué opio Marcelo, que es eterno y con las hectáreas que tiene!») Cuando predomina Monada, las cosas se ponen divertidas (otra palabra del vocabulario básico de Lala) o por lo menos soportables, che: un muchacho que se ha dado por escribir, pero al menos no ha dejado de jugar al polo ni se ha hecho amigo de gente con apellidos raros como Ferro o Cerretani; una novela de Graham Greene que trata de espías o ruletas; un coronel que no se propone conquistar a las masas; un presidente de la república que es bien y va al hipódromo. Pero no siempre las cosas son tan nítidas, porque, como te digo, hay una lucha permanente entre las dos fuerzas, así que a veces la realidad es más rica y resulta que de pronto Larreta dijo un chiste (bajo la misteriosa presión de Monada) o, al revés, como Wanda, que es una monada de modista, pero cuando se le da por seguir las payasadas americanas, che, es un opio. Y, en fin, antes el mundo estaba bastante divertido pero en los últimos tiempos, con los peronistas, hay que reconocer que se ha vuelto casi totalmente Opio. Esa es la filosofía de mi prima Lala. Como ves, una especie de cruce de Anaximandro con Schiaparelli y Porfirio Rubirosa. Burdísimo. (Sábato, 1999, pp. 248-249)

Con estas últimas palabras, Quique desautoriza la «concepción del mundo» de Lala, y evade la identificación con su clase social. Quique es un personaje escurridizo, difícil de fijar, también porque, más que un personaje, es una voz de la novela. A continuación, identificaremos las principales voces de la novela y cómo, en efecto, se conjugan en un coro polifónico.

3.2. Polifonía

Propondremos primero cuáles son los personajes que constituyen una voz en la novela de Sábato, y luego mostraremos cómo la dialogización interna y la refracción de la palabra ajena se produce en ellos, así como también ocurre en Dostoievski. Además de estas voces protagónicas, también hay otras presentes en la novela, a las que llamaremos voces de la cultura. Finalmente, nos detendremos en los momentos antidualógicos de la novela, cuando el diálogo se hace más complicado y sordo.

3.2.1. Voces de los personajes

La primera voz de la novela es doble, y corresponde a Martín y Bruno. El protagonista de la novela es indudablemente Martín y la novela comienza con el primer encuentro entre Martín y Alejandra, marcándolos como coprotagonistas. Sin embargo, la reconstrucción de los hechos está basada en parte en las conversaciones de Bruno con Martín en diferentes momentos de su vida. En la trama, Martín conoce a Bruno cuando Alejandra se lo presenta como un amigo de la familia, y luego empieza a frecuentarlo para conversar, como un modo vicario de acercarse a ella. Después de la muerte de Alejandra, Martín buscará a Bruno en un estado casi de trance y luego partirá hacia el sur, y tras varios años de sanación en la Patagonia, volverá a Buenos Aires para conversar en forma más reposada con Bruno sobre los incidentes de la relación con Alejandra y tratar de atar los cabos sueltos. Bruno, más que una voz autónoma, es una voz que complementa la de Martín. Bruno, quien por declaración propia es un contemplativo, aporta el lado reflexivo a la historia de Martín y extrae conclusiones que este

sería incapaz de alcanzar. Martín por sí solo es una voz incompleta, ya que incluso con la serenidad de los años, es incapaz de comprender algunos aspectos de su propia historia, o en todo caso incapaz de darle el alcance universal que Bruno quiere darle. La voz de Martín necesita la inflexión de la voz de Bruno para constituirse en la voz central de la novela, aparentemente la más cercana a la voz del autor; a pesar de que Bruno no es el narrador de esta novela, sino un narrador heterodiegético, el cual, en algunos momentos, como en el extenso capítulo III de la parte IV, parece estar conversando con Bruno.

La segunda voz es la de Alejandra. Es cierto que la presencia de ella está mediada casi siempre por la mirada de Martín, quien además declara no conocer aspectos fundamentales de ella, configurando así un caso de lo que Genette llama *paralepsis*, es decir, que el narrador (o la focalización en Martín, para ser más exactos) parece saber menos de lo que puede deducir el lector, ayudado por las reflexiones de Bruno y de otras pistas que el lector puede aprovechar para sacar sus conclusiones (por ejemplo, sobre la conducta misteriosa de Alejandra). Sin embargo, en algunos pasajes de la novela, como en su relato de su relación con Marcos Molina o incluso en su relato del pasado de la familia, adquiere autonomía y se configura como una verdadera voz dentro de la novela.

La voz alterna más evidente de la novela es, por supuesto, la de Fernando Vidal, el autor del *Informe sobre ciegos*, que está incrustado como la tercera de las cuatro partes que conforman la novela, y que, a diferencia de las otras partes, usa la narración homodiegética. El *Informe* constituye un relato cerrado por sí mismo y ha sido publicado varias veces en forma independiente. Pero, en relación con la estructura de la novela, el *Informe* ofrece de manera clara una lectura alternativa de la tragedia con la que se abre la novela en la «Noticia preliminar»: esto es, la muerte de Fernando y Alejandra en un incendio. Aunque para Bruno el *Informe* solamente revela «sus momentos de alucinación y delirio» (Sábato, 1999, p. 453), se puede optar por tomar en serio las teorías conspirativas sobre los ciegos de Fernando Vidal e imaginar una realidad alternativa. En esta realidad, sin embargo, no aparece obviamente Martín (a quien Fernando no conoce), pero tampoco

Bruno y sorprendentemente tampoco Alejandra, omisión imperdonable que alimenta la hipótesis de que el relato de Fernando es un delirio esquizofrénico. Es decir, el *Informe sobre ciegos* no llega a ofrecer una luz directa sobre las otras voces principales de la novela. Recordemos, no obstante, que Bruno comenta que «Bayce confirmó un párrafo de su Informe: lo encontró en el café Tupí Nambá, de Montevideo» (Sábato, 1999, p. 453), y él mismo confirma la existencia de Celestino Iglesias y la obsesión de Fernando por los ciegos. El relato de Bruno sobre Fernando, que alcanza cerca de sesenta páginas y ocupa más de la mitad de la última parte de la novela, ofrece una perspectiva diacrónica según la cual el *Informe* representa sus pensamientos de los últimos tres o cuatro años, mientras que Bruno nos narra momentos de su adolescencia y su juventud. Sin embargo, no desautoriza directamente la voz del *Informe*, sino que en cierta manera lo legitima como posibilidad al confirmar algunos de sus datos.

Por último, consideramos que Quique, a pesar de ser un personaje secundario en el relato, tiene la fuerza suficiente para ser una de sus voces. Vimos antes que Quique, pese a representar una posición de clase, se desmarcaba de ella y se configuraba como sujeto particular. Quique, como vimos, es una voz carnavalizada, pero no exenta de profundidad y penetración. Recordemos una escena de Martín en que entra a la *boutique* y ve a Quique solo:

Pero no se decidía a entrar: algo se lo impedía en aquella actitud ensimismada y solitaria de Quique. Tal vez por la misma actitud agobiada, creyó notarlo como envejecido, con una profundidad de expresión que no le había notado antes. Sin saber bien por qué, de pronto sintió pena por aquel individuo solitario. (Sábato, 1999, p. 245)

Martín le concede «profundidad de expresión» antes de que se ponga la máscara de la frivolidad, pero la frivolidad del discurso cómico de Quique también contiene profundidad de expresión, como no es de sorprender si recordamos la dinámica de las oposiciones que rige la novela. La voz de Quique también cuenta la historia de los Olmos

al cómico modo, mencionando incluso un personaje, la tía Teresa, no incluida en el recuento de Bruno. Aunque el breve recuento sobre esta familia de locos (Sábato, 1999, pp. 247-248), esta «raza deplorable» como bromea Quique, no agrega demasiado a lo que a esa altura ya conocemos de ellos, sí permite otra inflexión de voz a su historia.

3.2.2. Diálogo interno y palabra ajena

Estas voces de los personajes se encuentran dialogizadas, establecen entre sí un diálogo interno permanente y esto es lo que configura la polifonía.

