

ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA

B
O
L
E
T
I
N

56

L i m a
Julio-Diciembre
2013



BOLETÍN DE LA ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA

Bol. Acad. peru. leng. Vol. 56 N.º 56 julio - diciembre 2013

Periodicidad semestral

Lima, Perú

Director

Marco Martos Carrera

Comité Editor

Rodolfo Cerrón-Palomino

Ismael Pinto Vargas

Ricardo Silva-Santisteban Ubillús

Alberto Varillas Montenegro

(Academia Peruana de la Lengua)

Comité Científico

Humberto López Morales

(Secretario General de la Asociación de Academias de la Lengua Española)

Pedro Luis Barcia

(Academia Argentina de Letras, Universidad de la Plata)

Marius Sala

(Universidad de Bucarest)

Manuel Larrú Salazar

(Universidad Nacional Mayor de San Marcos)

Corrección

Fiorella León Mango

Carla San Martín Pozú

Traducción

John Lawrence

Jean-Norbert Podleskis

Asistente de Presidencia

Magaly Rueda Frías

Dirección

Conde de Superunda 298

Lima 1 - Perú

Teléfono

428-2884

Correo electrónico

academiaperuanadelalengua@yahoo.com

ISSN: 0567-6002

Depósito Legal: 95-1356

Título clave: Boletín de la Academia Peruana de la Lengua

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

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

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

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

vol. 56, n.º 56

julio-diciembre 2013
Lima, Perú

BOLETÍN DE LA ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA

Lima, 2.º semestre de 2013

vol. 56, n.º 56

Consejo directivo de la Academia Peruana de la Lengua

Presidente:	Marco Martos Carrera
Vicepresidente:	Rodolfo Cerrón-Palomino
Secretario:	Ismael Pinto Vargas
Censor:	Eduardo Hopkins Rodríguez
Tesorero:	Ricardo Silva-Santisteban Ubillús
Bibliotecario:	Carlos Germán Belli de la Torre

Académicos de número

Francisco Miró Quesada	(1971)
Martha Hildebrandt Pérez Treviño	(1971)
Mario Vargas Llosa	(1975)
Carlos Germán Belli de la Torre	(1980)
José Agustín de la Puente	(1980)
Enrique Carrión Ordóñez	(1980)
Manuel Pantigoso Pecero	(1982)
Rodolfo Cerrón-Palomino	(1991)
Gustavo Gutiérrez Merino Díaz	(1995)
Fernando de Trazegnies Granda	(1996)
Fernando de Szyszlo Valdelomar	(1997)
José León Herrera	(1998)
Marco Martos Carrera	(1999)
Ricardo González Vigil	(2000)
Edgardo Rivera Martínez	(2000)
Ricardo Silva-Santisteban Ubillús	(2001)
Ismael Pinto Vargas	(2004)
Eduardo Hopkins Rodríguez	(2005)
Salomón Lerner Febres	(2006)

Luis Alberto Ratto Chueca	(2007)
Alberto Varillas Montenegro	(2008)
Camilo Fernández Cozman	(2008)
Alonso Cueto Caballero	(2010)
Eugenio Chang-Rodríguez	(2010)
Marcial Rubio Correa	(2010)
Harry Belevan-McBride	(2012)
Carlos Thorne Boas	(2012)
Carlos Garatea Grau	(electo)
Oswaldo Holguín Callo	(electo)

Académicos correspondientes

a) Peruanos:

Américo Ferrari
 Alfredo Bryce Echenique
 Luis Loayza
 José Miguel Oviedo
 Fernando Tola Mendoza
 Armando Zubizarreta
 Luis Enrique López
 Rocío Caravedo
 Julio Ortega
 Pedro Lasarte
 Juan Carlos Godenzi
 Víctor Hurtado Oviedo
 José Ruiz Rosas
 Jesús Cabel

b) Extranjeros:

Bernard Pottier
 André Coyné
 Reinhold Werner
 Ernest Zierer
 James Higgins
 Giuseppe Bellini
 Marius Sala
 Wulf Oesterreicher
 Justo Jorge Padrón
 Humberto López Morales
 Julio Calvo Pérez
 Raquel Chang-Rodríguez
 Isabelle Tauzin-Castellanos
 Inmaculada Lergo Martín
 Pedro Lastra
 Stephen M. Hart
 Juan Jesús Armas Marcelo

BOLETÍN DE LA ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA

Bol. Acad. peru. leng., vol. 56, n.º 56

julio-diciembre 2013

ISSN: 0567-6002

CONTENIDO

ARTÍCULOS

- Jaime Labastida. *Lengua y mundo en la obra de Phelipe Guaman Poma de Ayala* 13
- José Luis Samaniego Aldazábal. *Posible inclusión en los diccionarios de nuevas palabras formadas a partir de los diversos procedimientos existentes* 41
- Jesús Ernesto Ortiz-Díaz. *Los Enigmas de Sor Juana como artefactos del entendimiento* 53
- Alex Morillo Sotomayor. *Una poética iluminada: el pensamiento Zen en la escritura poética de Jorge Eduardo Eielson* 75
- Gonzalo Espino Relucé. *Mario Vargas Llosa, nuevos escenarios: El héroe discreto* 109

NOTA

- Alberto Varillas Montenegro. *Gonzalo Pizarro, ¿la primera novela histórica del Perú republicano o un drama frustrado de Segura?* 123

RESEÑA

Óscar Colchado. *Sinfonía azul para tus labios*
(Clarivel Valverde Cárdenas) 149

REGISTRO 155

DATOS DE LOS AUTORES 161

ARTÍCULOS

Bol. Acad. peru. leng. 56. 2013 (13-39)

LENGUA Y MUNDO EN LA OBRA
DE PHELIPE GUAMAN POMA DE AYALA

LA LANGUE ET LE MONDE DANS L'OEUVRE
DE PHELIPE GUAMAN POMA DE AYALA

LANGUAGE AND THE WORLD REPRESENTED IN
PHELIPE GUAMAN POMA DE AYALA'S WORK

Jaime Labastida

Academia Mexicana de la Lengua

Resumen:

El cosmos descrito por Guaman Poma es similar al que encontramos en el *Génesis* bíblico, por una parte, y en el *Mito de los Cinco Soles*, de la cultura náhuatl, por otra. Guaman Poma es un indio, *ladino* o *latino*, que escribe en el español del siglo XVI; desde un ángulo étnico, es un quechua puro, occidentalizado empero desde el ángulo cultural. Hispanizado e híbrido, Phelipe Guaman (halcón) Poma (puma, león americano) de Ayala domina el español. Su libro es un códice híbrido o mestizo: en sus páginas impares hay siempre un dibujo que acusa influencia de la perspectiva occidental; en sus páginas pares, un texto *habla* los dibujos. Cada página de texto *traduce* o *dice* el dibujo. Así como, a la vista del códice náhuatl, se desata el torrente verbal del *tlamatini* (el sacerdote o sabio mexica que recita lo que está “escrito” en la pintura), los dibujos de Guaman Poma desatan la memoria de quien los escribe; esos relatos poseen vida: tienen la misma función de los *quipus* incaicos y de los códices: desatar el

torrente verbal del sabio, que recuerda el himno sagrado. *Nueva coronica i buen gobierno* se abre (tras la carta a Su Majestad, Felipe III y el prefacio) con el relato de la creación del mundo. En ese punto sigue la secuencia del Génesis bíblico y se apoya en el Viejo y en el Nuevo Testamento. Si se limitara a la repetición servil de la Biblia, el relato de Guaman Poma carecería de interés; pero no es así. Desde las primeras páginas, se halla en el texto del cronista incaico algo insólito. Guaman Poma interpreta la creación que se halla en el Génesis (la creación del mundo y la creación del hombre) mediante un sincretismo, con las categorías propias o con las estructuras mentales de la cultura quechua, de la que proviene. Nuestra ponencia buscará explicar, precisamente, la lengua y el mundo en la obra de este cronista, historiador y mitólogo Phelipe Guaman Poma de Ayala.

Résumé:

Le cosmos décrit par Guaman Poma est semblable à celui que nous retrouvons dans la *Genèse* biblique, d'une part, et dans le *Mythe des Cinq Soleils*, de la culture nahuatl, d'autre part. Guaman Poma est un Indien, "ladino" ou "latino", qui écrit dans l'espagnol du XVIème Siècle; du point de vue ethnique, c'est un *quechua* pur, occidentalisé toutefois, du point de vue culturel. Hispanisé et hybride, Phelipe Guaman (faucon) Poma (puma) de Ayala maîtrise l'espagnol. Son livre est un codex hybride ou métis: dans ses pages impaires il y a toujours un dessin qui accuse l'influence de la perspective occidentale; dans ses pages paires, un texte *parle* les dessins. Chaque page de texte *traduit* ou *dit* le dessin. Tout comme à la vue du codex nahuatl, se débride le torrent verbal du *tlamatini* (le prêtre ou sage *Mexica* qui récite ce qui est "écrit" dans la peinture), les dessins de Guaman Poma débrident la mémoire de celui qui les écrit; ses récits sont vivants: ils ont la même fonction des *quipus* des Incas et du codex: débrider le torrent verbal du sage, qui se souvient de l'hymne sacrée. *Nueva coronica i buen gobierno* commence, après la lettre à Sa Majesté Philippe III et la préface, avec le récit de la création du monde. En cela il suit la séquence de la *Genèse* biblique et s'appuie sur le l'Ancien et le Nouveau Testament. S'il se limitait à la répétition servile de la Bible, le récit de Guaman Poma n'aurait pas d'intérêt; mais il n'en est pas ainsi. Dès les premières pages, on retrouve dans le texte du chroniqueur Inca quelque chose d'insolite. Guaman

Poma interprète la création que l'on retrouve dans la Genèse (la création du monde et la création de l'Homme) à travers un syncrétisme, avec les catégories propres ou avec les structures mentales de la culture quechua, dont il provient. Notre communication cherchera à expliquer, justement, la langue et le monde dans l'œuvre de ce chroniqueur, historien et mythologue Felipe Guaman Poma de Ayala.

Abstract:

The cosmos described by Guaman Poma is, on the one hand, similar to that found in the biblical *Genesis*, and on the other hand, to the one in the *Myth of the five Suns* of the culture nahuatl. Guaman Poma is a *Ladino* or *Latin* Indian, who writes in 16th-century Spanish. From an ethnic angle, he is a pure Quechuan, but from the cultural angle, he is a Westernized Quechuan. Hispanicized and hybrid, Felipe Guaman (Falcon) Poma (Cougar, American Lion) de Ayala has a good command of Spanish. His book is a hybrid or mestizo Codex: on the odd pages there is always a drawing which shows influence of the Western perspective; on the even pages, a text talks about the drawings. Each written page translates or talks about the drawing. Just as, in view of the Codex nahuatl, the verbal torrent of the *tlamatini* (priest or wise Aztec who recites what is "written" in the painting) unleashes, the drawings of Guaman Poma trigger the memory of that who writes them. These stories have life: they have the same function of the Inca quipus and codices: to unleash the wise's torrent of words, which recalls the sacred anthem. *Nueva coronica i buen gobierno* (*The First New Chronicle and Good Government*) starts after the letter to his Majesty, Felipe III; and the preface begins with the story of the creation of the world. At that point follows the sequence of the biblical Genesis and is based on the Old and New Testament. If it were limited to the servile repetition of the Bible, the story of Guaman Poma would lack of interest; but it is not so. From the very first pages there is something unusual in the text of the Inca chronicler. Guaman Poma interprets the creation found in Genesis (the creation of the world and the creation of man) by means of a syncretism with specific categories or mental structures of the Quechuan culture from which it comes. Our presentation will seek to explain, precisely, the language and the world

represented in the work of the chronicler, historian and mythologist Phelipe Guaman Poma de Ayala.

Palabras clave: Guaman Poma de Ayala; lengua; mundo.

Mots clés: Guaman Poma de Ayala; langue; monde.

Key words: Guaman Poma de Ayala; language; the world.

Fecha de recepción: 11/10/2013

Fecha de aceptación: 28/10/2013

Siento la necesidad de iniciar esta charla haciendo una confesión que ignoro si será suficiente. No soy especialista en literatura peruana, menos aún en cultura incaica; además desconozco las lenguas quechua y aimara. Soy solamente un aprendiz de filósofo, acaso un poeta y, como tal, un mero estudioso de las mentalidades. No obstante, me he atrevido, desde hace años, a estudiar las categorías específicas del pensamiento mítico y he intentado comparar el núcleo duro de las cosmogonías nahuas, mayas y, ahora (a partir de lo que he hallado en el extraordinario texto de Phelipe Guaman Poma de Ayala, *Nueva corónica i buen gobierno*), de ciertos rasgos de la hermosa a la par que deslumbrante cosmovisión del pensamiento incaico.

No expondré ni criticaré las categorías económicas de la organización social del incario, tema del que se han ocupado, a lo largo del siglo XX, investigadores de enorme talla, como José María Ots Capdequí (1945, 1957, 1959) y John Murra (1978). No se me oculta la profunda semejanza que existe entre la institución de la *mit'a* andina y el *tequitl* náhuatl (entiendo ambos como el trabajo colectivo y forzoso que imponía el pueblo dominante a los pueblos sometidos y que, a su vez, resulta similar a la institución del *tributo* heleno y latino). Sé que, por la *mit'a* y el *tequitl*, los pueblos sometidos (el inca o el mexica)

hacían entrega directa de bienes al pueblo dominante; estos podían ser maíz, pieles, oro, entre otros diversos tributos. Tampoco se me oculta la similitud que existe entre el *ayllu* inca y el *calpulli* náhuatl, esa forma interna de organización que nace de las relaciones míticas de parentesco y que da origen a la asignación de la tierra cultivable (similar, también, a la institución del *clan* escocés, el *γενος* heleno, la *gens* latina o el sistema de relación mítica consanguínea que los latinos hallaron en los pueblos transalpinos (y a los que, por esa causa, dieron el nombre de *germanos*, es decir, unidos de manera *fraternal*¹). Por lo tanto, no se me oculta que varias de esas instituciones sociales son comunes a muchos pueblos, a lo largo y lo ancho del planeta, en el Viejo Continente y en el Nuevo, lo mismo en África que en Oceanía, por igual en la Antigüedad que ahora mismo, siempre que el nivel de desarrollo de las fuerzas productivas de tales sociedades sean, homotaxialmente, semejantes².