La voz principal, la de Martín y Bruno, se establece como una voz conjunta justamente a través de un diálogo constante, ya que la reconstrucción de la historia se realiza a partir de las conversaciones entre Martín y Bruno. Pero el diálogo entre ellos no cubre solamente lo registrable en palabras, sino que también existe un diálogo interno, un diálogo entre las voces interiores de ambos personajes. Constatemos primero la existencia de una voz interior en ellos:

[Martín] observaba su piel fina, sus manos delicadas y las comparaba con las manos duras y ávidas de Alejandra, con su rostro apretado y anguloso, mientras Bruno pensaba: Estos paisajes sólo el impresionismo los podía pintar, y eso se terminó, así que el artista que siente esto y nada más que esto, se embromó. Y mirando al cielo cargado de nubes, la atmósfera húmeda y un poco pesada, los reflejos de los barcos sobre el agua quieta, pensaba que Buenos Aires tenía un cielo y un aire muy parecido a Venecia, seguramente por la humedad del agua estancada, *mientras que su pensamiento del otro estrato* [énfasis añadido] proseguía con Méndez. (Sábato, 1999, p. 169)

Martín conversa con Bruno sobre Méndez, un peronista (y una de las voces de la cultura, según veremos más adelante) al que Martín acaba de conocer durante su encuentro con Bruno minutos antes en *La Helvética*; mientras tanto ambos divagan en sus propios pensamientos. No es una experiencia inusual: somos capaces de conversar

con alguien mientras también pensamos en otras cosas, pero no es una forma común de presentar los diálogos en la novela tradicional, donde lo dicho y lo pensado apuntan en la misma dirección (aunque un personaje pueda revelar menos de lo que piensa, pero no pensar en otra cosa totalmente distinta, como ocurre aquí). Pero ambos recién se acaban de conocer ese día y todavía no se ha establecido el diálogo interno. En un encuentro posterior, este diálogo ya será más patente:

Mientras en un plano más superficial le decía a Martín algo aparentemente sin conexión con sus reflexiones profundas, pero en realidad conectadas a ella por vínculos irregulares pero vitales.

—Siempre pensé que me gustaría ser algo así como bombero.

Y como Martín lo mirara sorprendido, comentó: pensando que acaso ese tipo de reflexiones sí podían ser útiles a su desdicha, pero con una sonrisa que atenuaba su pretensión. (Sábato, 1999, p. 227)

Martín y Bruno siguen conversando de temas impersonales, pero ya se encuentran conectados por un diálogo interno, que se hará explícito cuando, años después, Bruno y Martín conversen sobre su historia con Alejandra. Bruno, por otra parte, atribuye como condición universal —o al menos general a todos los porteños— esta dialogía interna:

Una llovizna impalpable caía arrastrada por ese viento del sudeste que (se decía Bruno) ahonda la tristeza del porteño, que a través de la ventana empañada de un café, mirando a la calle, murmura, *qué tiempo del carajo*, mientras alguien más profundo en su interior piensa, *qué tristeza infinita*. (Sábato, 1999, p. 276, énfasis del autor)

El porteño murmura para sí mismo y, al mismo tiempo, piensa para sí mismo algo distinto. ¿Por qué? Porque para Sábato, como para Dostoievski, los personajes tienen siempre una voz interior con la cual están dialogando.

Pero si el diálogo interno entre Martín y Bruno se establece en forma progresiva, en el caso de Martín y Alejandra este se establece de inmediato. No se requerirá tanto tiempo, tampoco, para que se externalice. Por ejemplo:

—¿Qué pensás?

Tardó un momento en responder.

—Mucho y nada, Alejandra... La verdad es que...

—¿No sabés qué?

—No sé nada... Desde que te conozco vivo en una confusión total de ideas, de sentimientos... ya no sé cómo proceder en ningún momento... Ahora mismo cuando te despertaste, cuando te quise acariciar... Y antes de dormirte... Cuando...

Se calló y Alejandra nada dijo. Permanecieron los dos en silencio durante largo rato. (Sábato, 1999, p. 133)

Lo que Martín le dice a Alejandra es bastante cercano a sus pensamientos, más articulados por supuesto, de momentos atrás. Alejandra no responde y por eso parece que aquí el diálogo queda interrumpido. Pero el diálogo interno entre ellos prosigue. Ese diálogo es la conexión que existe entre ambos, la incomprendible —para Martín— razón de que Alejandra lo haya elegido a él, o lo necesite. Si a pesar de mediar unos pocos y breves encuentros, la conexión entre ellos fue inmediata e intensa, es porque se estableció un diálogo entre sus voces internas.

La voz interna de Alejandra, por su parte, se hace más explícita en algunos momentos. En el capítulo X de la primera parte, el relato a Martín de la historia de Marcos Molina, que también es la historia de su renuncia a la religión, se incluyen algunos fragmentos en letra cursiva, apartados del resto del texto. Algunos son sueños y otros

recuerdos, todos con una focalización muy cercana al momento de la experiencia, más que al momento de contarla y recordarla. Estos fragmentos podrían tomarse como un recurso del narrador de insertar *flashbacks* o analepsis para complementar el relato que se cuenta, pero en nuestra lectura pertenecen a la voz interior de Alejandra, recuerdos que la absorben en el mismo momento en que cuenta la historia y que la confirman como una de las grandes voces de la novela.

Veamos ahora la refracción de la palabra ajena, o como también dice Bajtín, la palabra bivocal. Para Martín, el misterio de Alejandra, todo lo que representa, todo el inmenso territorio incognoscible que le hace sufrir, se puede sintetizar y simbolizar en dos o tres palabras: «Y sintiendo la llovizna helada sobre su cara, caminando hacia ninguna parte, con el ceño apretado, mirando obsesionado hacia delante, como concentrado en un vasto e intrincado enigma, Martín se repetía tres palabras: Alejandra, Fernando, ciegos» (Sábato, 1999, p. 276).

Estas palabras (Fernando, ciegos) son un atajo a su conciencia, a su voz interior, que está obsesionada con ellas. Es de notar, entonces, que son estas palabras que ha pronunciado Alejandra (antes que imágenes u otros símbolos) las que quedan como incrustadas en el cuerpo de Martín. La palabra ajena, para Bajtín, está incrustada desde ya en la palabra propia, pues el sujeto se constituye a través del diálogo. Y por eso, porque contiene la carga de la palabra ajena al mismo tiempo que la propia, es una palabra bivocal.

Pero es la voz de Fernando la que más claramente muestra la refracción de la palabra ajena. Fernando está permanentemente anticipando las réplicas de sus interlocutores, respondiendo a supuestas críticas, etc. Aquí un ejemplo de sus duelos verbales con los lectores:

¡Delirio de persecución! Siempre los realistas, los famosos sujetos de las «debidas proporciones». Cuando por fin me quemen, recién entonces se convencerán; como si hubiera que medir con un metro el diámetro del sol, para creer lo que afirman los astrofísicos.

[...] Verdaderamente ¡qué manga de canallas! Que para creer necesiten que a uno lo quemen. (Sábato, 1999, pp. 397-398)

La voz de Fernando está permanentemente orientada hacia sus críticos y adversarios, reales o imaginarios. Pero, además, también está contagiada de su mayor enemigo, de su obsesivo objeto de búsqueda, los ciegos:

Sí: poco a poco yo había ido adquiriendo mucho de los defectos y virtudes de la raza maldita. Y, como casi siempre sucede, la exploración de su universo había sido, también lo empiezo a vislumbrar ahora, la exploración de mi propio y tenebroso mundo. (Sábato, 1999, p. 360)

Fernando y los ciegos establecen una relación tenebrosamente dialógica, aunque en este caso no esté mediada por la palabra, porque los ciegos son seres mitológicos antes que productores de discurso. Pero cuando empieza a articular su discurso, su informe, Fernando se parapeta y replica permanente a la palabra ajena de sus adversarios.

Por último, habría que mencionar que el extenso relato de Bruno sobre Fernando tiene la forma de una suerte de reconstrucción de una entrevista de Bruno con un interlocutor indeterminado, a juzgar por las constantes interpelaciones («acaso usted me invoque» [Sábato, 1999, p. 453], «contra lo que usted podría suponer» [Sábato, 1999, p. 457, etc.]) al narratorio en este relato. Bruno no puede simplemente contar la historia, sino que se la tiene que contar a alguien, pues las voces en la novela siempre están orientadas hacia otra voz.

3.2.3. Voces de la cultura

Las voces de la novela, además de establecer un diálogo entre sí, también lo establecen con otras voces, las cuales no llegan a constituir un personaje completo, sino que son parte del paisaje discursivo y pueden encarnarse en distintos personajes. Les llamaremos voces de la cultura. Estas voces sirven también para presentar el contexto social y cultural de la época, así como sus conexiones con la historia argentina.

La más prominente es la voz de la Historia. Recordemos que *Sobre héroes y tumbas* incluye el *Romance de la muerte del general Lavalle*, texto que también ha sido publicado en forma independiente, pese a que, a diferencia del Informe sobre ciegos, no se encuentra en bloque en la novela, sino intercalado y disperso en la historia de Martín. El relato de los últimos días del general Juan Lavalle, patriota independentista y luego destacado líder unitario en las guerras civiles contra los federales, muestra la debacle del caudillo luego de la derrota de Famaillá contra las fuerzas de Oribe. El general sufre el abandono de sus aliados correntinos y se queda con un pequeño contingente de ciento setenta y cinco hombres fieles, los que, después de su muerte por una bala perdida, se esfuerzan por transportar su cadáver hasta tierras bolivianas para evitar que sea exhibido como trofeo por el enemigo.