Mi intención, hoy, consiste en comparar la visión mítica de Guaman Poma con otras concepciones cosmogónicas (en primer término, con aquellas plasmadas en el mito náhuatl de los Cinco Soles). En otras ocasiones me he ocupado del texto de Guaman Poma, aun cuando siempre haya sido de modo marginal. Ahora quisiera entrar en él, tomándolo como el centro mismo de mi exposición. Me es imprescindible añadir que, por encima de todo, intentaré mostrar, sobre la base de las categorías propias del pensamiento mítico, las imágenes puras de una posible creación del mundo, tal como las ofrece el texto de Guaman Poma³. Mis observaciones se apoyan, desde luego, en las reflexiones,

-
- 1 Ver, en Ernout y Meillet, 1979, bajo la entrada *geno*, *-is*, la derivación *germanus*: "que es de la misma raza, auténtico". Por su parte, Tácito, en su *Germania*, se ocupa de este asunto y dice que los ejércitos bárbaros estaban organizados "por familias y parentescos" (VII). Ver también Corominas y Pascual, 1989, bajo la entrada *bermano*.
 - 2 Ver el libro, ya clásico, de Lewis H. Morgan, *Ancient Society*. Por otro lado, creo que se puede acudir, con provecho, a los textos de Lewis H. Morgan y Adolph H. Bandelier, recogidos en *México antiguo*. Mi prólogo lleva por título "Las tesis (revolucionarias y discutibles) de Morgan y Bandelier". Examino allí la posible vigencia del concepto de *gens*. Por lo que toca al concepto de *homotaxialidad*, diré que fue acuñado por el científico británico Thomas Huxley en el campo de la biología y llevado luego al terreno de la antropología por Vere Gordon Childe (1964).
 - 3 Sigo la edición crítica de la obra de Felipe Guaman Poma de Ayala, *El primer nueva corónica y buen gobierno*, hecha por John V. Murra y Rolena Adorno, con traducciones y análisis

clásicas como dije, de Lewis Morgan y Adolph Bandelier, pero se encuentran matizadas por las aportaciones de la etnología moderna y, en especial, por las ideas de Marcel Mauss y Claude Lévi-Strauss, aunque no comparta en modo alguno el método estructuralista de este último⁴. No omito reconocer mi deuda con las ideas de helenistas contemporáneos, que han abierto perspectivas nuevas en el campo de la filosofía y de la mentalidad clásicas, como Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, Marcel Détéienne y André Bernard.

Abramos, pues, el libro de Phelipe Guaman Poma de Ayala. Dejemos atrás sus páginas iniciales, esas en las que se dirige, de tú a tú, a Felipe III, el monarca español, y en las que responde a sus preguntas.

textual del quechua realizadas por Jorge L. Urioste (en todas las citas respetaré la grafía antigua, original). Es necesario detenerse un momento en un tema que no es, en modo alguno, banal. ¿Cómo debe escribirse el nombre del autor? El Inca Garcilaso afirma que el quechua desconoce el grafema *g* y, sin embargo, en su manuscrito, el autor se identifica como *don Phelipe Guaman Poma de Aiala, señor i príncipe*. Varios autores modernos han transcrito el nombre con la letra mayúscula *H* o el grafema *W*, en vez del grafema *G*, y otros más han transformado *Poma* en *Puma*. Lo que advierto, en esta oscilación de los grafemas, es que se trata de un nombre híbrido, mestizo, en el que se da una plena fusión entre las dos lenguas: la *quechua*, americana, y la *española*, europea, porque, desde los extremos hispánicos de su nombre (Phelipe o Felipe y Ayala o Aiala), hasta el centro del mismo, pues, está su verdadero rasgo de identidad, que se presenta por medio de dos animales andinos: *Guaman* (o *Huaman*, que significa *balcón*, un ave que desde el punto de vista mítico se asocia con el sol) y *Poma* (o *Puma*, el león americano, un animal que está vinculado de manera mítica con las fuerzas telúricas). Respeto la grafía original: escribiré su nombre como él lo quiso, con el grafema *G*.

- 4 Véase los tres volúmenes de las *Oeuvres* de Marcel Mauss, en especial los dos primeros: *Les fonctions sociales du sacré y Représentations collectives et diversité des civilisations*. De Claude Lévi-Strauss, ténganse en cuenta particularmente sus cuatro volúmenes de *Mitológicas*: *Lo crudo y lo cocido*, *De la miel a las cenizas*, *El origen de las maneras de mesa* y *El hombre desnudo*. Los cuatro volúmenes fueron traducidos por Juan Almela. También de C. Lévi-Strauss son los dos volúmenes que responden al título de *Anthropologie structurale*. Es útil *El pensamiento salvaje*, Breviario 173 y *Las estructuras elementales del parentesco*. Utilizo también la metodología que han desarrollado H. y H. A. Frankfort y sus colegas (J. A. Wilson, T. Jacobsen y W. A. Irwin) en un libro que conserva su plena vigencia: *El pensamiento prefilosófico* (Breviarios 98 y 99). También empleó la metodología de George Thomson, expuesta en su libro *Los primeros filósofos*. Aproveché las tesis de Georges Dumézil, especialmente las que ha plasmado en ese libro extraordinario que es *Mythe et épopée*. *L'idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens*. Tampoco puedo ocultar mi deuda con las aportaciones de Mircea Eliade, en *Traité d'histoire des religions*.

Vayamos a las páginas 22 y 23 del manuscrito original⁵. ¿Qué es lo que leemos (y vemos) en ellas? Un dibujo, en la página 22; un texto, en la 23. ¿Qué hay en ese dibujo? El Sol y la Luna, arriba, en ambos lados; Adán y Eva (esta, con dos niños en los brazos). Adán es dibujado como si fuera un agricultor; está vestido con pieles y trabaja la tierra con una *coa*, esa herramienta que se halla en las islas del Caribe, en Mesoamérica y en los Andes precolombinos. También aquí, desde el inicio, se da una clara fusión, una imagen mestiza, híbrida, por la que Guaman Poma, acaso sin advertirlo del todo, identifica la agricultura del Viejo Mundo con la agricultura de América (la *coa* es un madero aguzado en la punta y endurecido al fuego). El texto dice que se trata de “El primer mundo”, quiero decir, de “Adán y Eva en el mundo”. Pero retrocedamos un poco y volvamos a las páginas 12 y 13 del manuscrito (pp. 8-9 SXXI). ¿Qué vemos en ellas? Dios, Adán y Eva (estos dos últimos, desnudos) en el dibujo; en el texto se dice que “Dios crió el mundo en seys días”, de acuerdo con la Biblia (ya que, por supuesto, Guaman Poma da cuenta de su fe cristiana).

Ahora bien, a partir de aquí, el relato de Guaman Poma se aparta, de manera leve e imperceptible, del relato bíblico y, al propio tiempo, se ofrece como si fuera su paralelo. Noé y el diluvio bíblico se explican como si fueran “El segundo mundo” o la “Segunda Edad del Mundo” (pp. 24-25 m; pp. 18-19 SXXI) y el texto afirma que hubo “el estruyendo y el tenblor de la tierra y el toruellino que trastornaua los montes” y añade que, tras de “esta tempestad, siguióse aquel ayre delgado en que uenía Dios”. La “Tercera Edad del Mundo” empieza con *Abrahán* (pp. 26-27 m; pp. 20-21 SXXI); la “Cuarta Edad del Mundo”, con el “rrey Dauid”

5 La edición crítica de Siglo XXI lleva dos numeraciones: por un lado, la propia del manuscrito; por otra, la numeración continua de un libro moderno. Citaré ambas, para evitar confusiones en el lector. Por ejemplo, en esta cita, pp. 22-23 m (manuscrito); pp. 16-17 SXXI (Siglo XXI). Añado que la *Nueva corónica...* responde, en su forma, a la estructura de un códice mesoamericano. La lengua quechua, se insiste, carece de escritura; la memoria de los hechos se conserva a través de los *quipus*. Los dibujos de Guaman Poma acusan, a pesar de su carácter *naïf*, rasgos propios de la pintura occidental, en especial, en el uso de la perspectiva. Pero sucede que en el libro de Guaman Poma el texto *habla* lo que está en el dibujo. Eso mismo acontece con el dibujo de los códices mesoamericanos: el *ilamatini* (sabio), al ver el dibujo, *recuerda el himno ceremonial, no escrito*, vinculado al códice, y entonces dice: “Aquí está lo que se sabe de...”; así desata su torrente verbal.



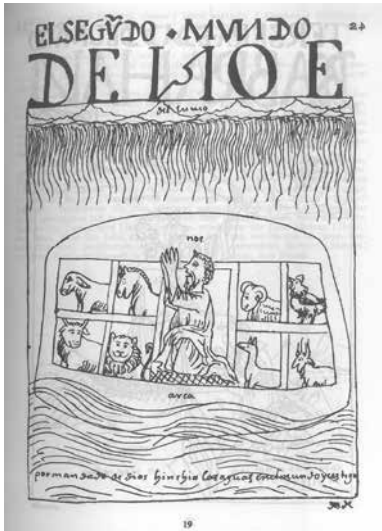
01, p. 22



02, p. 12

(pp. 28-29 m; pp. 22-23 SXXI); y, finalmente, la “Quinta Edad del Mundo” va “Desde el nacimiento de Nuestro Señor y Salvador Jesuchristo” (pp. 30-31 m; pp. 24-25 SXXI).

Adviértase la leve pero decisiva torsión del relato hecha por Guaman Poma. El mundo ha sido creado por Dios en seis días, sin duda. Pero, una vez creado, el mundo ha de pasar, por causas que jamás se explican, por cuatro etapas sucesivas hasta llegar a la quinta, definitiva, que se inicia con el nacimiento de Jesuchristo. Las razones que subyacen en el texto de *Nueva corónica* son de orden mítico, si lo he entendido bien, y guardan estrecha relación con la lengua y la cultura quechuas, que impregnan la mentalidad entera de Guaman Poma, un ladino bilingüe que se expresa en español y en quechua sin problema ninguno (su escritura transita de un idioma al otro y sus textos quechuas están en diversos contextos llenos de voces hispánicas para las que carece de equivalente; por ejemplo, *Dios* o *virgen*).



03, p. 24



04, p. 26



05, p. 27



06, p. 30

No sé si me haya sido posible exponer cabalmente lo que se encuentra en la diégesis de Guaman Poma, digo, su enorme esfuerzo por adaptar el relato bíblico (y la historia entera de Europa) a las categorías míticas propias de la concepción quechua del cosmos. El mundo ha sido hecho por Dios en los seis días de la semana lunar hebrea (ya que Dios descansa el séptimo día). Guaman Poma lo acepta tal y como lo establece la Biblia. Pero esto no es suficiente. El mundo no está terminado de hacer, pese a que lo diga la Biblia, en solo seis días. El mundo, para ser pleno, debe pasar por cuatro etapas, hasta llegar a una quinta, decisiva (igual que sucede en el mito náhuatl de los Cinco Soles, aunque con enormes diferencias, como veremos⁶).

Pero luego el desarrollo del relato asume una complejidad mayor. En efecto, a partir de las pp. 48-49 del manuscrito (pp. 40-41 SXXI), Guaman Poma despliega la diégesis de la creación en Perú. El dibujo se titula “*Primer de generación indios/Vari Viva Cocha Runa*, primer yndio deste rreyno”. En el dibujo, vemos a un hombre (*Runa*) y a una mujer (*Warmi*), vestidos con pieles, a semejanza de lo que se ve en el dibujo de Adán y Eva (p. 12 m). También aquí *Vari Viva Cocha Runa* es agricultor y siembra con *coa*. De esta primera pareja nacen los restantes seres humanos (la mujer pare siempre por parejas, una hembra y un macho). Para unir el relato que se produce en tierras de América con el relato bíblico, Guaman Poma afirma que “estos yndios” salieron del Arca de Noé y que sus hijos se llamaron *Pacarimoc Runa*, *Hombres de la Aurora* (la visión americana del nacimiento del mundo afirma que este surge por la mañana y, por lo tanto, desde el oriente).

La “Segunda Edad de Indios” corresponde a *Vari Runa* (pp. 53-56 m; pp. 44-46 SXXI). El texto dice que tenían por señor al rayo. La “Tercera Edad de Indios” recibe el nombre de *Purun Runa* (pp. 57-62 m; 46-50 SXXI). La “Cuarta Edad de Indios” se llama *Auca Pacha Runa* y corresponde a las pp. 63-78 m (pp. 50-61 SXXI). Por último, en la p. 78 del manuscrito se dice: “Fin del *Auca Runa* y entra los *Yngas* poco

6 He desarrollado estas tesis en dos ensayos anteriores: “El pensamiento mítico de los coras” y “El mito de los Cinco Soles”, ambos recogidos en mi libro *Cuerpo, territorio, mito*.