No cabe duda de la importancia de este relato histórico en la estructura de la novela, pues además de aparecer en la primera parte durante la visita de Martín a la mansión de los Olmos y al bisabuelo Pancho, la historia de Lavalle retorna en los capítulos finales de la obra, compitiendo, en las últimas páginas, con el relato del viaje de Martín al sur en el camión de Bucich. Se vuelve a contar la historia, esta vez a cargo del narrador (la voz de la Historia), repitiendo incluso muchos de los detalles narrados en la primera parte, porque se le quiere dar poder conclusivo, se quiere hacer explícito el paralelo entre la historia de Lavalle y la de Martín.

En el primer recuento, el relato está aparentemente a cargo del bisabuelo Pancho, que a sus noventa y cinco años (en 1954) es testigo de esa época lejana. Pero el bisabuelo no habla demasiado y, sobre todo, no contextualiza lo que dice. El bisabuelo no posee la voz de la Historia, sino tan solo retazos de ella, los trozos que conciernen más directamente a su vida y la de su familia. Por eso su relato requiere de voces complementarias. Y la primera en asumir la tarea es la voz de Alejandra, que pacientemente le explica a Martín las frases un tanto crípticas que pronuncia el anciano. Es ella quien relata la historia del teniente inglés Patrick Elmtreees, luego acriollado como Patricio Olmos, muerto en la batalla de Quebracho Herrado bajo las órdenes de Lavalle y padre de Celedonio Olmos, miembro del contingente de

ciento setenta y cinco hombres (y una mujer) que acompañan a Lavalle hasta después de su muerte. La voz de Alejandra es la de quien conoce la historia por ser patrimonio familiar, por haberla escuchado muchas veces durante mucho tiempo. Sus intervenciones, y las del bisabuelo Pancho, fuente originaria de esos relatos, se alternan con otra voz, intercalada en letras cursivas en el capítulo XII de la primera parte. Podríamos denominarla la voz de la Historia. Aunque más que voz, la Historia es un coro de voces, pues toman la palabra el coronel Pedernera, el comandante Alejandro Danel y por supuesto el propio Lavalle, todos personajes rigurosamente históricos. En su segundo recuento, en las últimas cincuenta páginas de la novela, también de manera intercalada, el relato se hace más extenso y detallado, pero se mantiene la focalización múltiple (aunque el narrador sea siempre heterodiegético en esta parte), a ratos con Lavalle, a ratos con Celedonio Olmos o con Damasita Boedo (la mujer de sus años finales), etc. La Historia es un coro de voces.

La historia de Lavalle ofrece un contrapunto histórico con el tiempo de crisis representado en la novela: la derrota del primer peronismo y la preparación del golpe militar de 1955. Contrapunto porque, como dice Alejandra: «Aquellos al menos eran hombres de verdad y se jugaban la vida por lo que creían» (Sábato, 1999, p. 55). La historia de Lavalle y sus ciento setenta y cinco hombres es un relato de integridad y pureza, es el eco de una época terminada, y a su manera, gloriosa por la persecución del ideal. Sin embargo, ese ideal siempre está desplazado hacia el pasado, pues la de Lavalle es también una historia de declive, es un momento en que los ideales de la independencia se han manchado con la lucha fratricida de la guerra civil y en que se ha perdido la claridad de los primeros tiempos, como no dejan de mencionarlo algunas de las voces que intervienen en el relato. Doble valencia tiene la historia de Lavalle y la historia en general, como tantas otras cosas en esta novela. El paralelo con los personajes de la ficción queda explícito, pero su sentido nunca es totalmente claro.

Otra voz importante es la que llamaremos voz de lo criollo. Esta se encarna sobre todo en Humberto J. D'Arcangelo, «conocido

vulgarmente por Tito» (Sábato, 1999, p. 40), representante de los argentinos de primera generación, que añora la época dorada del fútbol y el tango, recela de la modernidad y enarbola un general pesimismo sobre la situación actual del país, con algunas gotas de cinismo que su bondad natural de carácter hacen poco creíbles. Tito es un personaje idiosincrático de lo argentino popular, según lo analiza Bruno en la novela:

¿qué es la Argentina? Preguntas a las que muchas veces le respondería Bruno diciéndole que la Argentina no sólo era Rosas y Lavalle, el gaucho y la pampa, sino también ¡y de qué trágica manera! el viejo D'Arcangelo con su galerita verde y su mirada abstracta, y su hijo Humberto J. D'Arcangelo, con su mezcla de escepticismo y ternura, resentimiento social e inagotable generosidad, sentimentalismo fácil e inteligencia analítica, crónica desesperanza y ansiosa y permanente espera de ALGO. (Sábato, 1999, p. 213)

Pero también Bucich, el camionero que lleva a Martín hacia su exilio en el sur al final de la novela, es parte de esta misma voz, como lo es Hortensia Paz, la mujer que recoge a Martín cuando se encontraba inconsciente en la calle y lo ayuda a recuperarse durante varios días mientras atiende también a su propio bebé. En Sábato hay una fe en lo popular, en la resiliencia de los humildes que atempera el pesimismo también característico de sus obras. Por todo esto es que Tito no llega a ser un personaje completo, una voz propia, sino una sinécdoque de su clase social y pertenece a las voces de la cultura.

Tanto la voz de la Historia como la voz de lo criollo son muy importantes en la estructuración temática de la novela, pero hay otras voces de la cultura que, si bien ocupan un espacio menor, sirven para completar el retrato de época, pues son discursos presentes en el panorama social de los años cincuenta (y después). Mencionaremos dos que hemos podido identificar: la voz de la derecha y la voz del peronismo.

Molinari es un empresario al que Martín acude para buscar trabajo por recomendación de Alejandra, luego de haber sido despedido de la imprenta. A pesar de negarle el empleo, Molinari somete a Martín a una perorata de doce páginas que incluye, entre otras cosas, su abjuración del socialismo y su defensa de la prostitución como modo de resguardar los valores familiares. Martín no comprende por qué alguien tan importante le dedica tanto tiempo a alguien tan insignificante como él, y al final debe terminar abruptamente la entrevista porque las náuseas se le hacían incontenibles. El discurso de Molinari no puede tomarse en serio, sus trazos son demasiado gruesos y hay momentos en que alcanza el ridículo, como cuando habla, frente a Martín, de lo sagrado del concepto de madre. Pese a ello, el de Molinari es un discurso clave en el retrato global que quiere ofrecer la novela, porque es el discurso del poder económico, de la derecha, el discurso conservador con el que las clases dominantes justifican la mantención de sus privilegios.

Finalmente, recordemos que la novela se ambienta hacia el final del primer gobierno de Perón, y que el peronismo, aunque ideológicamente poco claro y capaz de albergar tendencias contrarias, ha sido el movimiento más importante en la Argentina de la segunda mitad del siglo XX. Por tanto, no podía estar ausente de la novela, aunque aparezca en forma mínima. El día que Martín conoce a Bruno, se le acerca a este Méndez, un individuo sarcástico que empieza a criticar el libro de un tal Pereira (nombre en clave de José Abelardo Ramos, fundador de la llamada Izquierda Nacional). Le reprocha el haber descubierto tardíamente la Argentina, por haber vivido a la rusa durante años debido a su orientación comunista. El de Méndez es un discurso muy entrecortado, como veremos en la última sección, y construido a partir de la crítica a otros discursos (siempre la orientación dialógica), pero sí llega a definir su adscripción en un momento: «Claro, les ha entrado el miedo con el peronismo, la única defensa contra la barbarie soviética» (Sábado, 1999, p. 166). Con lo cual conforma la voz del peronismo, el más importante de los discursos sociales del momento, contrario y complementario al anterior.

Las voces de la cultura, entonces, permiten poner en diálogo a las voces de los personajes con las ideas de ambiente y con el contexto social que los rodea. Este contexto siempre es representado en forma dialógica y polifónica, es decir, como un conjunto de voces en diálogo constante, como también ocurre, según vimos, con las voces de los personajes.

4. CONCLUSIÓN

La crítica literaria peruana ha usado a Bajtín en forma asistemática, y preferentemente vinculada a temas y autores interculturales. Sin embargo, esta forma de aplicación no permite observar en forma clara el funcionamiento de la categoría de novela polifónica, la cual es planteada por su creador de un modo sumamente restrictivo. La literatura argentina se asimila a la literatura rusa, que también es periférica a Europa. Sería posible, entonces, encontrar un equivalente de la novela polifónica dostoiévskiana dentro de la literatura argentina. Entre los autores argentinos, Ernesto Sábato es el que más muestra una conexión directa con Fiodor Dostoievski, al que apreció y siguió durante toda su vida y obra. Asimismo, Sábato evidencia, en varias de sus ideas, puntos de interconexión con las ideas de Mijaíl Bajtín. La novela de Sábato *Sobre héroes y tumbas* presenta un mundo carnavalizado en diversos aspectos, lo cual es un requisito para la novela polifónica. *Sobre héroes y tumbas* muestra un coro de voces, cada una de las cuales manifiesta una concepción del mundo diferente, y además está imbuida de una dialogía interna y de la refracción de la palabra ajena. Estas voces son las voces de algunos de los personajes, que constituyen los pilares de la novela, así como también voces de la cultura, que reflejan el contexto histórico social de la época. Por ello, podemos afirmar que tanto por la carnavalización de sus espacios, sus ideas y sus personajes como por la polifonía de sus voces y su dialogización interna *Sobre héroes y tumbas* es una novela polifónica en el sentido enunciado por Mijaíl Bajtín en *Problemas de la poética de Dostoievski*. Resta por ver, para otros investigadores, si la novela polifónica es, como creía Bajtín, un espécimen raro, o se puede encontrar un número significativo de muestras, por ejemplo, en la literatura latinoamericana.

REFERENCIAS

- Bajtín, M. (1974). *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento* (J. Forcat y C. Conroy, trads.) Barral Editores. [Publicación original 1965].
- Bajtín, M. (1982). *Estética de la creación verbal* (T. Bubnova, trad.). Siglo Veintiuno Editores. [Publicación original 1979].
- Bajtín, M. (1993). *Problemas de la poética de Dostoievski* (T. Bubnova, trad.). Fondo de Cultura Económica. [Publicación original 1979].
- Bajtín, M. (1997). *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos* (T. Bubnova, trad.) Anthropos Editorial.
- Cornejo Polar, A. (1994). *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural de las literaturas andinas*. Horizonte.
- Cortínez, V. (2016). Polifonía: Entrevista a Isabel Allende y Antonio Skármeta. *Revista Chilena de Literatura*, (32). <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/40708>
- García, P. (2013). Transgresión de un silencio obligado: la polifonía discursiva de Leonardo Padura. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, (2), 165-177. <https://doi.org/10.7203/KAM.2.3156>
- Genette, G. (1989). *Figuras III* (C. Manzano, trad.). Lumen. (Publicación original 1972).
- Hita, J. A. (2002). Revisión del concepto de polifonía en la crítica literaria rusa. *Mundo Esloveno. Revista de Cultura y Estudios Eslovenos*, (1), 99-108.
- Huerta, J. (1995). El lugar del teatro en la poética de Mijaíl Bajtín. En M. García-Page, J. Romera y F. Gutiérrez (coords.), *Bajtín y la literatura: actas del IV Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral* (pp. 81-94). UNED.
- Igartua, I. (1997). Dostoievski en Bajtín. Raíces y límites de la polifonía. *Epos: Revista de Filología*, (13), 221-235.

- Lienhard, M. (1990). *Cultura andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Horizonte. [Publicación original 1981].
- Muñoz, W. O. (1999). *Polifonía de la marginalidad: la narrativa de escritoras latinoamericanas*. Cuarto Propio.
- Ortiz, I. (2013, agosto). La polifonía de *Los detectives salvajes*. Nexos. <https://www.nexos.com.mx/?p=15428>
- Real Academia Española (s. f.). *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/>
- Sábato, E. (1999). *Sobre héroes y tumbas*. Sudamericana. [Publicación original 1961].
- Todorov, T. (1991). *Crítica de la crítica*. Paidós.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 6, n.º 11, enero-junio, 2023

ISSN: 2663-9254 (En línea)

RESEÑAS





Esta reseña se encuentra disponible en acceso abierto bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International License.

This review is available in open access under the Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Cet avis est disponible en libre accès sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International License.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 6, n.º 11, enero-junio, 2023, 361-366

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.59885/archivoVallejo.2023.v6n11.15

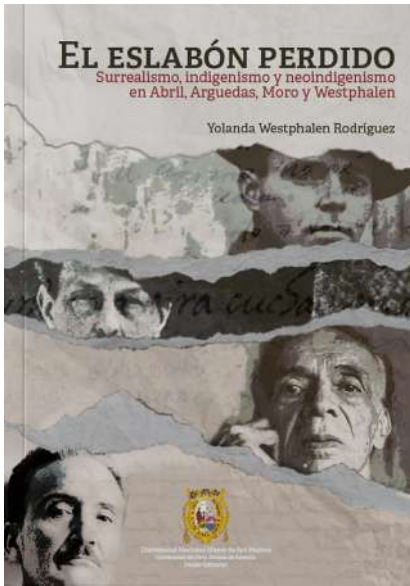
Westphalen Rodríguez, Y. *El eslabón perdido. Surrealismo, indigenismo y neindigenismo en Abril, Arguedas, Moro y Westphalen.*

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial, 2022.



El género epistolar es estudiado generalmente en el ámbito histórico y biográfico. Es, sin lugar a duda, la fuente más confiable cuando se intenta trazar el recorrido de importantes personajes en una época determinada. Sin embargo, desde el punto de vista de los estudios literarios, solo hace unas décadas se presta atención a la carta como fuente de investigación. Esto posibilita complementar el análisis intertextual de un autor con su época y sus redes privadas, como precisamente señala Yolanda Westphalen en las palabras preliminares de su libro.

Los que conocemos las investigaciones de Yolanda Westphalen Rodríguez resaltamos su interés por temas y autores poco estudiados, tales como César Moro, escritor surrealista que investiga en más de un libro, o Yolanda Westphalen, madre de la investigadora e importante escritora de los años cincuenta, cuya obra completa editó en dos volúmenes en el 2018. *El eslabón perdido* no es la excepción, pues se dedica a investigar el campo literario peruano entre los años treinta y cincuenta a partir de las cartas que Xavier Abril (1905-1990), José María Arguedas (1911-1969) y César Moro (1903-1956) enviaron a Emilio Adolfo Westphalen (1911-2001).



Dicha premisa es importante en varios niveles. En principio, permite reconocer la importancia y el potencial del género epistolar para los estudios literarios. Luego, facilita comprender el rol social de los escritores mediante su participación en el campo literario a través de exposiciones, revistas y grupos. Esto niega la equivocada concepción del escritor como artista ajeno a su realidad, debate que dio pie a la diferenciación entre poesía social y pura (o, en términos de Xavier Abril, de poesía épica y lírica).

Cabe resaltar también que en el estudio la autora analice dos décadas (1930-1950) marcadas por crisis políticas en el Perú y por guerras a nivel internacional. Por esa razón, el título del libro toma la expresión usada para referirse a los mamíferos transicionales cuya existencia era desconocida. Ese «eslabón perdido» es descubierto por Yolanda Westphalen mediante el análisis epistolar e intertextual de las obras de los autores mencionados. Los temas de las cartas son variados y van desde artes poéticas, comentarios políticos y literarios, planificación de proyectos hasta intercambio de contactos.

Con respecto al contenido, el primer capítulo del libro se titula «Vanguardia y nuevo paradigma» y se enfoca en reconocer la importancia de las vanguardias peruanas como factores fundamentales en la formación del campo literario en nuestro país a inicios del siglo XX. A esto debemos añadir el justiciero énfasis que la autora coloca sobre las revistas, las más representativas son *Amauta* y el *Boletín Titikaka*, por fungir como redes de conexión a nivel nacional e internacional, y colocar en el estrado el debate entre indigenismo y vanguardia. Asimismo, la crítica reconoce que existieron dos autores que pueden

entenderse como engranajes entre los años veinte y las décadas posteriores: Magda Portal y Martín Adán.

La siguiente sección, titulada «Nacimiento del campo literario en el Perú», inicia conceptualizando las características y el funcionamiento del campo literario desde los aportes de Bourdieu, Casanova, Moretti y Cornejo Polar. La autora concluye que un requisito para la consolidación del campo es la creación de un capital simbólico propio, es decir, una tradición propia. Esto motiva a reconocer en el siglo XIX dos intentos fallidos de crearlo: 1) el de Ricardo Palma con el Ateneo; y 2) el de Manuel González Prada con el Círculo Literario. Ambos grupos reunían importantes figuras del ámbito intelectual y cultural de la época, pero, además de centralistas (en ambos el eje era Lima), no lograron autonomizarse completamente de la literatura española y europea.

El tercer capítulo se titula «Consolidación del campo literario: los polémicos años treinta y el frente antioligárquico». El título motiva a la investigadora a reconocer el papel de la crítica para la formación del campo literario, pues son agentes capaces de redireccionar los debates y, mediante estos, motivar cambios. Así, José Carlos Mariátegui fue el principal exponente que durante los años veinte predispuso la consolidación del campo a través de su obra ensayística y la red internacional que significó *Amauta*.