07, p. 48

a poco” desde ese momento se inicia la Quinta Edad. Guaman Poma establece que el primer *señor* o el primer Inca se llamó *Manco Capac*; que no tuvo padre conocido pero que era “Hijo del Sol y de la Luna” además de “hermano del Luzero”, o sea, el planeta Venus, que anuncia la salida del Sol. Creo que resulta ocioso decir, a estas alturas, que Manco Capac es un ser mítico. Sin embargo, desde aquí Guaman Poma describe, de un modo paralelo al mismo tiempo que fabuloso e histórico (mítico, pues), el nacimiento de los dioses y el aumento del señorío inca, hasta la llegada de los españoles. Los señores incas son doce (se habla de ellos en las pp. 79-119 m; pp. 62-97 SXXI). Son doce también las *collas* o señoras de los incas (su historia va desde la p. 120 m a la 142 m; pp. 98-121 SXXI)⁷.

El nombre de la primera *colla* es *Mama Uaco Colla* y se dice que reinó en el Cuzco. Sin embargo, en otro lugar, Guaman Poma afirma

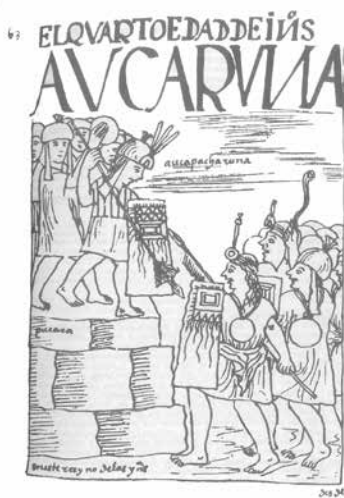
7 El Inca Garcilaso de la Vega (1943) también hace un relato del señorío de los incas, pero el suyo tiene el carácter de una historia lineal, de acuerdo con el canon que es propio de la escritura occidental. Los señores y sus mujeres son prácticamente los mismos que hallamos en Guaman Poma: la diferencia estriba en el tratamiento que se les da.



08, p. 53



09, p. 57



10, p. 63

que fue madre y esposa a la vez del primer señor, *Vari Vira Cocha Runa* y que *Mama Uaco* engendró a todo el género humano. Se trata también, por lo tanto, de un ser mítico. Poco más adelante, Guaman Poma retoma el relato de las *collas*, que ahora reduce a *cuatro* y que sitúa en los cuatro espacios que corresponden a la superficie de la Tierra. La primera se llama *Capac Poma Gualca* y ocupa *Chinchay Suyo* (en el “norte”; pp. 173-174 m; pp. 152-153 SXXI); la segunda, *Capac Mallquima*, se sitúa en *Ande Suyo* (en el “oriente”; pp. 175-176 m; pp. 154-155 SXXI); la tercera, *Capac Ometa Llama*, vive en *Colla Suyo* (en la zona “austral”; pp. 177-178 m; pp. 156-157 SXXI); finalmente, la cuarta, *Mallco Guarni Tintama*, habita en *Conde Suyo* (en el “poniente”; pp. 179-180 m; pp. 158-159 SXXI)⁸.

No omito subrayar dos temas: la voz *capac* significa, según Guaman Poma, si se asocia al nombre de la persona, *poderoso*. *Manco Capac* es, por lo tanto, un dios, un señor, un *inca* superior a los demás. Lo propio sucede con los nombres de todas las *collas*, a cuyos nombres se vincula el adjetivo *capac*. Por otra parte, “los cuatro primeros yndios” están unidos a las cuatro *collas* y, por lo tanto, ocupan las mismas cuatro regiones en que ellas se sitúan. ¿Qué son estas *cuatro regiones* que reciben, al unirse, el nombre de *Tabuantin Suyo*? A mi juicio, son las cuatro zonas en las que se divide míticamente la superficie de la tierra, a las que se añade el centro, en este caso, el *Cuzco*. Es asombroso advertir que, a lo largo y a lo ancho de América, por igual en la zona maya que en la mexicana, entre mixtecos igual que entre zapotecos, purépechas o incas, la superficie terrestre se divide en cuatro regiones, cuatro zonas o cuatro parcialidades,

8 Vuelvo a comparar la visión que de la historia del incario nos ofrece Guaman Poma con la que ha plasmado el Inca Garcilaso de la Vega en sus *Comentarios reales*. El Inca Garcilaso, insisto, posee una mentalidad completamente occidental. Aunque en apariencia relata los mismos hechos que Guaman Poma, les da un carácter estrictamente *histórico*. Los señores de los Incas y sus *collas* son personas, no seres míticos ni fabulosos. El Inca Garcilaso puede tergiversar la historia, edulcorarla, hacer que los señores incas conquisten nuevos *territorios* y en ellos asuman el carácter de maestros de bondad, pues asimilan los pueblos bárbaros a su señorío por medio de la persuasión; pero no hallamos en la diégesis del Inca Garcilaso ningún rasgo de orden mítico; por el contrario, siempre critica las ideas *idolátricas* y dice que estas son confusiones diabólicas, propias de *gentiles*.



11, p. 173



12, p. 175



13, p. 177



14, p. 179

establecidas a partir de un centro mítico, de ahí que el número cinco asuma el carácter de perfecto⁹.

De la misma manera, del lago Titicaca y de Tiahuanaco salen ocho hermanos (cuatro parejas que podríamos llamar primordiales, hijas del cielo y de la tierra, hermanos y hermanas que cohabitan entre sí). Ellos ocupan las cuatro zonas de la superficie terrestre; son a la vez dioses y señores de los incas y tienen nombres de carácter mítico, según hemos visto. Es posible que esas cuatro parejas sean formas o advocaciones del viento (en todo caso, están asociadas a fuerzas de orden celeste, como el rayo, la lluvia, la tormenta).

Después, Guaman Poma se sumerge en un laberinto temporal y espacial de orden narrativo: hace coincidir lo sucedido en Europa con lo sucedido en Perú. Así, entrelaza dos historias paralelas, fabulosas, míticas las dos: todo lo que acontece en América y Europa posee un desarrollo paralelo al de la Biblia. De esa manera, el nacimiento de Jesucristo habrá de coincidir, desde el ángulo mítico y temporal, con el señorío de *Cinche Roca Inca*. Las dos etapas definitivas resultan ser simultáneas: la Quinta Edad europea (que se inicia con el nacimiento de Jesucristo) y la Quinta Edad americana (que arranca con el señorío de los incas), coinciden en el tiempo.

Guaman Poma empleó más de treinta años de su vida para redactar *Nueva corónica i buen gobierno* (de 1583 a 1615). Es posible, pues, que por la vastedad de ese esfuerzo y por la lenta gestación de textos y dibujos, haya revisado y ampliado, una y otra vez, su manuscrito. Tal vez por esta causa, la diégesis adquiere en algunas ocasiones la forma de un relato lineal y, otras, el rasgo de una espiral en donde los hechos se vuelven a contar, pero de manera diferente, y adquieren nuevos matices. Es difícil, pues, reconstruir una historia coherente, al estilo occidental. Diré que lo mismo se halla en casi todos los relatos cosmogónicos. En

9 Véase el ensayo de John R. Sosa: "Las cuatro esquinas del mundo: un análisis simbólico de la cosmología maya yucateca", y el de Kazuyasu Ochiai: "Bajo la mirada del Sol portátil: representación social y material de la cosmología tzotzil" (Broda et al., 1991). Los chinos también consideran al número cinco como un número perfecto.

el inicio se produce el surgimiento (dicho con rigor, el *nacimiento*) de la tierra, que emerge de las aguas primordiales. En ella aparecen luego un hombre y una mujer, la pareja de seres míticos de la que se deriva *este pueblo determinado*, el que narra el hecho. Así sucede en las cosmogonías nahuas y mayas plasmadas en *Anales de Cuauhtitlán*, en “Historias de los mexicanos por sus pinturas”; en el *Popol-Vuh* y en los *Anales de los Cakchiqueles* (o *Memorial de Sololá*). La misma estructura se halla en el *Poema de Gilgamesh* y en los mitos egipcios; en la *Teogonía* de Hesíodo y en el Génesis bíblico¹⁰.

Examinemos, así sea brevemente, estos relatos. Empecemos por el que se plasma en la *Historia de los mexicanos por sus pinturas*, texto escrito en español y atribuido a uno de los primeros y más grandes nahuatlato de Nueva España: fray Andrés de Olmos. Dice Olmos que, “juntados ante mí y traídos sus libros y figuras”, le dijeron, entre otras cosas que omito, que en el año postrero “llovió tanta agua y en tanta abundancia que se cayeron los cielos [...] y el cielo cesó porque cayó sobre la tierra”. Tras de lo cual, las cuatro parejas de dioses asentados en los cuatro rumbos “ordenaron todos cuatro de hacer por el centro de la tierra cuatro caminos para entrar por ellos y alzar el cielo, y para que los ayudasen a lo alzar criaron cuatro hombres... y con los hombres y árboles y dioses alzaron el cielo con las estrellas como agora está”¹¹. Advuértase, pues, que el relato muestra cómo se han separado el cielo (lleno de agua) y la tierra (rodeada, a su vez, por el agua, como si flotara en el interior de un huevo inmenso). Después, a partir del capítulo IX, Olmos relata que los primeros *mexicanos*, o sea, los mexicas, poblaron el que hoy se conoce con el nombre de Valle de México (la cuenca lacustre en donde antes

10 *Anales de Cuauhtitlán y Leyenda de los Soles*, en *Códice Chimalpopoca*, traducción de Primo Feliciano Velázquez, 1945. “Historias de los mexicanos por sus pinturas”, en Juan Bautista Pomar y Alonso de Zurita, *Relaciones antiguas* (s/F). *Popol-Vuh. Las antiguas historias del quiché*, 1953. *Memorial de Sololá. Anales de los cakchiqueles*, traducción de Adrián Recinos, 1950. Hesíodo, *Teogonía*, 1993. Sigo dos lecturas de la *Biblia*: una, clásica, en la traducción de Casiodoro de Reina (1569), revisada por Cipriano de Valera (1602), Asociación Bíblica Internacional, Dallas, 1977; otra, igualmente clásica, *Biblia de Jerusalén*, Ediciones Desclée de Brouwer, Bilbao, 1975. Para la cabal comprensión de la *Epopéya de Gilgamesh*, hay que acudir al libro de S. N. Kramer, *Sumerian Mytology. A Story of Spiritual and Literary Achievement in the Third Millenium B. C.*

11 Pomar y De Zurita s/F: 214 (capítulo V, “Del diluvio y caída del cielo y de su restauración”).

hubo cinco lagos, ahora desecados) y da la relación de los nombres de sus señores.

Lo propio acontece en los *Anales de Cuauhtitlán*, donde, una vez descrito el nacimiento del cosmos en términos parecidos a los ya mencionados, se narra la historia de los señores que han dirigido el pueblo mexica. Lo propio acontece en el *Popol-Vuh*, ese libro postcortesiano, escrito en maya quiché con grafemas del abecedario español que intentan reproducir los fonemas de la lengua maya. Después de hablar de la creación del mundo, en un relato en el que están imbricadas las concepciones cristiana y maya, el *Popol-Vuh* narra cómo se pobló el territorio (desde el Libro IV) y la sucesión de los señores. Igual sucede con el texto que se llama *Memorial de Sololá. Anales de los Cakchiqueles*. En él se da cuenta del nacimiento del mundo y de la generación de los señores mayas.

Esto no debe asombrarnos demasiado. El Génesis bíblico puede ser reducido a un esquema semejante, pues una vez que han sido separados el cielo y la tierra, luego de que se hace la luz (es decir, tras el nacimiento del Sol), son creadas las plantas y los animales y se producen Adán y Eva; también se nos habla de los primeros hombres (Caín y Abel, aunque nunca se menciona a una mujer). Muerto Abel, nace Set y, sin tránsito alguno, aparecen la mujer de Caín y, desde luego, sus hijos. La *Teogonía* de Hesíodo sigue una pauta diferente, pues en ella solo se narra el nacimiento de los dioses y nada más que el de los dioses que son también fenómenos naturales: Gea, la Tierra; Poseidón, el Océano; Nyx, la Noche; mientras que los dioses postreros, como Zeus y Hera, encarnan potencias físicas o abstractas. Por esta causa se ha insistido en que la *teogonía* (nacimiento de los dioses) es, a la par, una *cosmogonía* (nacimiento del cosmos). Sin embargo, hacia el final del poema, Hesíodo dice que las diosas, “las inmortales”, entraron en el lecho de los hombres y “engendraron hijos semejantes a los dioses” (versos 965 al 1022). En la última estrofa, Hesíodo pide a las Musas Olímpicas “de lenguaje delicioso” que canten a las mujeres mortales, pero la *Teogonía* se interrumpe de súbito (¿acaso porque se ha perdido el final o porque a partir de aquí daría inicio un poema distinto? Lo ignoramos).



15



16



17

Tratemos de hallar una posible estructura en el conjunto de esos mitos. En todos ellos se parte de un caos primigenio en el que las cosas se hallan confundidas; es ahí que, no sin dolor, se abre un abismo. Primero el viento, el hijo de la pareja primordial, separa a sus padres (el cielo y la tierra) y así se crea el camino por donde camina el Sol. En relatos de carácter más abstracto, como los del Génesis y la *Teogonía*, los elementos crudamente naturales son sustituidos por dioses o por fuerzas naturales mucho más sutiles. En algunos relatos, en vez de un caos, lo que existe es agua, el agua mítica primordial en la que se halla sumergida la tierra, que debe nacer desde ella. Uno o varios de los hijos de la primera pareja, impedidos de ver la luz pues están hundidos en la tierra (esta quiere parir, no puede y gime de dolor), se alzan y levantan el cielo. Así, un macho, el cielo, preña a una hembra, la tierra. Sus hijos quieren ver la luz y separan violentamente a los padres. En Egipto, sin embargo, la relación es la inversa: la tierra es el macho y el cielo es la hembra (¿he de recordar que en Egipto no llueve, que las aguas del Nilo fecundan la tierra labrantía?). Es posible que se trate de una imagen simbólica y sin duda metafórica, del trabajo agrícola. Desde luego, reconozco que reduzco a sus términos escuetos el proceso complejo; lo sé. Los relatos míticos están llenos de incidentes que sufren los héroes (en todos ellos existe, creo, el mismo esfuerzo por nacer e imponerse).