Lo anterior resulta en que la autora inicie el análisis del intercambio epistolar entre Xavier Abril y Emilio Adolfo Westphalen (1930-1934), ya que ambos colaboraron con la revista de Mariátegui. Los diálogos que plantean son cruciales para entender los perfiles de dos intelectuales diferentes. Por un lado, Xavier Abril se encuentra en España y su proceso creativo está en transición, pues las obras que publica en los treinta «son un producto de una poética con la que no se identifica, la de la reivindicación surrealista del sueño y la vigilia» (p. 83). Por el otro, Emilio Adolfo Westphalen es un escritor en formación que recibe el apoyo y la recomendación de un autor internacional. Además, ambos poetas disertan sobre política y el papel del intelectual en esta.

Este capítulo también engloba la comunicación entre Moro y Westphalen a través de las cartas del primero. La amistad de estos se forja desde su encuentro en 1934 y es, claramente, el vínculo que más profundamente estudia el libro. Se comprende que ambos autores son importantes para estas décadas porque constituyen entre ellos un núcleo surrealista dentro del campo literario peruano. A través de sus proyectos, como la exposición surrealista de 1935, considerada la primera del movimiento en Latinoamérica, Moro y Westphalen cuestionan abiertamente el *statu quo* que la élite cultural propone. Ese carácter político de ambos escritores es resaltado por la autora en este y el siguiente apartado.

El cuarto capítulo lleva como título «Un lustro de lucha cultural» y los primeros apartados son ilustrativos de la postura contestataria que Moro y Westphalen adoptan durante los años treinta y cuarenta. La polémica entre César Moro y Vicente Huidobro demuestra eso, pues se emparenta con la tradición de la ruptura que usaron los vanguardistas: mientras se acusa al poeta chileno de «arribista, fanteche literario y plaguario» (p. 115), Moro y el núcleo surrealista se reconocen en la posición antónima, lo que producirá un debate con respuestas de ambas partes. Además de este hito, la investigadora resalta el apoyo de ambos autores a favor la república cuando estalla la guerra civil española (1936-1939) y destaca el proceso editorial de la revista *El Uso de la Palabra*, plataforma que codirigen con el fundamental objetivo de la circulación del surrealismo en nuestro país.

Continuando lo anterior, el capítulo incluye breves apartados sobre la relación entre Arguedas y Westphalen, autores contemporáneos con contextos muy disímiles que iniciaron su correspondencia en 1939. La investigadora denota el trabajo de ambos autores como promotores culturales. Las labores de Westphalen durante la época estaban enmarcadas en sus proyectos con Moro, pero el caso de Arguedas es crucial porque inicialmente se enfoca en su labor docente en Cuzco, donde comparte textos poéticos de Westphalen, Eguren, entre otros. El producto de sus clases se puede ver en *Pumacacahua* (1940), folleto que reúne los trabajos de sus alumnos y cuya idea inicial aparece trazada en las cartas que dirige a su amigo.

La investigación de Yolanda Westphalen hace hincapié en los espacios que cada intelectual crea a fin participar en el campo literario. La correspondencia con Abril lo hace desde sus búsquedas literarias y participaciones en publicaciones extranjeras. Luego, Moro y Westphalen gestan su propio grupo vanguardista, cuyos proyectos resuenan a nivel nacional e internacional. La correspondencia entre este último y Arguedas es vital para emparentar a dos intelectuales de gran importancia que autogestionaron sus publicaciones y espacios de validación.

Por lo mencionado anteriormente, cobra sentido que el quinto capítulo se titule «El giro etnográfico de los años cuarenta. Surrealismo y disidencias internacionales». La autora retoma la correspondencia de Moro y Westphalen para contextualizar sus proyectos culturales durante los años cuarenta. Moro, por ejemplo, radica en México y participa activamente con el grupo vanguardista del país, como sucede con la exposición surrealista que coorganiza con Wolfgang Paalen. Asimismo, el autor está pendiente de las publicaciones y las alianzas del grupo surrealista francés, del cual se alejó por motivos personales como señala en sus misivas.

Las revistas siguen siendo durante esta década una plataforma de gran interés para los intelectuales, razón por la cual Moro participa en *DYN* y *El Hijo Pródigo*, ambas mexicanas con colaboradores internacionales. Westphalen también colabora en la segunda revista, pero hacia el final de la década sus esfuerzos se concentran en un nuevo proyecto editorial: la revista *Las Moradas* (1947-1949). El nombre presenta ese interés por crear «lugares de refugio donde las distintas propuestas estéticas y culturales del campo intelectual de la época pueden sentirse amparadas» (p. 232).

Durante cada capítulo de *El eslabón perdido*, Yolanda Westphalen ha propuesto interrogantes y explicado la producción tanto artística como literaria de los años treinta y cuarenta. Los cuatro autores en los que se centra la investigación fungen como ejes en sí mismos: cada uno produce, fomenta y divulga su participación en el campo literario. Todos ellos sostienen en sus intercambios motivos estéticos, posiciones políticas y comentarios sobre el papel del intelectual. Lo importante

que el análisis epistolar permite es matizar los tiempos y los debates, pues los mismos autores reconsideran y aprenden de sus compañeros de ruta. En tal sentido, el libro de Yolanda Westphalen se convierte en lectura obligatoria porque completa un vacío en los estudios literarios y promueve una metodología cautivadora para entender el campo literario de la primera mitad del siglo XX.

CHRISTIAN CACHAY LUNA
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
(Lima, Perú)
christian.cachay@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0001-8781-4389>



Esta reseña se encuentra disponible en acceso abierto bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International License.

This review is available in open access under the Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Cet avis est disponible en libre accès sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International License.



ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 6, n.º 11, enero-junio, 2023, 367-376

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.59885/archivoVallejo.2023.v6n11.16

Suárez, J. *Por una pedagogía de zorros (o sobre el estilo tardío de José María Arguedas).*

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas; Hipocampo Editores, 2022.

La crisis política en nuestro país se ha vuelto una constante que ha generado desconfianza en las instituciones del Estado y su transparencia, muchas veces alentada por casos escandalosos de corrupción y la propia incapacidad del Estado por reconocer las necesidades del pueblo, no solo materiales, sino también de carácter simbólico. Ante ello, se deben tomar acciones inmediatas para generar un cambio, pero los muchos estudios y artículos académicos son ineficientes o simplemente ignorados, lo que supondría un fracaso de las iniciativas de carácter simbólico para incidir en la praxis política.

¿Es posible recuperar la agencia política? La pregunta parece obvia e innecesaria, pues diversos grupos en todo el país se han movido en múltiples manifestaciones con la búsqueda de una promesa que nunca se logró realizar desde que nuestro país se constituyó como república (Basadre, 1958). No obstante, estas prácticas no representan a la mayoría de la población que prioriza su subsistencia en un ambiente de incertidumbre. Tal vez la única forma de agenciación política sea la culpa, una culpa compartida entre todos los sectores y heredada de generación en generación, una culpa por no elegir correctamente a nuestros representantes, una culpa por hacer la vista gorda



a los actos de corrupción, una culpa por no generar cambios importantes a pesar de salir a las calles, y una culpa por no incluir a ese *otro distinto a nosotros* en nuestra praxis política.

En este contexto, *Por una pedagogía de zorros* irrumpe con una propuesta que no solo busca recomponer la agencia política, sino que se acerca a la propia experiencia del vivir desbordando lo simbólico-literario con una propuesta que busca construir «formas de vida» (Fontanille, 2018) capaces de articular diferentes praxis e involucrar la existencia misma con

un cuerpo sintiente que añade toda una dimensión afectiva. De esta manera, el libro ofrece una lectura de la etapa tardía de José María Arguedas en la que no solo se consignan sus obras literarias, sino también material antropológico, cartas y su propia vida —e incluso muerte— para sintetizar y actualizar un proyecto estético y político que busca generar agencias alternativas a binarismos o dogmas.

Todo ello permite introducir la noción de urgencia dentro de una temporalidad en la que la labor del académico y político tradicional no es eficiente ni suficiente, pues se encuentra suspendida en espacios que impiden actuar a tiempo o diseñar algún plan viable a mediano o largo plazo. Por otro lado, la inclusión de la praxis de la urgencia permite emplear diferentes nociones y estrategias que van más allá de los estudios interdisciplinarios para poder establecer vínculos con el otro mediante racionalidades no necesariamente cognitivas, sino más bien afectivas.

Por una pedagogía de zorros reconstruye la promesa arguediana en su capacidad de rescatar a la urgencia como parte de un proyecto

estético y político que apuesta por la pedagogía. Uno de los aportes de esta investigación es la capacidad de extraer la potencia de la poética más allá de lo literario y el sentido textual. Esta potencialidad recupera la noción de *poiesis* (ποίησις), la cual se ha encasillado dentro de los estudios literarios. Recordando su definición clásica, Zambrano (2019) menciona que

es un tipo de producción que permite el paso del no-ser a la presencia, admite el develamiento de un espacio de verdad (Agamben, 1970, p. 114) y se la puede entender como un devenir que dilata lo que se encuentra en la posibilidad de lo que puede llegar a ser. (p. 44)

Así, la *poiesis* habría consistido en una construcción de presencias u objetos capaz de potenciar la actividad creadora y fabricadora del ser humano; no obstante, esta actividad habría terminado siendo capitalizada por la palabra escrita.