En el caso de la cosmogonía náhuatl, se habla de un cerro mítico que surge de las aguas primordiales. Se llama *Ometepetl* (literalmente Dos-Cerro: *ome*, dos; y *tepetl*, cerro: Cerro que Alberga una Pareja). Así, al poblado se le da el nombre de *Atepetl* (literalmente, Agua-Cerro o Cerro que Nace del Agua). *Este cerro determinado, esta pirámide* que se eleva en el *ombligo*, o sea, en el centro del poblado o en el centro ceremonial del pueblo, es, sin duda, el centro del cosmos o, dicho con cabal precisión, el

centro de *ese* mundo, el *axis mundi* de cada una de las etnias. Cada poblado es el *centro*, si no del universo, sí de cada uno de los pueblos. México-Tenochtitlan es, por lo tanto, el *ombligo* del pueblo mexica (insisto: no del *cosmos*, concepto de universalidad ausente de la visión mítica, sino de *este mundo particular*). Teotihuacan es el *ombligo* del pueblo tolteca; Tzintzunan, el centro del mundo purépecha; Cuzco el *ombligo* del incario (por eso el Inca Garcilaso dice, no sin razón, que “en la lengua particular de los incas” *Cuzco* significa, precisamente, *ombligo*, o sea, el centro del señorío inca). Recordaré que China se llama *Zhon Guó* (tal vez desde que el territorio se unificó bajo el puño del primer emperador), o sea, el País del Centro (que otros llaman el Reino del Medio).

Una de las hazañas más asombrosas, una de las mayores audacias en la obra de Guaman Poma es el *Mapamundi de las Indias* que se halla entre las páginas 982 y 985 del manuscrito (pp. 913-916 SXXI). ¿Por qué? Si lo interpreto de manera adecuada, veo en él una imagen sincrética, híbrida: occidental, por un lado; quechua, mítica, por otro. ¿Cómo está dispuesto



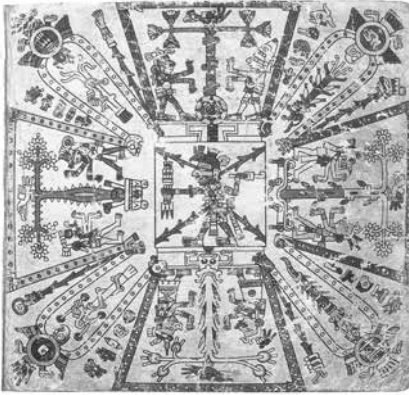
18, p. 983

este *mapamundi*? Su estructura, su despliegue gráfico posee obvios rasgos hispánicos: sirenas, naves, el Sol y la Luna dibujados al estilo occidental; escudos de armas a la usanza española. Sin embargo, en la parte superior del mapa no está el norte magnético sino el oriente. Además, toda la explicación *textual* (tanto la que circunda el *mapamundi* como la que está escrita en la página 982) denota que la descripción principia *desde los ojos del Sol*, por lo tanto, desde el oriente. El *Mapamundi* debe ser visto, pues, *a la inversa de los ojos del espectador*. Así, “a la mano derecha del Sol” (o sea, al norte) se halla Chinchay Suyu; en la parte de “arriba”, hacia el Atlántico (al oriente o al “Mar del Norte”), se encuentra Ande Suyu; “a la mano izquierda de donde nace el Sol” (hacia Chile dice Guaman Poma, o sea, al sur) está Colla Suyu; y, por último, “hacia la Mar del Sur” (hacia el Pacífico, hacia el poniente) se halla Conde Suyu. “En medio” del *mapamundi*, en el *centro* de ese pequeño gran cosmos, está Cuzco.

Debo destacar otro rasgo en verdad insólito del *Mapamundi de las Indias*. El dibujo muestra una enorme porción de tierra, una gran isla rodeada por las aguas. Es cierto que al oriente y al poniente del Cuzco se encuentran los océanos Atlántico y Pacífico; pero al norte y al sur no hay ninguna gran masa de agua. ¿Por qué, pues, Guaman Poma dibuja de esa manera el *Mapamundi de las Indias*? Porque plasma en él la visión mítica de la creación quechua del cosmos.

Intentaré ser un poco más cauteloso: quisiera mostrar no solo la igualdad de estructura entre la concepción quechua de Guaman Poma y las visiones míticas de las que nos hemos ocupado, sino también las diferencias entre ellas. Acudo a la primera página del *códice náhuatl Fejérváry-Mayer*¹². Están allí los cuatro rumbos o las cuatro esquinas de la Tierra; en el centro, Xiuhtecutli, Señor del Fuego en el que se apoya la Tierra (ya que *abajo*, en el fondo de la Tierra, de alguna manera extraña, junto con el agua está el fuego). En cada uno de los cuatro rumbos hay una pareja de dioses, un árbol mítico y un ave, mítica también. Esos árboles sostienen al cielo para que no se derrumbe sobre la Tierra (para que

12 El Fondo de Cultura Económica realizó una magnífica edición del *Códice Fejérváry-Mayer* (México, 1994). La interpretación del *códice* la realizó una comisión internacional formada por Ferdinand Anders, Marten Jansen y Luis Reyes García.



19

posible influencia de carácter occidental. Sin embargo, desde el punto de vista estructural, la primera página del Códice Fejérváry-Mayer guarda estrecha semejanza con el *Mapamundi* de Guaman Poma. En los dos hay *cuatro rumbos*; en ambos un *centro*, el *axis mundi*. En los dos subyace una idea mítica del nacimiento del cosmos.

no la inunde otra vez). En la visión náhuatl del cosmos, la Tierra que flota sobre el agua se llama *Anabhuac* (mejor todavía, *Cemanabhuac*: el anillo de agua que circunda la Tierra). El Códice Fejérváry-Mayer no es un mapamundi; tampoco una imagen de la Tierra rodeada por agua. Es un dibujo mítico, estrictamente mesoamericano, *precortesiano*, con los rasgos propios de la cultura náhuatl; carece de toda

Pero hay en ellos, también, profundas diferencias. El Fejérváry-Mayer es un códice que plasma, de manera prístina, la visión mítica de la superficie de la Tierra que ha emergido de las aguas primordiales. En efecto, en un principio, la Tierra se encuentra sumergida en el agua. Para hacerla surgir de esas aguas, se requiere de un gran esfuerzo. La Tierra es una mujer, la Madre originaria. El cielo es un macho, el padre mítico. Engendran hijos por parejas. Cada una de esas parejas ocupa una porción o una esquina de la superficie terrestre; hundidos en la Tierra, los hijos anhelan salir e intentan separar a sus padres. Cada pareja, al intentarlo, se hunde otra vez y fracasa. Tal vez el primer intento (en la concepción náhuatl, digo, en el hemisferio norte), arranca el 21 de diciembre, en el solsticio de invierno (tras del breve lapso, de solo cinco días, que son los días *nemontemi* o días vanos). Acaso en el incario, situado al sur del Ecuador (por lo tanto, en el hemisferio austral), el inicio de todas las hazañas se produzca en el solsticio de invierno igualmente, pero ese solsticio se presenta el 21 de junio (ignoro si entre los incas existía,

después del solsticio, un período vano, semejante al mesoamericano; supongo que lo había).

Cada pareja de dioses fracasa, ya lo he dicho, en los cuatro intentos. Por último, las cuatro parejas de hermanos entran por el medio del agua y desde el ombligo (desde Tenochtitlan o desde el Cuzco) levantan el cielo, tal y como ahora está, según dice Andrés de Olmos en *Historia de los mexicanos por sus pinturas*. El cielo queda sostenido por cuatro árboles míticos; la Tierra flota sobre el agua y esa agua se halla también arriba de ella. Este ciclo mítico se inicia con la salida del Sol, que duerme bajo la Tierra. El ciclo reproduce no solo el tránsito diario del Sol por la bóveda celeste sino también el ciclo anual, el movimiento aparente del Sol entre solsticios y equinoccios. En la cultura náhuatl, el símbolo de ese movimiento es el *nabui ollin* (Cuatro Movimientos); entre los chinos es la figura mítica del *ying* y el *yang*. El ciclo se inicia siempre en el invierno (en el “septentrión”, si hablamos de los nahuas, a partir del 21 de diciembre; en la zona “austral”, si hablamos de los incas, desde el 21 de junio), sigue en el equinoccio de primavera, llega al solsticio de verano, pasa al equinoccio de otoño y vuelve al solsticio de invierno.



20



21 Nabui Ollin



22 Ying Yang

El *Mapamundi* de Guaman Poma apenas recuerda, por la distribución de las cuatro regiones del Tahuantín Suyu y por situar al Cuzco en el centro del mapa, la visión mítica de los incas. No hay en él ni dioses ni árboles ni aves míticas, cierto. Y, a pesar de todo, por su estructura tetrapartita y por situar al Cuzco en el centro de ese mundo diminuto, en el dibujo de Guaman Poma subyace la concepción mítica del incario. Así, el *Mapamundi de las Indias* es, a un tiempo, occidental y quechua.

¿Debo recordar que se atribuye a Hecateo, científico jonio que perteneció a la escuela filosófica de Mileto y fue discípulo de Tales, haber sido el primer hombre que hizo un mapa de la Tierra? Sabemos que ese mapa, del que no hay testimonio gráfico, situaba a la Tierra como una isla inmensa, ceñida por Océano. Eratóstenes dice que Anaximandro plasmó así, en un mapa, a Gea y que Hecateo lo perfeccionó. Sin embargo, Heródoto, con una visión mucho más precisa de las dimensiones de la Tierra, se ríe de esos dibujos y afirma que trazan la superficie de la Tierra de modo circular, como con un compás, rodeada por el agua (Kirk, Raven y Schofield 1987). En las visiones de los físicos jonios se hallan, imbricados, pues, aspectos míticos y aspectos racionales.

Por esa causa, dice Werner Jaeger que la filosofía helena no fue, en su inicio, otra cosa que “el proceso de progresiva racionalización de la concepción religiosa del mundo implícita en los mitos” (Jaeger 1957: 151). Aristóteles dice que la tesis más antigua que se ha recibido es aquella atribuida a Tales, quien afirma que la Tierra está en reposo, en el centro del cosmos esférico y flota sobre el agua, “como si fuera un madero”¹³. A su vez, los nahuas creían que la Tierra era un gran caimán, al que daban el nombre de *Cipactli*, y que flotaba sobre el agua primordial.

Otro aspecto que creo indispensable tratar se refiere al orden del tiempo o a la sucesión de los meses. Guaman Poma inicia la cuenta del año (pp. 1131-1164 m; pp. 1028-1061 SXXI), como ocurre en el hemisferio norte, por el mes de enero (el año trópico empieza en el

13 Aristóteles, *Del cielo*, 294 a.



23, p. 1036

solsticio de invierno, el 21 de diciembre) y por eso organiza los meses como un calendario ritual que norma las actividades del trabajo agrícola. Eso se denota por los nombres que tienen los meses en lengua quechua. Pongo por caso el mes de agosto, que en el hemisferio austral corresponde al penúltimo mes del invierno y es el más próximo al equinoccio de primavera: se llama *Chacra Iapui Quilla*, que quiere decir el *mes de abrir tierras*, chacras; en ese mes se cantan himnos triunfales. Septiembre es el mes en que se ha de sembrar, por fuerza, el maíz: *Zava tarpuy quilla*. Diciembre, en donde ocurre el solsticio de verano, se llama *Capac Inti Raymi Quilla*; se le dedica la Fiesta del Sol, que en ese momento se halla en todo su apogeo, sobre el Trópico de Capricornio. Como se advierte, Guaman Poma invierte el orden de los meses, pero ha plasmado un calendario ritual agrícola, similar en varios de sus rasgos a *Trabajos y días* de Hesíodo.

¿Cómo pudieron los pueblos americanos, sean del hemisferio septentrional o del hemisferio austral, establecer un calendario tan exacto? El calendario ritual se formaba con varios sistemas de cómputo, en los que se yuxtaponían las fases de la Luna con el ciclo anual de 365 días (el recorrido aparente del Sol). Un investigador contemporáneo, Munro Edmonson, afirma que el calendario mesoamericano posee una gran unidad, a pesar de que fue usado por pueblos que hablaban más de cien lenguas diferentes, a lo largo de 2500 años. ¿A qué se debe esta unidad? Edmonson sostiene que “esto no es una pura semejanza de patrones”, sino que es el producto “de una exacta precisión matemática en la medida del tiempo” (1995: 17). ¿Es así? No pongo en duda que el calendario de los pueblos mesoamericanos tenía una gran exactitud y una enorme coherencia, superiores a las que poseía el calendario de los pueblos europeos en el momento del descubrimiento de América. ¿A qué se debía? Me parece que a su capacidad de observación, al hecho de que *veían el tiempo con los ojos*, si puedo expresarme así. ¿Qué quiero decir?

El Inca Garcilaso afirma que en el Cuzco había “ocho torres” al poniente y “ocho torres” al oriente y que, a través de ellas, se podían indicar los solsticios y los equinoccios, con entera precisión, pues eran espacios “por donde pasaba el Sol al salir y al ponerse”¹⁴. Lo propio encontramos en los pueblos de Mesoamérica. Sus grandes centros ceremoniales estaban dispuestos de acuerdo con el tránsito que realiza el Sol por la bóveda celeste; fueron, pues, tan exactamente construidos que el conjunto de las pirámides funcionaba como un vasto reloj astronómico, gracias al cual se podía ver el paso del Sol por solsticios y equinoccios¹⁵.

Me parece obligado decir que la estructura de los relatos míticos de carácter cosmogónico, con independencia absoluta del pueblo que los produzca, siguen una misma pauta. El primer mitema que registra Claude Lévi-Strauss, entre los indios Bororo del Brasil contemporáneo,

14 Garcilaso de la Vega 1943:111 (libro I, capítulo XXII, “Alcançaron la cuenta del año y los solsticios y equinoccios”).

15 De todo esto se da cuenta pormenorizada en el ya mencionado libro de Joahanna Broda et al.

es el llamado “Aire del desanizador de pájaros”. En ese mito, un hombre sube a una palmera, toma unas plumas del nido, las coloca en la tierra y, por ese acto portentoso inicial, nacen las plantas, los animales y los hombres¹⁶. La estructura del mito es clara: existe un eje vertical, el descenso de un germen primigenio (las plumas) que da nacimiento a todo. El mito náhuatl que explica el origen del Sol (Huitzilopochtli, Colibrí del Sur o Colibrí de la Mano Zurda) es semejante: una pluma blanca desciende sobre el vientre de una virgen, Coatlicue (la Tierra, la que tiene Falda de Serpientes), y la preña. De ese acto nace el conjunto de los seres. Tan pronto como nace, Huitzilopochtli *mata* a sus hermanos, llamados *Centzonhuiznahuac* (Innumerables o Cuatrocientos del Sur, los astros) y degüella a su hermana, Coyolxauhqui, la Luna. Por la noche, sucede lo contrario: los astros y la Luna matan al Sol. Se trata de acontecimientos míticos que ocurren día con día.

Vemos aquí un eje vertical. Existe uno idéntico en el mito cristiano que describe el embarazo de María: una virgen es preñada por un ave portentosa. En todos esos mitos subyace la idea que imagina como *real* (y no solo posible) que las plumas de un ave posean poder suficiente para generar el mundo entero. Se me dirá que se trata de *unas plumas especiales*, las de un ave mítica. Es cierto, en la concepción mítica del mundo, palabra y acto son prácticamente iguales. Si, pongo por caso, la pluma, el agua y el semen del hombre tienen el mismo carácter; si esos objetos tienen color blanco, los tres tienen el mismo atributo: son capaces de crear. La coa, la herramienta de labranza, no es una herramienta inerte, muda, como diría Aristóteles, sino algo vivo; tiene igual poder que el falo y por eso preña la tierra.

Lo diré de otra manera: en la concepción mítica del mundo, *todo está vivo* y responde a la acción del hombre, como si aquello que nosotros, ahora, llamamos *materia* fuera otro ser humano que hablara, tuviera relaciones sexuales y comiera. No existe, en la concepción mítica, la tajante división, que a nosotros nos parece de suyo evidente, entre *materia orgánica* e *inorgánica*, menos aún la separación, cara a Descartes,

16 Lévi-Strauss 1968: 43 ss.

entre *res cogitans* y *res extensa*. No acepto, sin embargo, el concepto de *animismo* que utilizaron muchos antropólogos en el siglo XIX, porque no existe en esa concepción la idea de un *alma* (*anima*), separada del cuerpo. Lo que hallamos allí es la idea de que todo, la Tierra, el Sol, la Luna, las piedras, los árboles, el agua, tienen vida y que, por lo tanto, el nacimiento (se trata de eso, de un *nacimiento*) de lo que nosotros llamamos *Naturaleza* se produce por medio de actos sexuales. Así, la *cosmogonía* es una *teogonía*: nacen dioses que son, a su vez, personificaciones de los objetos naturales mismos: *Caos*, *Gea* (Tierra), *Uranos* (Cielo), *Nyx* (Noche).

Una consideración final, sobre la lengua de Phelipe Guaman Poma de Aiala. Es cierto que escribe en español, pero su español está lleno de giros constructivos propios de la lengua quechua. Continuamente se presentan interpolaciones, en los textos quechuas, de voces que no existen en esa lengua y que Guaman Poma extrae del español (por ejemplo, *Dios*, *señor* o *rey*). De un canto ritual escrito en quechua (p. 1161 m; p. 1058 SXXI) tomo este verso: *Capac apo Dios runa camac*. Lo propio pasa en el texto posthispánico *Dioses y hombres de Huarochirí*: hay en él multitud de interpolaciones del español en el texto quechua. Dioses y hombres se vuelven piedras; halcones se transforman en seres humanos (Arguedas 2011).

Llego, queridos amigos, al final de mi charla. Soy consciente de que apenas si he rozado algunos de los ricos aspectos que abarca el libro de Phelipe Guaman Poma de Aiala, señor y príncipe. Espero no haber defraudado sus expectativas.

Correspondencia:

Jaime Labastida

Director de la Academia Mexicana de la Lengua y director general de Siglo XXI Editores.

Correo electrónico: direcciongeneral@sigloxxieditores.com.mx

**POSIBLE INCLUSIÓN EN LOS DICCIONARIOS DE NUEVAS
PALABRAS FORMADAS A PARTIR DE LOS DIVERSOS
PROCEDIMIENTOS EXISTENTES ***

**DE LA POSSIBLE INCLUSION DANS LES DICTIONNAIRES
DE MOTS NOUVEAUX FORMÉS À PARTIR DES DIVERS
PROCÉDÉS EXISTANTS**

**POSSIBLE INCLUSION IN DICTIONARIES
OF NEW WORDS FORMED FROM THE
VARIOUS EXISTING PROCEDURES**

José Luis Samaniego Aldazábal
Comisión de Gramática
Academia Chilena de la Lengua

Resumen:

Proponemos plantear la necesidad de que el lexicógrafo, como hacedor de diccionarios, incluya nuevas palabras de origen no solamente lexicogenésico, sino que considere también las que están formadas por acortamientos, los extranjerismos, los acrónimos, etc. Este tema es parte de la elaboración de una gramática que adapta la doctrina de la *Nueva gramática de la lengua española* a la tradición gramatical vigente en Chile pensando, sobre todo, en los profesores de lengua.

* Ponencia presentada en el VIII Congreso Internacional de Lexicología y Lexicografía en Homenaje a Martha Hildebrandt Pérez Treviño, realizado del 9 al 11 de octubre de 2013.

Résumé:

Nous soutenons ici qu'il est nécessaire que le lexicographe, en tant que créateur de dictionnaires, inclue de nouveaux mots d'origine non seulement lexicogénique, mais qu'il considère aussi les mots formés par troncation, les mots étrangers, les acronymes, etc. Ce sujet fait partie de l'élaboration d'une grammaire qui adapte la doctrine de la Nouvelle Grammaire de la Langue Espagnole (*Nueva gramática de la lengua española*) à la tradition grammaticale en vigueur au Chili, en pensant, surtout, aux professeurs de langue.

Abstract:

We propose that lexicographers as dictionary makers, need to include not only new words of lexicogenetic origin, but also they should consider those words formed from shortenings, foreign words, acronyms, etc. This topic is part of the preparation of a grammar that adapts the doctrine of the *New Grammar of the Spanish Language* to the existing grammatical tradition in Chile, thinking in particular of language teachers.

Palabras clave: diccionarios; acortamientos; extranjerismos; acrónimos.

Mots clés: dictionnaires; troncation; emprunts lexicaux; acronymes.

Key words: dictionaries; shortenings; foreign words; acronyms.

Fecha de recepción: 11/10/2013

Fecha de aceptación: 28/10/2013

El propósito de esta presentación es doble. Por una parte, subrayar como tarea propia del lexicógrafo la necesidad que tiene de sopesar la conveniencia o no conveniencia de incorporar al diccionario oficial o bien a los diccionarios regionales o nacionales el nuevo léxico en uso, sea que se forme por vía externa, como es el caso de los préstamos, o por vía interna. Esta última ya sea que corresponda a creación morfológica o a creación semántica a partir de determinadas unidades léxicas de nuestra propia lengua, de algún préstamo extranjero o de los elementos

compositivos cultos, procedentes de las canteras del español, el griego y el latín. Existe también un segundo propósito, el cual consiste en proponer ciertas distinciones teórico-metodológicas que nos han surgido del análisis mismo de algunos de los planteamientos propuestos por la *Nueva gramática de la lengua española*.

En la exposición de nuestro trabajo incluiremos los puntos siguientes:

1. Procesos morfológicos.
2. Procedimientos por reducción.
3. Caso de extranjerismos.
4. Fijación léxica.
5. Creación semántica.

1. PROCESOS MORFOLÓGICOS

Cabe comenzar por señalar que a este tema la *Nueva gramática* le dedica el mayor número comparativo de páginas por la diversidad de ejemplos correspondientes a las diferentes normas cultas vigentes en los países de habla española. Hay, en efecto, una gran distribución geográfica respecto del uso de las variantes existentes. En cuanto a la doctrina que presenta la *Nueva gramática de la lengua española*, se reconocen como procesos morfológicos en la formación de nuevas palabras solo los procedimientos de derivación y composición, con una redistribución interna de sus contenidos que se aleja bastante de la tradicional, siguiendo de este modo planteamientos de la lingüística contemporánea. En efecto, en el concepto de derivación a partir de las bases léxicas de palabras existentes en nuestra lengua no solo se incluye, como era lo tradicional, el mecanismo de sufijación, sino también el de prefijación, que formaba parte de la composición de palabras. De acuerdo con la actual doctrina, las palabras pueden ser derivadas por sufijación y también por prefijación. Y aún más, en el acápite dedicado a la derivación verbal, la *Nueva gramática* incluye uno de los mecanismos de parasíntesis tradicional, el proceso que permite formar nuevos verbos por afijación discontinua, esto es, mediante un afijo llamado discontinuo porque simultáneamente se antepone a la base léxica a la vez que se le pospone, del tipo de a...ar (*alargar*), a...ear

(*apalear*), a...izar (*aterrizar*), a...ecer (*anochecer*), o bien, en...ar (*encarcelar*), en...ecer (*entristecer*), modelos que de hecho corresponden a los de mayor productividad. Incluso se registran unos cuantos ejemplos formados por derivación mediante prefijación y sufijación simultáneas, que también se incluían en el proceso de parasíntesis, como el sustantivo *empanada* y los adjetivos *desalmado*, *anaranjado*, *aseñorado*, *acromado* (usado en pintura) y *adintelado* (usado en arquitectura), y algunos otros de carácter coloquial y de extensión más bien dialectal, como *apapayado* y *amermelado*, en Chile verdaderos eufemismos de *abuevonado*, que se dice de una persona ingenua y fácil de engañar e, incluso, de manipular. Con esto, la tradicional parasíntesis viene a desaparecer o, a lo más, a quedar reducida al menguado mecanismo —dada su poca productividad— de juntar una palabra a la base léxica de otra, añadiéndole a la vez un sufijo, esto es, composición y derivación aplicadas simultáneamente. Entre los ejemplos, que apenas pasan de una docena, hay incluso algunos prácticamente en desuso o de muy escaso uso como *misacantano*, *ropavejero*, *barriobajero* y *picapedrero*; otros se mantienen tradicionalmente vigentes como *sietemesino*, *quinceaño*, *pardioso*; algunos son de formación más reciente como *machihembrar*, *centrocampista* y *largodistancista* (empleado en Chile para designar a quien frecuentemente hace llamadas telefónicas de larga distancia); otro que se suele incluir, pero cuya ubicación en esta categoría merece serios reparos, es *cuentacorrentista*, que se formaría a partir de la locución nominal *cuenta corriente*. También hay uno que otro ejemplo de reciente creación como *hispanounidense* o como el que pone el escritor Alberto Fuguet en boca del protagonista de su novela *Tinta roja*: “Mi mirada provinciana y *clasesmediera*”.

Por otra parte, se reemplazan los conceptos de derivado homogéneo y heterogéneo, según procedan de palabras de la misma o desigual clase gramatical, por los conceptos de denominal, deadjetival y de verbal, según que la palabra estudiada provenga de un sustantivo, adjetivo o verbo, respectivamente.

En cuanto al procedimiento formal de composición, se reconocen tres grandes categorías: los compuestos propios o léxicos, los compuestos sintagmáticos o pluriverbales y los compuestos neoclásicos y mixtos.

Los compuestos propios o léxicos corresponden a las clásicas palabras compuestas en que dos de ellas —ambas nativas— se fusionan en una sola palabra ortográfica, del tipo de *rompeolas*, *pelirrojo*, *claroscuro*, *malsonante*, *limpiaparabrisas*. Su vigencia se manifiesta en la constante creación de nuevos compuestos como *metrotrén* o *metrobús*.

En el caso de los compuestos sintagmáticos o pluriverbales se distinguen los que se escriben con guion y los que no lo llevan; en ambos casos los términos conservan su independencia gráfica y acentual. Los que forman palabras compuestas con guion suelen corresponder a adjetivos que se aplican a referentes que contrastan o que al menos mantienen su autonomía, del tipo de *una empresa chileno-peruana*, *un convenio hispano-alemán*, *un proyecto físico-químico*. Por su parte, los compuestos sintagmáticos sin guion podrían ofrecer y de hecho ofrecen cierta confusión con las locuciones nominales. Según nuestra propuesta, se caracterizan porque su primer componente es un sustantivo de cuyo referente el segundo expresa una característica o una función o finalidad, lo que se puede apreciar en los siguientes ejemplos: *tren bala*, *sala cuna*, *departamento piloto*, *cabeza rapada*, *piel roja*, *dulce de leche*, etc. En las locuciones nominales, en cambio, el grado de lexicalización es mucho mayor, de modo tal que conforman una sola unidad léxica, aunque no ortográfica, como en ejemplos del tipo de *mesa redonda*, *manjar blanco*, *ratón de biblioteca*, *dedal de oro*.