Con respecto a esta precisión, el primer capítulo realiza una crítica a cómo se ha considerado el lenguaje a partir del estructuralismo como significantes correlacionados de forma arbitraria y que han perdido esa conexión con su entorno material inmediato; en este sentido, el autor afirma:

la concepción del lenguaje de Arguedas se muestra en ese apasionado vínculo entre hombre y naturaleza; a fuerza de ser repetitivo, vuelvo a enfatizar el rasgo de intensidad de lo que podría denominarse una lingüística arguediana; en otras palabras, aquello que une lenguaje y mundo no es un significante arbitrario, sino un vínculo intenso que «por fortuna» aún existe [...]. (Suárez, 2022, pp. 39-40)

Justamente, el intermediario entre hombre y naturaleza es el propio cuerpo lleno de urgencia poética, capaz de recordar su pasado, y convertirse en una vía alterna a la memoria y sus estudios, pues obedece a una urgencia por agenciarse dentro de la historia en respuesta a políticas que lo reprimen y generan injusticias.

Por otro lado, la *poiesis* arguediana en su generación de presencias logra introducir la muerte y la agonía como categorías «productivas» al ser intrínsecas a la experiencia del cuerpo. Si pensamos dentro de la lógica capitalista, hablar de la muerte, en muchos casos, se ha vuelto un tabú, ya que es complicado convertirla en mercancía o producto que genere un valor monetario. Por el contrario, es su presencia o ausencia lo que muestra la temporalidad y la perecibilidad de todo lo humano.

En relación con ello, Bernard Schumacher (2018) afirma que

después de ocupar un lugar destacado durante miles de años en el corazón mismo de la cultura humana, la muerte ha desaparecido de las comunicaciones diarias, y la sociedad occidental contemporánea incluso tiende a suprimir cualquier cosa que haga pensar en ella. (p. 13)

Con ello, se observa que el duelo y los ritos funerarios han perdido significación y se ven reducidos a prácticas que solo se realizan durante períodos cortos y con pocos miembros o, en términos de Suárez, puede afirmarse que la muerte y la agonía han perdido su urgencia productiva, poética.

La muerte en Arguedas se inscribe dentro del ciclo vital de la naturaleza y permite que los sujetos puedan agenciarse mediante un autosacrificio que permite la recomposición de lo colectivo. De esta manera, se abordan los cuentos «La agonía de Rasu Ñiti» (1961) y «El sueño del pongo» (1965), en los que los protagonistas experimentan la muerte o la simulan. Con respecto al primero, el baile del *danzak* es apertura de un cuerpo capaz de sentir la presencia del *Wamani* y de traspasar su espíritu a su discípulo como miembro de la comunidad y una nueva generación; ese gesto es un pervivir en el otro-colectivo después de la muerte como parte de una apuesta que excede la temporalidad individual de una praxis que no deja de ser material por el cuerpo que perece, sino que logra transmitir una experiencia estética, vital y poética.

El análisis de algunos poemas de Arguedas y de los que tradujo del quechua, a la luz de la filosofía existencialista de Camus y Sartre, evidencia una estrategia que no toma un solo plan de acción, sino que es capaz de valorar cada postura en relación con las necesidades de la comunidad. La apuesta del último Arguedas radica, entonces, en no negar la potencia de aquellas instancias que se presentan como opuestas (Camus/Sartre, pero también vida/muerte) y en entregar su vida misma como prueba de que los opuestos son dos caras de una misma moneda que pueden cooperar.

Finalmente, el análisis de «El sueño del pongo» demuestra la capacidad de agenciamiento de sujetos marginados históricamente a través del lenguaje y espacios estéticos (como el onírico); además de la comunión entre cuerpos en un intento de generar empatía frente al otro como parte de una didáctica de la denuncia.

En el segundo capítulo, el análisis del estilo tardío de Arguedas muestra la necesidad de espacios de diálogo con el otro que también permitan el goce del cuerpo mediante la fiesta. Estos espacios hacen posible superar los dogmatismos que impiden el encuentro entre posturas políticas distintas para poder trabajar por un bien común. El principal articulador de esta praxis es la figura del zorro (*atoq*); con respecto a esta, el autor afirma que

al igual que la poética de Vallejo, el estilo tardío de Arguedas se vale de figuras como Rendón Willka o los zorros andinos para expresar la posibilidad de valerse, estratégicamente, de *todas las herramientas que ofrece el mundo* [énfasis añadido] para transformar la propia comunidad, teniendo en cuenta siempre las necesidades concretas de esta y no los dictados de cualquier identidad convertida dogma. (Suárez, 2022, p. 81)

De esta manera, el zorro trae consigo estrategias que evaden cualquier intento de encasillamiento teórico (no se trata de ser solamente postestructuralista, solo deconstruccionista, entre otros) y se convierte en un sujeto crítico en constante tránsito en busca de soluciones

prácticas que responden a necesidades inmediatas y urgentes de la comunidad. Con este fin, emplea la seducción para intermediar a sujetos con claras posturas contrarias, pues es capaz de generar la risa y emplear el cuerpo logrando así recuperar la noción de comunidad o *ayllu* como dimensión histórico-afectiva, como *shonqu* (corazón).

Con respecto a la incorporación de distintos términos quechuas y andinos, *Por una pedagogía de zorros*, siguiendo la praxis del zorro, los incorpora para generar nuevos significados en diálogo con su contexto más cercano sin caer en la exaltación del pasado. En este caso, Arguedas había planificado todo un corpus cultural sobre la ciudad de Chimbote, que se configuraba como un espacio heterogéneo debido a la proliferación de las industrias, producto de un capitalismo enajenado, pero que mantenía viva y en constante transformación la cosmovisión andina a causa de la presencia de sujetos liminares como los migrantes; todo ello se consolidaría en su inacabada obra *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971).

Para el último Arguedas, el *ayllu*, experimentado como comunidad del corazón, no desaparece, sino que se incorpora, transformado, en estos espacios que entrelazan a sujetos en tensión que, si bien nunca llegan a un acuerdo unánime, tienen que trabajar juntos por un bien común que puede ser la propia subsistencia o la construcción de agencias transformadoras.

Por otro lado, el término *ayla* se acerca a la noción de fiesta y celebración comunal donde el baile, la alegría y la sexualidad funcionan como lógica alternativa a la racional. En adición, son espacios que activan la memoria sin la necesidad de reducirla al binario víctima/agresor. Así, esta investigación propone una crítica a los estudios de la memoria tradicional que tienden a privilegiar ciertos discursos como hegemónicos.

La gran producción literaria y artística sobre la memoria reclama justicia por la desaparición de un cuerpo violentado durante el conflicto armado; se puede mencionar obras como *Adiós Ayacucho* de Julio Ortega (1986), *La cautiva* de Luis Alberto León (2014) o *Yuyanapaq* (2003). No obstante, el *ayla* como festividad persigue la vitalidad de

los cuerpos vivos que bailan y gozan como medio para mantener la memoria activa sin olvidar a los fallecidos; por el contrario, los cuerpos ausentes de los familiares construyen las bases para que el *ayla* dé inicio y permita que los cuerpos de los vivos puedan agenciarse en un presente donde la alegría sirve como medio para poder proyectarse a un futuro integrador y justo. En este sentido:

la alegría produce formas de recuerdo personal y comunitario cuya irruptora espontaneidad las hace blancos difíciles para cualquier proyecto de memoria que quiera subsumirlas: el recuerdo de la alegría, o la alegría del recuerdo, se configura como una poderosa forma de empoderamiento que visibiliza las múltiples formas de recordar un período de violencia como una urgente obra en construcción. (Suárez, 2022, p. 103)

Opino que el rescate del *ayla* como espacio y estrategia de memoria no solo es pertinente en nuestro contexto nacional, sino que podría responder a una urgencia en cualquier estudio sobre la memoria y las políticas de censura en todo el mundo: recordemos cómo los rezagos de la Segunda Guerra Mundial todavía siguen silenciando, sin posibilidad de apelación, a algunos discursos disidentes en redes sociales o medios de comunicación.