En cuanto a la composición neoclásica, esta corresponde a palabras compuestas que se forman por la unión de bases compositivas cultas o clásicas (griegas y latinas). Estas bases o elementos compositivos (raíces, prefijos y sufijos) tienen la particularidad de no ocupar siempre una posición fija, así en *filólogo* y *logopedia*, *filósofo* y *pedófilo*. Además, pueden dar lugar a nuevas voces en combinación con un afijo también culto, como en *crónico*, *étnico*, *hídrico*, etc. Interesante de mencionar es el caso de creación que se ha dado, al menos en Chile, a partir del término *homicida* como modelo, de una nueva palabra: *femicida*, usada como norma ya establecida para significar el asesinato de una mujer por parte de su marido o conviviente.

Por su parte, los compuestos mixtos combinan elementos compositivos cultos con elementos compositivos nativos, procedimiento sumamente productivo, como se puede apreciar en *musicólogo*, *cineteca*, *fotocopia televisión*, *portavoz*, por nombrar solo algunos.

2. PROCEDIMIENTOS POR REDUCCIÓN

No consideraremos en este apartado esos casos de derivación que podríamos llamar regresiva, puesto que se produce el fenómeno inverso a la natural expansión que supone, en la inmensa mayoría de ellos, la derivación; casos que quedan ilustrados con ejemplos tales como *retén* de “retener” y *sostén* de “sostener”. Tampoco nos referiremos a los numerosos casos de acortamientos y de abreviaturas, actualmente en uso y en plena producción por quienes se comunican a través de los diferentes medios electrónicos y que configuran extensas redes sociales de intercambio. La lexicografía de un futuro no muy lejano deberá estudiar el tema y sopesar su incorporación en diccionarios, tal vez especializados. Nos detendremos, en cambio, a señalar cinco procesos de reducción propiamente tales, con ejemplos que en algunos casos ya han sido incorporados al diccionario oficial y otros que ya fueron registrados en diccionarios regionales o locales o, incluso, se encuentran a la espera de su incorporación.

a) **Acortamientos.** Algunos son de carácter panhispanico como *foto*, *bici*, *bus*, *auto*, *metro*, *disco*, *tele*, *profe*; otros, de uso regional como *mano* de hermano (México), el cual se emplea para nombrar a un amigo cercano. En Chile, con el mismo significado, aunque de carácter popular y más bien humorístico, tenemos *cumpa* de compadre, término que, entre otros, se ha exportado a países vecinos a través de Condorito, personaje de un cómic. También de uso al menos local en Chile, y de carácter coloquial, son los casos de *cleta* por bicicleta, *secre* por secretaria, *dire* por director(a) e, incluso, *porfa*, reducción absolutamente informal de la locución de cortesía “por favor”.

b) **Abreviaturas.** Solo para efectos de escritura, incluyo únicamente las que me ha sido habitual usar en mi calidad de secretario de la Academia Chilena. Entre estas, las abreviaturas correspondientes a usted, *Ud.*;

señor, *Sr.*; señora, *Sra.*; doctor, *Dr.*; doctora, *Dra.*, y sus correspondientes plurales. A las anteriores agrego las abreviaturas ortográficas de don y doña, *D.* y *Dña.*, respectivamente, y las correspondientes a la palabra etcétera, *etc.* y a las expresiones “post data”, *p. d.* y “que en paz descanse”, *q. e. p. d.*

c) **Siglas.** Entendidas como las define el diccionario oficial, esto es, como “Palabras formadas por el conjunto de letras iniciales de una expresión compleja usada...” y que tanto abundan en nuestro tiempo. Las hay de carácter panhispánico como *ONU*, *UNESCO*, *CEPAL*; otras, en cambio, son propias de cada región e incluso de cada país, como *AVE* en España para nombrar un tren de alta velocidad. En Chile, solo por mencionar algunas, citaremos *LAN* (Línea Aérea Nacional), *CUT* (Central Única de Trabajadores), *UC* para referirnos a la Universidad Católica de Chile y *USACH* para la Universidad de Santiago de Chile. Interesante de señalar es el caso de las siglas que han dado origen a sustantivos comunes, algunos ya registrados en el diccionario oficial y otros por registrarse, tales como *ovni* (objeto volador no identificado) que procede de un calco de la sigla en inglés *UFO*; *sida* (síndrome de inmunodeficiencia adquirida), palabra de la que deriva *sidoso(a)*; y de muy reciente aceptación la palabra *vip*, de la sigla en inglés “very important person”, para referirnos a ciertos lugares o salones reservados a personalidades destacadas.

d) **Acrónimos.** Entendidos solo en la segunda acepción que registra el diccionario oficial, esto es, como “Vocablo formado por la unión de elementos de dos o más palabras, constituido por el principio de la primera y el final de la última”. Ejemplos tales como *portuñol*, *espanglish*, *cantautor*, *motel*, *Mercosur*, ilustran el concepto. Pero hay que señalar que también se registran muchos otros términos que se mueven entre los conceptos, como *MINEDUC* (Ministerio de Educación) y *CODELCO* (Corporación del Cobre): siglas, pero no solo de letras iniciales, y acrónimos, pero no solo de la combinación de la primera sílaba de la primera palabra con la última de la segunda.

e) **Hipocorísticos.** Entendidos en el marco de estos procesos de reducción solo como las formas abreviadas de los nombres propios que se

usan como designación cariñosa o familiar. Así en *Rafa* por Rafael, *Bea* por Beatriz, *Lupe* por Guadalupe, *Sole* por Soledad, *Tato* por Fortunato, entre tantos otros.

3. CASO DE EXTRANJERISMOS

La incorporación de términos procedentes de otras lenguas ha sido y sigue siendo habitual en el enriquecimiento del léxico de toda lengua. En efecto, es un hecho histórico que las lenguas acogen, en calidad de préstamos en un comienzo, el léxico correspondiente a la cultura de los países que ejercen hegemonía en determinadas áreas. Constituye este proceso la vía externa por la cual nuevas palabras enriquecen el caudal léxico de una lengua. Nuestra lengua española o castellana no es una excepción y su léxico patrimonial procedente del latín y del griego (este por medio del primero), se ha visto incrementado por constantes préstamos —considerados ya clásicos— que proceden, en calidad de elementos compositivos cultos, de las dos lenguas anteriormente nombradas —griego y latín— y, en calidad de vocablos asimilados, del árabe, del italiano y del gran aporte de las lenguas indígenas de América y, sobre todo en los tiempos actuales, de dos lenguas modernas como son el francés (siglos XVIII y XIX) y el inglés (siglos XIX, XX y XXI).

Estos préstamos, generalmente léxicos, que una lengua toma de otra y también reciben el nombre de extranjerismos. Se suelen introducir primero en forma cruda, es decir, conservando la ortografía y aproximadamente la misma pronunciación de la lengua de la cual proceden. En la mayoría de los casos, terminan siendo asimilados por la lengua meta, integrándose en ella ortográfica y fonéticamente.

Por mencionar solo algunos ejemplos de voces de origen extranjero —del francés y del inglés— ya asimiladas a nuestra lengua y que se encuentran registrados por el diccionario oficial, destaco en el caso del francés los términos *bidón*, *lentilla*, *carne*, *chalé* y *garaje*; los tres últimos escritos y pronunciados en forma cruda hasta hace unas décadas: “carnet”, “chalet” y “garage”. Del inglés resalto *suéter* (usado en Chile), *jersey* (empleado en España), *estándar* y su derivado verbal

estandarizar, fútbol, láser, computador, y tantos otros pertenecientes a las áreas del deporte y de las ciencias y tecnología. En cambio, no figura en el diccionario oficial el término *queque* (bizcocho) de uso común en Chile, tomado del inglés *cake*, pero ya asimilado al español. Tampoco se registra en el diccionario el término de origen alemán *kuchen* (bizcocho cubierto de fruta en la parte superior y puesto al horno), verdadero chilenuismo que nuestros conciudadanos prefieren mantener en su ortografía original, a la vez que con pronunciación alemana; caso similar al de *wisky*, cuya propuesta académica “güisqui” ha sido mayoritariamente rechazada. También es interesante mencionar el caso de otro chilenuismo, el término *lonchera* (fiambrra o recipiente para llevar comida), escrito y pronunciado con vocal <o>, pero que procede por derivación de la palabra inglesa *lunch*.

En cuanto a anglicismos crudos, bien sabemos que sobreabundan en nuestra prensa y en publicidad comercial y turística. Así “zaping”, “lobby”, “mall” y “resort”, por mencionar solo algunos que se mantienen en su escritura original. Mención aparte merece el caso de “resort”, término al que se ha propuesto últimamente cambiar por el compuesto sintagmático *centro vacacional* (esta sugerencia proviene de la Fundación del Español Urgente-Fundéu BBVA, que trabaja en Chile asesorada por la Academia Chilena de la Lengua). Creemos que difícilmente tendrá éxito dicha propuesta, porque la expresión *centro vacacional* se usa actualmente, al menos en Chile, para designar ciertos lugares de descanso que mantienen las Cajas de Compensación y que carecen de la connotación socioeconómica de los actuales “resort”, de su ubicación en lugares privilegiados en que se suelen instalar, como también de los servicios sofisticados que en ellos se ofrecen. Semejante es el caso del compuesto sintagmático *centro entretencional*, con que se nombran aquellos lugares de descanso que ofrecen algunas municipalidades de provincia para personas que no cuentan con muchos recursos económicos. Mejor éxito, en cambio, está teniendo el compuesto *centro comercial*, que convive con el préstamo “mall”. Tanto las Academias de la Lengua como los lexicógrafos y demás especialistas se ven, pues, obligados a considerar estos factores extralingüísticos en el momento de tomar decisiones.

Dentro del tema de los extranjerismos han de tenerse también en cuenta los posibles nuevos calcos semánticos tales como los ya incorporados *baloncesto*, *balompié*, *sudadera*, *disco compacto*, *disco duro*, *banco de datos*, y el simpático *ratón*, que se usa a lo menos en España y no así en Chile en lugar del término en inglés “mouse”, escrito y pronunciado como en la lengua original y, por ello, un auténtico extranjerismo crudo.

4. FIJACIÓN LÉXICA

El procedimiento de fijación léxica o de lexicalización de determinadas construcciones sintácticas da origen a las así llamadas “locuciones”, que reciben también el nombre de “palabras complejas” e, incluso, de “lexías pluriverbales”. También este procedimiento constituye una vía normal con que la lengua incrementa su léxico, pero ante este tema se percibe en primer lugar cierta diferencia por una parte entre las expresiones con un mayor grado de gramaticalización como son las locuciones verbales del tipo de *darse cuenta*, *echar a perder*, *venirse abajo*; las locuciones adverbiales del tipo de *en el acto*, *de repente*, *por si acaso*; y las locuciones preposicionales del tipo de *a través de*, *en medio de*, *con objeto de*, entre otras, y, por otra parte, las locuciones nominales del tipo de *mercado negro*, *ratón de biblioteca*, *ojo de buey*, *mesa redonda*, *manjar blanco*, *oreja de oso*, *dedal de oro*, etc., las que se perciben como locuciones con un menor grado de gramaticalización que las anteriores. Además, como ya lo señalábamos, no siempre resulta fácil establecer lo que las diferencia de los compuestos sintagmáticos sin guión, como por ejemplo la diferencia que se debe considerar entre *cabeza de turco* (locución nominal) y *cabeza rapada* (compuesto sintagmático) o entre *manjar blanco* (locución nominal) y *dulce de leche* (compuesto sintagmático).

5. CREACIÓN SEMÁNTICA

La creación de léxico tanto por uso metafórico, por cambio de categoría gramatical o por aportar un nuevo significado —humorístico o tabú— a palabras ya existentes constituye una vía de constante enriquecimiento que el especialista no puede desconocer. Así, hablamos con toda propiedad en sentido metafórico de *dar luz verde a un proyecto*, de *descongelar*

los salarios, del *abanico de posibilidades que se nos ofrecen*; o cambiando la categoría gramatical de adjetivos y de sustantivos le deseamos a alguien *que lo pase estupendo* o *que lo pase chanchito o bomba*; o bien atribuimos otro significado a palabras existentes, basándonos en la similitud fónica, y decimos de una persona que es *lenteja* por ser muy lenta o que es o anda *califa* por ser fácilmente excitable, sexualmente hablando. Existen muchas otras expresiones nuevas que nos sorprenden constantemente como *etcéteras cosas*, dicho por un niño durante una disertación escolar y que hoy se utiliza en determinados ambientes; o *miré por la ventana y como que estaban desplumando gansos*, refiriéndose un trabajador de un pueblo precordillerano al momento en que se había puesto a nevar.

PALABRAS FINALES

Hasta aquí una mirada a vuelo de pájaro de un tema que, sin duda alguna merece una atención mucho mayor, y cuya presentación en este congreso no ha tenido otra pretensión que hacer presente, una vez más, a quienes se especializan en la elaboración de diccionarios y en el estudio del léxico en general, como también a quienes orientan en el uso adecuado de nuevos términos —miembros de Academias de la Lengua y profesores— que se deben tener siempre presentes las distintas vías por las que nuestro léxico se incrementa constantemente y estar alertas a las nuevas voces que surgen para sopesar el momento en que deban quedar registradas junto a las de más larga y probada trayectoria.

Correspondencia:

José Luis Samaniego Aldazábal

Miembro de la Academia Chilena de la Lengua.

Correo electrónico: acadchileng@terra.cl

LOS *ENIGMAS* DE SOR JUANA COMO ARTEFACTOS DEL
ENTENDIMIENTO

LES *ÉNIGMES* DE SOR JUANA COMME DES ARTEFACTS DE
L'ENTENDEMENT

THE *ENIGMAS* OF SOR JUANA AS DEVICES OF
UNDERSTANDING

Jesús Ernesto Ortiz-Díaz

Resumen:

A dos años de la tormenta levantada por la *Carta Atenagórica* y, precisamente, dos años antes de su muerte, Sor Juana envió a una academia de monjas portuguesas (A Casa do Prazer) —asiduas lectoras no solo de materias religiosas— un conjunto de veinte acertijos que han merecido poca atención por parte de la crítica de la obra sorjuanina. La brevedad de dichas composiciones y su carácter hermético —sin pasar por alto el hecho de que su autora no les haya dado solución definitiva alguna— han postergado el que se les otorgue la importancia que detentan al ser, quizá, la última obra acabada —concebida como una unidad en sí— de la escritora novohispana.

¿Qué importancia tiene esta veintena de composiciones, escritas por una monja, encaminadas al divertimento de otras monjas? ¿Qué significación adquieren al constituir una de las últimas obras escritas por su autora después de que esta acatase el silencio que le fue impuesto? ¿Son una

curiosidad atípica, un rasgo que desentona en la fisonomía regular de su producción?

Afirmo que Sor Juana en sus *Enigmas* ofrecidos a la Casa do Prazer, crea un artificio —de índole literaria— a través del cual posibilita, desde el silenciamiento público al que fue sometida, el ejercicio del libre albedrío en el marco de las reglas conventuales. La elección en la forma de dicho aparato es sumamente importante porque se sirve de un género popular —el acertijo o *quisicosa*— asociado con el espacio de lo doméstico y lo cotidiano —dominio de la mujer— para articular y debatir en terrenos de lo que era lo *indecible* para monjas y mujeres: la teología y las otras ciencias.

Résumé:

Deux ans après la tempête soulevée par la « *Carta Atenagórica* » et, précisément, deux ans avant sa mort, Sor Juana envoya à une académie de religieuses portugaises (A Casa do Prazer) —lectrices assidues de matières non seulement religieuses— un ensemble de vingt devinettes auxquelles les critiques de l'œuvre de Sor Juana n'ont accordé que peu d'attention. La brièveté de ces textes et leur caractère hermétique —sans oublier le fait que leur auteur ne leur ait donné aucune solution définitive— ont fait qu'on ne reconnaisse pas leur réelle importance, en tant que, probablement, dernière œuvre achevée —conçue comme une unité en soi— de l'écrivaine de Nouvelle Espagne.

Quelle importance a cette vingtaine de compositions, écrites par une religieuse, pour le divertissement d'autres religieuses ? Quel sens prennent-elles du fait de constituer une des dernières œuvres écrites par leur auteur, après avoir obéi au silence qu'on lui avait imposé ? S'agit-il d'une curiosité atypique, d'un trait dissonant dans la physionomie régulière de sa production ?

Dans ses « *Énigmes* » offerts à la Casa do Prazer, j'affirme que Sor Juana crée un artifice —de nature littéraire— permettant, depuis la mise sous silence publique auquel elle fut soumise, l'exercice du libre arbitre dans le cadre des règles conventuelles. Le choix dans la forme de ce dispositif est extrêmement important car elle se sert d'un genre populaire —la devinette ou casse-tête— associé à l'espace domestique et quotidien —domaine de la femme— afin d'articuler et de débattre

dans les domaines de ce qui était *indicible* pour les religieuses et les femmes : la théologie et les autres sciences.

Abstract:

Two years after the storm raised by the *Carta Atenagórica* (*Letter Worthy of Athena*) and, precisely two years before her death, Sor Juana sent to an Academy of Portuguese nuns (A Casa do Prazer) —assiduous readers not only of religious matters— a set of 20 riddles that have received little attention from the critics of her work. The brevity of these writings and their hermetic nature —taking into account the fact that the author has not given them a ultimate solution— have postponed being given the importance they deserve, for they might be the last finished work —conceived as a unit in itself— of the New-Spanish writer.

What importance does this score of writings have, written by a nun to the amusement of other nuns? What significance do they acquire by being one of her last written works after having complied with the silence imposed on it? Are they an atypical curiosity, a feature that is out of place in the average physiognomy of her production?

In her *Enigmas* offered to the Casa do Prazer we affirm that Sor Juana creates a trick of literary nature which, in the context of monastic rules, enables the exercise of free will from the public silencing to which she was subjected. The election of such device is extremely important because it makes use of a popular genre —the riddle or *conundrum*— associated with domestic and daily life —under the woman's control— in order to articulate and debate on grounds of what was *unspeakable* to nuns and women: theology and the other sciences.

Palabras clave: literatura mexicana; Sor Juana Inés de la Cruz; los *Enigmas*.

Mots clés: littérature mexicaine; Sor Juana Inés de la Cruz; les « Énigmas ».

Key words: mexican literature; Sor Juana Inés de la Cruz; *Enigmas*.

Fecha de recepción: 03/04/2013

Fecha de aceptación: 28/10/2013

“¿Cuál puede ser el cuidado
que, libremente imperioso,
se hace a sí mismo dichoso
y a sí mismo desdichado?”

Sor Juana Inés de la Cruz, *enigma* 6.^o

“Lo que solo he deseado es
estudiar para ignorar menos”.

Sor Juana Inés de la Cruz, *Carta a Sor Filotea de la Cruz*

Me propongo hacer dialogar a los *Enigmas* con el poema que la mayoría de los estudiosos de la obra de Sor Juana ha coincidido en señalar como el texto central, *the very kernel* —para citar un verso de Jorge Luis Borges— de su quehacer literario. Me refiero a “El sueño”, en tanto dicho poema constituye una suerte de crisol donde confluyen todas las sílabas que componen la poética de la poeta novohispana, pues, como afirma Margarita Peña “[l]a obra de Sor Juana en su totalidad se antoja un canto al entendimiento, a la libertad de acción a través del intelecto” (2005: 180). Comenzaré, pues, este trabajo con una breve reseña del descubrimiento de los manuscritos en los que se hallaron los *Enigmas* para, luego, pasar a una revisión de su fortuna crítica con dos propósitos. El primero de ellos es detallar las interpretaciones —nada numerosas con respecto a la bibliografía que han generado otros textos de la monja jerónima— que esta obra ha suscitado entre los especialistas del campo; el segundo propósito es enmarcar una nueva interpretación de los *Enigmas* en el corpus sorjuanino, la cual propongo y constituye la segunda parte de este artículo.

En 1968, Enrique Martínez López comunicó el hallazgo, en la Biblioteca Nacional de Lisboa, de una colección de versos escritos por Sor Juana. Se intitulaban *Enigmas ofrecidos a la discreta inteligencia de la soberana Asamblea de la Casa del Placer, por su más rendida y aficionada Soror Juana Inés de la Cruz, Décima Musa*¹. Habían permanecido inéditos hasta entonces desde 1695, fecha en que se los databa en el manuscrito. El

1 Los dio a conocer a través de una ponencia en el tercer Congreso Internacional de Hispanistas que se celebró en el Colegio de México. Posteriormente, su trabajo fue publicado en la *Revista de Literatura de Madrid* bajo el título de “Sor Juana Inés de la Cruz en Portugal: un desconocido homenaje y versos inéditos”.

primer tomo de las *Obras completas* de Sor Juana —publicado en 1952— que tan cuidadosamente dirigiera el padre Alfonso Méndez Plancarte, no mencionaba en ninguna de sus páginas la existencia de los *Enigmas*. Ni siquiera —comenta Angelo Morino— los alude el sacerdote en la lista de obras desaparecidas o apócrifas de la religiosa novohispana. De modo semejante, Octavio Paz, que habría de publicar sus *Trampas de la fe* una docena de años más tarde (1982), tampoco haría alusión a los *Enigmas* en ese libro suyo que se convertiría en punto de partida de mucha de la crítica que estudia la obra de Sor Juana actualmente.

Los manuscritos en los que Martínez López encontró las copias (ninguna autógrafa, desgraciadamente) de los *Enigmas* (*Oitavas a varios assumptos* y *Collecção de poesias e prosas de diferentes auctores que ajuntou a curiosidade de José Freyre de Monterroyo Mascarenbas*²) le permitieron preparar la primera edición crítica en la cual despejaba las incógnitas sobre la autoría de Sor Juana al cotejar la retórica de dichos textos con otros, principalmente de la lírica personal, de la poeta. Sin embargo, no sería hasta 1994 que Antonio Alatorre, fundamentando su estudio ya no solo en dos, sino en cuatro manuscritos —los otros dos también encontrados en la misma biblioteca portuguesa y reproducidos, asimismo, por copistas en el siglo XVIII³—, llevaría a la imprenta la que es hoy la versión más reputada de los *Enigmas* entre la crítica sorjuanina. Su edición, como lo había sido la de Martínez López, es un estudio crítico de los veinte acertijos que escribió Sor Juana y de los textos que los acompañan, los cuales Alatorre calcula habrían sido compuestos entre 1691 y finales de 1692.

El pequeño volumen que son los *Enigmas* está constituido por veinte cuartetos a los que anteceden otros dos textos escritos por Sor Juana: un romance que sirve de dedicatoria y un soneto que hace las

2 En lo referente al manuscrito *Oitavas a varios assumptos* (referencia FG 3314), los *Enigmas* se encuentran en el tercer volumen (424-454); mientras que aparecen en el cuarto de *Collecção de poesias e prosas de diferentes auctores que ajuntou a curiosidade de José Freyre de Monterroyo Mascarenbas*, Coleção Pombalina, código 129 (folios 18r-26r).

3 Estos otros dos manuscritos corresponden a las referencias 3273 (folios 40r-50v) y 3229 (folios 1r-18v) y también se encuentran en la Biblioteca Nacional de Lisboa.

veces de prólogo. Además de ello, hay otras piezas tanto en prosa como en verso (nueve en total) que acompañan las composiciones de la poeta y que, o bien son loores escritos por las monjas portuguesas de la Casa do Prazer o por la Condesa de Paredes, o bien son textos que dan fe de la probidad moral de los acertijos⁴.

La recepción crítica de los *Enigmas* ha sido bastante inconstante. Quizá por su tardío descubrimiento, tal vez por su carácter hermético o por el hecho de que Sor Juana no les haya dado solución definitiva alguna, la lectura de sus enigmas ha propiciado principalmente dos actitudes encontradas entre los críticos (dejando de lado la poca atención que, en general, han suscitado a buena parte de la crítica si se considera, como ya se dijo más arriba, por ejemplo, la gran cantidad de tinta que se vierte en el estudio de otras de sus obras). La primera actitud o postura —a la cual se adscribe el presente artículo— frente a los *Enigmas* intenta adjudicarles significación dentro de la obra y la vida de la poeta novohispana al estudiarlos como una muestra de aquella agudeza e ingenio, tan propia del Barroco y, asimismo, como característica del espíritu especulativo de Sor Juana. Es por ello que los críticos realizan amplias investigaciones en la historia literaria para hacer conversar a los *Enigmas* con toda una larga tradición del acertijo o quisicosa en la tradición occidental (Enrique Martínez López, Antonio Alatorre y Georgina Sabat de Rivers⁵).

La otra actitud que ha tomado la crítica con respecto a los acertijos se da gracias a la aplicación de posturas teóricas posteriores o por medio de la utilización de la obra misma de Sor Juana para interpretarlos. Esta postura intenta leer mensajes cifrados en los *Enigmas* o, incluso, declaraciones de feminismo por parte de la poeta (así lo han hecho Yadira Munguía y Stephanie Kirk).

4 Para un comentario más detallado de los textos que acompañan los *Enigmas*, ver el artículo de Georgina Sabat de Rivers “Contemporáneos de Sor Juana; las monjas portuguesas y los *Enigmas* (con soluciones)”.

5 Georgina Sabat de Rivers sigue esta línea puesto que su estudio parte y se fundamenta en las aportaciones y descubrimientos tanto de Martínez López como de Alatorre con la finalidad de proponer respuestas a los enigmas.

La postura de Enrique Martínez López, Antonio Alatorre, Georgina Sabat de Rivers y Angelo Morino bien podría resumirse en la siguiente afirmación de este último: “los *Enigmas* —aunque no añadan mucho a la obra— permiten decir algo más por lo que se refiere a la vida de Juana Inés de la Cruz”. Aunque las posiciones de Martínez López y Alatorre no sean tan radicales, sí coinciden con las de Morino al otorgarles estimación a los *Enigmas* por ser una de las últimas obras de Sor Juana, por las especiales circunstancias en que estos fueron escritos y por su naturaleza atípica dentro del amplio corpus de la obra sorjuanina. El esmero filológico y la concienzuda investigación de archivo que respalda las investigaciones de Martínez López y Alatorre han sido, sin duda, fundamentales para la reconstrucción de las condiciones en las cuales los *Enigmas* y las piezas que los anteceden habrían sido gestados. Gracias a sus trabajos ha sido posible imaginar la fama que detentaría Sor Juana en Portugal entre aquellas monjas que constituían esa academia tan sugestivamente llamada Casa do Prazer y que le escribieron sendos elogios a la escritora novohispana.