La presencia de los zorros en Arguedas, eje del tercer capítulo, como agentes transgresores que operan mediante la seducción y la astucia para articular estos espacios comunitarios, tiene su origen en el manuscrito *Dioses y hombres de Huarochirí* (2023) y la tradición andina. De igual manera, resulta útil recordar cómo en la tradición japonesa la figura del zorro o *kitsune* opera de forma similar:

El folklore japonés abunda en criaturas fantásticas que tienen la capacidad de transformarse en humanos. Uno de ellos es KITSUNE el zorro astuto que hace maldades pero que es muy bondadoso. Adopta la forma de una mujer joven que puede ser amiga, compañera, polola, amante o pareja. Tiene el carácter de ser un semi-dios y por eso se le hacen ofrendas. También es

el espíritu del bosque que protege a los villorrios. Mensajero de INARI dios de la fertilidad, los campos y el arroz. (Programa Asia Pacífico de la Universidad Católica de Valparaíso, 2017, párr. 1)

Así la figura del zorro japonés coincide en parte con el arguediano en su capacidad de agenciarse mediante la variedad de identidades que asume en relación con quien interactúa; del mismo modo, ambos son seres seductores que poseen una dimensión sagrada. Toda esta potencialidad de los zorros sirve para buscar soluciones en momentos de crisis y articular estos espacios alternativos como el *ayllu* y el *ayla* frente a la implacable deshumanización de políticas capitalistas que piensan al hombre como seres sin cuerpo ni emociones.

Ser zorro es arriesgar y ofrecer el propio cuerpo y vitalidad en pos de recuperar estos espacios comunitarios. Es con ello que la vida y obra de Arguedas constituye un agenciamiento como zorro en la promoción cultural de diferentes artistas, su producción antropológica y literaria por la revaloración de las comunidades indígenas, y su labor como docente en la UNMSM y la UNALM para transmitir toda esta labor a nuevas generaciones.

Este estudio revela cómo la poética de Arguedas se presentó como posible forma de actuar frente a un contexto en el que la izquierda comenzaba a considerar la violencia como única salida de acción política, mientras que el modelo neoliberal se imponía en todo el mundo; este contexto desencadena una *agencia de la urgencia* que busca operar mediante la pedagogía para recuperar el vínculo comunitario.

Por una pedagogía de zorros emplea la noción de *passio* para poder explicar la pedagogía arguediana; se explica que esta ha ido cambiando de significado en el transcurso de la historia entre una pasividad afectiva (en la Antigüedad) y una actividad pasional (sobre todo, desde el Romanticismo). La *passio* arguediana, influida por el discurso cristiano, articula ambas dimensiones con el fin de adaptarse y establecer diálogos con posiciones extremas en su deseo de interpelar estas posiciones o escucharlas dependiendo de los sujetos con los que trata y el contexto.

Con ello, la noción de *passio* se asemeja a la del ritmo en su capacidad de generar resonancias y disonancias para generar armonías; pero también en el empleo del silencio como una pasividad estratégica. De esta manera, el zorro urgente no solo es aquel que lleva a cabo una praxis transgresora, sino que también ejecuta una praxis del escuchar al otro («ejecutor oyente» en palabras de Arguedas), todo en pos de garantizar la promesa de la comunidad que es el eje de la vida y obra arguediana. Con ello, vuelve de nuevo esta *poiesis* capaz de generar presencias que no anulan al otro, sino que produce (des-) y (re)encuentros y permite la producción de nuevos sentidos y espacios estéticos y pedagógicos.

Finalmente, si bien el libro es en sí una original teorización de la propuesta estético-pedagógica del último Arguedas; también sostiene que la revisión de esta puede ser parte de la solución a muchos problemas de nuestro contexto social mediante estrategias que involucran reconocernos también como cuerpos que necesitan afectos, y que todas y todos, en cuanto zorros urgentes, estamos llamados a diseñar.

EDWARDS ANTHONY VEGA SÁNCHEZ
Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas
tchuedve@upc.edu.pe
<https://orcid.org/0009-0000-6719-9382>

REFERENCIAS

- Arguedas, J. (2023). *Dioses y hombres de Huarochirí. Narración quechua recogida por Francisco de Ávila 1598*. IEP.
- Basadre, J. (1958). *La promesa de la vida peruana y otros ensayos*. Juan Mejía Baca.

- Fontanille, J. (2018). *Formas de vida*. Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- Programa Asia Pacífico de la Universidad Católica de Valparaíso (2017, marzo). Kitsune y Tanuki. <https://www.pucv.cl/uuaa/asia-pacifico/noticias/kitsune-y-tanuki>
- Schumacher, B. (2018). *Muerte y mortalidad en la filosofía contemporánea*. Herder Editorial.
- Suárez, J. (2022). *Por una pedagogía de zorros (o sobre el estilo tardío de José María Arguedas)*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas; Hipocampo Editores.
- Zambrano, H. M. (2019). Las nociones de poiesis, praxis y techné en la producción artística. *Índex, Revista de Arte Contemporáneo*, (7), 40-46. <https://doi.org/10.26807/cav.v0i07.221>



Esta reseña se encuentra disponible en acceso abierto bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International License.

This review is available in open access under the Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Cet avis est disponible en libre accès sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International License.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 6, n.º 11, enero-junio, 2023, 377-382

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.59885/archivoVallejo.2023.v6n11.17

García-Bedoya Maguiña, C. *Hacia una historia literaria integral. Algunas categorías teóricas fundamentales y su aplicación en un esquema panorámico del proceso literario peruano.*

Universidad Veracruzana, 2021.



A primera vista este pequeño libro de menos de cien páginas podría pasar desapercibido para cualquier comprador adicto a visitar librerías. Además, si por casualidades del destino lograra ubicarlo, dudaría mucho en adquirirlo. Ello se debe a que el autor no es muy conocido por el público acostumbrado a comprar *bestsellers*. Es por eso que, luego de un vistazo, lo dejaría en el lugar donde lo encontré. Sin embargo, si este libro cae en manos de un frecuente lector de novedades literarias y conocedor del mundo de la investigación literaria peruana y latinoamericana, lo pagaría al instante y no esperaría llegar a su casa para devorar esa lectura elitista y selectiva. Menciono ello porque el lector que conoce al autor sabe que todo lo que escribe el doctor en literatura Carlos García-Bedoya siempre es valioso. En ese sentido, este texto solo es uno más de su larga lista de publicaciones. No podemos olvidar un gran libro que lo antecede, publicado por la editorial Cátedra Vallejo, que ha tenido un éxito rotundo en la ciudad letrada universitaria y sedienta de conocimientos. Nos referimos a *Hermenéutica literaria. Una introducción al análisis de textos narrativos y poéticos* (2019). Por ello es categórico afirmar que todo lo que publica el



profesor García-Bedoya es requerido con insistencia por sus lectores ya ganados a costa de sabiduría y erudición.

En esa línea de producción humanística, surge este pequeño libro en el cual el investigador sanmarquino esboza sus ideas preliminares en un capítulo introductorio y luego desarrollará en su segundo capítulo los fundamentos teóricos que acompañan un abanico de hipótesis para fomentar la creación de la tan esperada teoría literaria peruana y también latinoamericana. Es decir, García-Bedoya asume una propuesta alimentada por su extinto

mentor Antonio Cornejo Polar, donde se centrará en los desarrollos teóricos latinoamericanos sin olvidar la importancia de la teoría literaria internacional. Para ello tomará como eje dos propuestas teóricas importantes: la primera abordará la noción de polisistemas y la noción del sistema literario del investigador israelí Itamar Even-Zohar; y la segunda la noción de campo literario de Pierre Bourdieu.

Es en el capítulo dos, luego del introductorio, en el que García-Bedoya despliega todo su análisis valiéndose de influencias y aportes extranjeros. A tal efecto, el crítico peruano tomará como punta de lanza de su propuesta a la categoría de totalidad contradictoria y la noción de heterogeneidad de Antonio Cornejo Polar para ir demarcando sus objetivos teóricos y plantear la forma cómo se deben aplicar en las literaturas nacionales alejadas de la homogeneidad. Para ello, presenta el nacimiento del sistema literario a partir de los formalistas rusos, quienes lo comprenden en dos áreas de estudio: la teoría de sistemas estáticos y la teoría de sistemas dinámicos. Será esta última la que ayudará a los que buscan crear una teoría de literatura nacional.

García-Bedoya señala que la teoría dinámica de los sistemas literarios (amparada en los aportes de Tinianov y Eijenbaum) será la matriz teórica que emplee Itamar Even-Zohar para elaborar su sistema literario. Este investigador israelí usará como guía el esquema de comunicación de Jakobson y lo reformulará para dar cuenta de la organización del sistema literario.

Por otro lado, el francés Bourdieu considera que «el campo literario es el espacio social en el que se hallan situados los que producen las obras y su valor». Además, agrega algo que dará fuerza a los lineamientos teóricos de Cornejo Polar: asociar el sistema literario con lo social. Asimismo, postula la autonomía, donde las leyes que gobiernan el campo literario son las moduladas por las luchas internas en el campo literario. Será en esa lucha en la cual surgirán dos cosas: lo autónomo (acumulación de capital simbólico) y lo heterónimo (incidencias de fuerzas externas como lo político y la publicidad). Si bien García-Bedoya halla falencias en el enfoque que hace el autor sobre la literatura francesa, no puede negar la valoración que le da al campo literario centrado en lo autónomo, «ya que ello hace poseer un ingente capital literario».

A partir de este marco teórico, el crítico literario peruano aborda autores latinoamericanos que han tenido un acercamiento teórico a las líneas de investigación de Antonio Cornejo Polar y sus categorías de totalidad contradictoria y su noción de heterogeneidad. Nos referimos al brasileño Antonio Cândido, al investigador argentino Alejandro Losada y al uruguayo Ángel Rama.

De otro lado, el autor aborda la obra de su mentor Antonio Cornejo Polar y plantea las definiciones de heterogeneidad y sistema, donde tiene mucha relevancia el estudio que realiza sobre la narrativa indigenista. García-Bedoya reitera las reflexiones de su mentor al señalar que la heterogeneidad «es un concepto diseñado para enfrentar una problemática crucial, la de la diversidad y entrecruzamiento conflictivo de realidades sociales y culturales en el Perú y América Latina». En esa línea, manifiesta también que la noción de sistema se comienza

a perfilar en el planteamiento sobre las literaturas heterogéneas y la categoría de heterogeneidad. Por eso el investigador sanmarquino considera que Antonio Cornejo Polar «traza una historia de una polifonía discursiva en la que dialogan sistemas y voces múltiples».

En ese sentido, García-Bedoya reescribe a Cornejo Polar al señalar que «cada sistema tiene su propia historia, pero también participa de otra, mucho más abarcadora, que es la que distingue a un sistema de otro y al mismo tiempo, directa o indirectamente, los correlaciona». Menciono ello porque luego que el autor hace referencia a los postulados teóricos de Cornejo Polar, procede a invitar implícitamente al lector a continuar con la lectura, ya que más adelante ofrecerá una vasta información sobre la categoría de la totalidad contradictoria. Esta se forma a partir de la articulación histórica de los diversos sistemas reunidos en la literatura peruana, latinoamericana o mundial. Sin embargo, a pesar de los alcances obtenidos en la segmentación de las literaturas de un país (cultura, popular y nativa), todavía falta cristalizar un instrumento teórico adecuado para el estudio de las literaturas marginales. Tal vez por ello García-Bedoya tiene la esperanza de diseñar modelos historiográficos plenamente adecuados a ciertos corpus discursivos. Finalmente, cierra ese acápite de investigadores latinoamericanos cuando se enfoca en la obra de Raúl Bueno con su incursión a la semiótica y luego su interés por la crítica latinoamericana, que lo harán continuar en las indagaciones teóricas de Cornejo Polar, así como profundizar en la categoría del sujeto migrante.

Un capítulo aparte le dedica al teórico israelí Itamar Even-Zohar y su noción de polisistemas (con ecos bajtinianos), que tiene mucha relación con la categoría de totalidad contradictoria de Cornejo Polar, pero desde una perspectiva europeizada. Ahí se cristaliza la influencia de los formalistas rusos y los estructuralistas checos. El teórico israelí define al polisistema como «un sistema múltiple, un sistema de varios sistemas con intersecciones y superposiciones mutuas, que usa diversas opciones concurrentes pero que funciona como un único todo estructurado, cuyos miembros son interdependientes». A ello se agrega la clara discrepancia que tiene Itamar Even-Zohar sobre la literatura

canónica, pues considera que los estudios literarios han enfocado a la literatura como un sistema único. Por eso es clave su categoría de polisistemas, ya que tiene como propósito «hacer explícita una concepción del sistema como eje dinámico y heterogéneo, opuesto al enfoque sincronista». Ante ello se agrega el pensamiento de García-Bedoya al afirmar que el objeto de estudio de una ciencia de la literatura no puede entonces definirse a partir de juicios de valor y centrarse exclusivamente en las obras maestras, en los textos literarios canonizados, sino que debe abarcar la heterogeneidad de un corpus variopinto, así como las múltiples prácticas e instancias que lo articulan. A este respecto, si bien contempla ciertas limitaciones en el modelo israelí, no puede negar que «la noción de polisistemas puede aplicarse a diversos niveles: una literatura nacional puede ser conceptualizada como polisistema literario, lo mismo que un ámbito supranacional (el polisistema literario latinoamericano) o incluso hablar de un polisistema literario mundial».

Por otro lado, en el acápite penúltimo de este capítulo hallamos el camino intelectual que realizó Antonio Cornejo Polar para diseñar su propuesta de totalidad contradictoria. Cabe anotar que García-Bedoya realiza de forma sistemática un recuento de todas las publicaciones de su mentor en las que iba creciendo y madurando esa categoría que ha hecho trascendente a Cornejo Polar en la intelectualidad nacional e internacional. Ahí se descubre la influencia de Lukacs y Goldmann bajo la asimilación de la vertiente hegeliana marxista y los debates sobre la noción de totalidad bajo una guerra fría y la revolución cubana, sin olvidar los aportes del amauta Mariátegui, tan importantes para Cornejo Polar.

Este libro ofrece en su capítulo final un ejemplo de la aplicación de los postulados señalados (sistema, campo y totalidad contradictoria), la trayectoria del devenir literario peruano desde antes de la conquista española hasta la actualidad, donde se va abriendo paso un enriquecedor campo literario con una diversidad de voces: mujeres, afrodescendientes, amazónicos, etc. En esta obra, García-Bedoya no solo resalta la calidad intelectual de Antonio Cornejo Polar y otros

pioneros, sino que propone como un desafío fortalecer una teoría literaria para refundar la literatura y buscar vincularla a lo que anhelaba José María Arguedas: donde se hallen todas las sangres y todas las patrias.

JAVIER HUINCHO RAMÍREZ
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
jhuinchoramirez@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0009-0005-0349-3757>

Presentación
IVÁN RODRÍGUEZ CHÁVEZ Y GLADYS FLORES
HEREDIA

Artículos sobre la obra de César Vallejo

Las constantes temáticas de la prisión y
la familia en el poemario *Trilce* (1922) de
César Vallejo
FRANCISCO TÁVARA CÓRDOVA

Unas apostillas al poema VII de *Trilce*
SANTIAGO LÓPEZ MAGUIÑA

Sostener al otro/a o devolver la vida:
«Masa» de César Vallejo
FERNANDO RIVERA

El silencio como respuesta: cartas de César
Vallejo a Fédor Kélin
JESÚS CABEL MOSCOVO

La recepción de la crítica literaria sobre
Colacho hermanos (1934) de César Vallejo
WILLIAMS NICKS VENTURA VÁSQUEZ

«Palmas y guitarra»: fusión física y
espiritual de Vallejo y Georgette
MARA L. GARCÍA

Representación de Georgette Vallejo en la
dramaturgia peruana actual
JORGE YANGALI VARGAS

Artículos sobre literatura peruana, latinoamericana y universal

«Esos preciados recuerdos». Las biografías
en *El Álbum Mexicano* (1849): retratos para
un imaginario nacional
BEATRIZ FERRÚS ANTÓN

Proyectos identitarios y nación en la
literatura del sur peruano. Los casos de
Enrique Rosas Paravicino y Feliciano
Padilla Chalco
JORGE TERÁN MORVELI

La función curativa de la palabra en *El
angelario de la vida* de Iván Rodríguez
Chávez
MANUEL PANTIGOSO PECERO

La vida trabaja en la muerte: la
representación de la naturaleza en *Luz de
día* (1963) de Blanca Varela
ANFER ENRIQUE SALOMÓN TOLEDO NAVARRO

La función de la escritura como discurso
testimonial: el Inca Garcilaso de la Vega y
Miguel de Cervantes Saavedra
KENT WILANDER ORÉ DE LA CRUZ

Estudios interdisciplinarios de los
«investigadores noveles» sobre las
Tradiciones peruanas de Ricardo Palma
GLADYS FLORES HEREDIA

Carnavalización y polifonía en *Sobre héroes
y tumbas* (1961) de Ernesto Sábato
JAVIER DE TABOADA

Reseñas

Westphalen Rodríguez, Y. (2022). *El
eslabón perdido. Surrealismo, indigenismo
y neoindigenismo en Abril, Arguedas, Moro
y Westphalen*
CHRISTIAN CACHAY LUNA

Suárez, J. (2022). *Por una pedagogía de
zorros (o sobre el estilo tardío de José María
Arguedas)*
EDWARDS ANTHONY VEGA SÁNCHEZ

García-Bedoya Maguiña, C. (2021). *Hacia
una historia literaria integral. Algunas
categorías teóricas fundamentales y su
aplicación en un esquema panorámico del
proceso literario peruano*
JAVIER HUINCHO RAMÍREZ