En su edición crítica de 1994, Alatorre, después de rastrear la genealogía del género y tradición del enigma en la literatura hispánica y explicar las circunstancias que rodearían la escritura del texto por parte de Sor Juana y aquellos de sus amigas que aparecen también en los cuatro manuscritos que utiliza, se aventura a dar su propia interpretación de la finalidad y la naturaleza de los *Enigmas* y su relación con el resto de la obra sorjuanina. En primer lugar, Alatorre asevera que se trata de una obra que no fue destinada para cualquier tipo de lectores, debido a que cuanto está escrito entraña no poca competencia de la cultura letrada de la época por parte de quien lo leyese: “No se dirigen a un público municipal y espeso, sino al grupo selecto de aficionados a sutilezas poéticas; no son *respuestas* insulsas a una serie de preguntas pedestres y estereotipadas, sino *preguntas destinadas a hacer pensar*” (1994: 12).

Asimismo, el crítico mexicano concibe esta veintena de composiciones como depositaria del espíritu especulativo tan característico de la escritura de Sor Juana, lo cual hace, a la vez, irrefutable la adjudicación de su autoría: “¡Cómo reluce en ellos su ‘marca de fábrica’! Cada ‘enig-

ma' nos da, *in nuce*, una muestra de esas especulaciones cuasi-metafísicas sobre los sentimientos humanos a que tan dada fue su mente laberíntica” (Alatorre 1994: 13).

En este sentido, tanto para Alatorre, como para mí —aunque por motivos distintos— es irrelevante intentar encontrar soluciones a cada uno de los acertijos propuestos por Sor Juana porque sería solo ella quien podría proporcionarlas. En su lugar, Alatorre sugiere que la pluralidad de interpretaciones podría incrementar el interés de las discusiones que se darían alrededor de los *Enigmas*⁶: “¿Y por qué no pensar en una pluralidad de interpretaciones? La única capaz de decidir entre varias respuestas cuál era la ‘acertada’ hubiera sido Sor Juana [...]. [L]a pluralidad y confrontación de interpretaciones podría acrecentar el interés del juego” (1994: 52-53).

En todo momento, Alatorre está consciente de que las destinatarias del texto de Sor Juana son las monjas portuguesas que formaban la academia literaria Casa do Prazer, quienes de paso entenderían perfectamente las condiciones desde las cuales la escritora y religiosa novohispana escribía la totalidad de su obra: “Las monjas de la Casa del Placer eran las lectoras ideales de esos textos de la *Inundación Castálida*, las más entendedoras, las más preparadas para captar no digamos el mensaje, sino las consecuencias del mensaje” (1994: 27-28).

Sin embargo, Alatorre, constantemente, evita leer más allá con respecto a esta empatía que se establecería entre dichas monjas y Sor Juana. Es esta zona gris, precisamente, el enfoque del estudio de Stephanie L. Kirk. Esta investigadora concibe los *Enigmas* como proyecto clandestino en el marco de una agenda de disidencia, feminismo y resistencia por parte de Sor Juana:

I propose an analysis of the literary work of the nuns of the Casa del Placer in light of the solidarity implied by the mobilization of a virtual

6 Discusiones muy al estilo de los salones literarios que abundaban en Europa y la América Española en los siglos XVII y XVIII y, seguramente, en el locutorio del convento en que Sor Juana recibía a la *crème de la crème* de los letrados —legos y religiosos— novohispanos.

and utopian all-female writing community that challenged the Church's disapproval of female intellectual activity via the establishment of a learned community of scholarly women –in which Sor Juana and her friend and mentor the Condesa de Paredes were participants, together with Portuguese nuns from several different convents (2007: 130).

Kirk ve como motor para la escritura de los *Enigmas* y de los textos que acompañan a estos una encubierta “alianza intelectual entre mujeres”. El problema de la lectura de Kirk radica, desde mi punto de vista, en su desatendimiento del contexto en el que se produjeron estos escritos frente a un favorecimiento de la lente de interpretación feminista, lo cual genera un desbalance. Así, Kirk realiza cuatro conclusiones respecto a los *Enigmas*. La primera es que el conjunto de textos de Sor Juana, la Condesa de Paredes y las monjas portuguesas parodiaba la estructura tradicional de un libro. La segunda, que la naturaleza de lo dicho en los *Enigmas* revelaba que la Casa do Prazer y sus actividades eran clandestinas. La tercera, que los escritos de Sor Juana, la Condesa de Paredes y las monjas portuguesas manifestaban la creación, a través del texto, de una utopía femenina contra el silenciamiento patriarcal. La cuarta conclusión es que la presencia en todos estos textos de un espíritu que evidencia una “mockery of heterosexual love and those who choose to put themselves in this path” (2007: 174). Y es que para Kirk los veinte acertijos que escribió Sor Juana y las otras piezas que los acompañan intentan ser un libro que, sirviéndose de las estrategias de la *parody* y *mimicry* favorecería un amor entre mujeres en el marco del ejercicio de la razón: “This love forms part of a masculinist paradigm, a patriarchal order, that Sor Juana and the other women of the Casa del Placer have rejected in favor of an all-female love predicated on the exploration of reason” (2007: 174).

La actitud lectora de Kirk parece fundamentarse en elementos vivenciales que suelen aducirse cuando se estudia la obra de Sor Juana: lo difícil de ser mujer en aquellos tiempos, su carácter combativo en el oficio de las letras, el silenciamiento del que fue víctima. Es en este contexto que Kirk minimiza las sospechas que se ciernen sobre la autoría de Sor Juana de la *Carta de Serafina de Cristo* y hace de esta, así como de la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, los ejes sobre los cuales se

cimientan su análisis e hipótesis sobre los *Enigmas*. Así, pues, influida por el estudio de Stephanie Merrim que gira en torno a lo que se conoce como el género de la *querelle des femmes*⁷, Kirk —restando relevancia al contexto histórico y las evidencias documentales presentes en los manuscritos estudiados por la crítica precedente— toma las quejas de Sor Juana en su *Respuesta* y las de la otra autora (¿o el otro autor?) de la *Carta de Serafina* como pruebas para afirmar que en los *Enigmas* hay una contundente declaración feminista.

No muy lejos de la interpretación de Kirk, la estudiosa mexicana Yadira Munguía propone soluciones propias para la veintena de acertijos, a los que considera un medio a través del cual Sor Juana cifraría un mensaje disidente que, por el hecho de serlo, debió ser ocultado por la monja, tras su silenciamiento público:

Sor Juana sentía miedo como cualquier otra persona, quiso esconderse, salvaguardarse en algo que la describía a la perfección, algo tan enigmático como ella.

La conjunción de todos los enigmas nos da como resultado uno superior a todos, y solo resolviendo éste sabremos la respuesta de los demás. Tal vez, teniendo la respuesta correcta a todos los enigmas, podríamos formar el rompecabezas del enigma superior a todos: Sor Juana Inés de la Cruz (1999: 26).

La romantización que hace Munguía de la escritura de los *Enigmas* le impide alejarse de la tendencia —también presente en Kirk— de concebir estos textos demasiado cercanos a las desafortunadas circunstancias biográficas de los últimos años de

Sor Juana y, esto, al mismo tiempo, le impide hacerlos entrar en diálogo con el resto de la obra sorjuanina. Favoreciendo, pues, esta dimensión críptica de los acertijos, Munguía concluye su estudio

7 Ver el excelente estudio que Stephanie Merrim preparó en su libro *Early Modern Women's Writing and Sor Juana Inés de la Cruz* sobre todo un grupo de mujeres (contemporáneas de Sor Juana) que en el siglo XVII y en diferentes tradiciones literarias escribían textos que pueden aglobarse bajo el género de *querelles des femmes* y que, sin duda, exhiben posiciones profeministas.

adjudicándoles una naturaleza instrumental más allá de lo literario. Los convierte, así, en piezas de un rompecabezas detectivesco al identificar su propósito con la escritura de un mensaje en clave para la Condesa de Paredes, avecinada ya en España: “De este modo los *Enigmas* no son un pasatiempo, ni una obra literaria más de la Décima Musa; sin duda tienen un por qué y un para qué, incluso un para quién; como antes decía, pueden ser un mensaje en clave, ¿para María Luisa Gonzaga quizás?” (1999: 78).

La lectura de Munguía —al igual que la de Kirk— da la espalda a toda una serie de evidencias documentales que descalifican *ipso facto* su propuesta de desciframiento. Munguía, por ejemplo, lee el índice del texto —“*Índex de los sacrificios que ofrece la Poesía a los sagrados oráculos que ilustraren las obscuridades de los Enigmas*”— desoyendo las instrucciones que la mismísima Sor Juana escribió en él, habiendo determinado para cada acertijo el tipo de metro que habría de utilizarse al proponer un desciframiento. Munguía, en cambio, toma el tipo de metro propuesto para cada enigma como una clave para su desciframiento. De allí, se da a la tarea de buscar al interior de los poemas de Sor Juana —que estén versificados en la forma planteada en el *índex*— pistas que la lleven a encontrar las respuestas para cada uno de los acertijos auxiliándose de su intuición e, incluso, de la numerología.

Así, pues, tras revisar la fortuna crítica y recepción de los *Enigmas* y con pleno conocimiento de causa de la dificultad que implica un acercamiento a dicho texto, quiero proponer otra lectura de esta obra tan desarropada por la crítica sorjuanina. Mi propuesta ni los considera una *pedra filosofal* que nos lleve a entender la vida y obra de Sor Juana, ni tampoco una mera rareza dentro del espectro de la producción de la poeta novohispana.

Como afirmé al principio de este ensayo, mi propósito es establecer un diálogo entre los *Enigmas* y “El sueño” —del cual la propia Sor Juana dijo “no me acuerdo haber escrito por mi gusto si no es un papelillo al que llaman ‘El sueño’” (1997. Tomo IV: 471)—, para destacar en dichos acertijos la presencia de una epistemología del cuestionamiento que se

extiende al espacio de la domesticidad y posibilitar, de esa manera, el ejercicio del entendimiento incluso lejos de la biblioteca.

Para posibilitar ese diálogo entre “El sueño” y los *Enigmas*, es imprescindible considerar la naturaleza instrumental que tienen en la vida y obra de Sor Juana los libros en tanto medio para acceder al conocimiento, tal como lo detalla una y otra vez en esa autobiografía que es su *Carta a Sor Filotea de la Cruz*. En la obra de Sor Juana, el conocimiento no es, sin embargo, una actitud exclusivamente receptiva. Para la poeta novohispana el saber implicaba cuestionar aquello que se aprendía. Los libros, pues, más que un depósito del conocimiento, eran un punto de partida para una búsqueda por parte del propio entendimiento de nuevas respuestas a través de las vías de la especulación y el cuestionamiento. En los *Enigmas*, Sor Juana convoca al entendimiento de sus lectores a realizar una operación semejante a aquella a la que se invitaba en la parte final del *Libro de Buen Amor*, intitulada “De cómo dice el arcipreste que se ha de entender su libro”. En dos de las estrofas de dicho apartado se enfatiza la cualidad instrumental del libro como objeto de conocimiento. Las reproduzco a continuación:

Qualquier omen, que lo oya, si bien trovar sopiere,
puede más y añadir et emendar si quisiere,
ande de mano en mano a quienquier quel' pidiere,
como pella a las dueñas tómelo quien podiere.

Pues es de buen amor, emprestadlo de grado,
non desmintades su nombre, nin dedes refertado,
non le dedes por dineros vendido nin alquilado,
ca non ha grado, nin graçias, nin buen amor complado
(Arcipreste de Hita 1998: 1629-1630).

Mi intención no es polemizar sobre la posibilidad —no poco escasa, por cierto— de que Sor Juana haya leído las coplas del Arcipreste y de que, en consecuencia, estas hayan ejercido alguna influencia en la escritura de sus *Enigmas*. No es que intente establecer vínculos genéticos entre el *Libro de Buen Amor* y los *Enigmas*. En su lugar, quiero llamar la

atención sobre el protagonismo que adquiere el texto (el manuscrito, la copia, para ser estrictos) como vehículo para estimular e impulsar el conocimiento, aunque ambas obras producidas coincidentemente por religiosos (un arcipreste, una monja) velen por sus propósitos a través de la polisemia que engendran en el discurso la selección y combinación de las palabras, así como los registros que se utilizan en ellas.

El Arcipreste invita a los hombres que tuviesen buen entendimiento (*trovar*) —y esto es esencial para comprender su declaración— a que enmienden y hagan adiciones a sus versos y, además, estimula a que se los haga circular cual objeto lúdico (*pella a las dueñas*) entre todos los que pudiesen beneficiarse con su lectura. Las estrategias que emplea Sor Juana en su concepción de los *Enigmas* dialogan con las del Arcipreste, sobre todo en lo que se refiere a la dimensión lúdica de los versos y a su difusión en el seno de una comunidad de lectores que se busca tenga una intervención directa en el texto y en la dialéctica de su significación. Así, en la “Dedicatoria” que antecede a los acertijos, la autora asienta que:

Reverente a vuestras plantas,
solicita, en su disfraz,
no daros que discurrir,
sino sólo que explicar.
Tan feliz será leído,
que ufano dilatará,
los instantes de atención
a siglos de vanidad (vv. 13-20).

Sin embargo, Sor Juana lleva aún más allá que el Arcipreste su concepción de la apertura de la obra literaria ante la comunidad de lectores. Propone sus enigmas no como el centro de la experiencia literaria entre lectores y texto, sino solo como el punto de partida —la ocasión, el pretexto— para que dichos lectores construyan edificios retóricos a través de los cuales se pronuncien alrededor del texto al dar soluciones a cada uno de los veinte acertijos⁸. A través del procedimiento

8 Sor Juana pide que las soluciones sean dadas no en palabras o frases, sino en un argumento que siga determinada métrica y versificación. Después de los enigmas, detalla para cada uno

anterior, Sor Juana otorga una apariencia de divertimento (*disfraz* lo llama) a la interacción de sus lectores con el texto, mientras, al mismo tiempo, dota a dicho proceso de una vocación inquisitiva vinculada con el ejercicio de la razón a través del cuestionamiento y la argumentación: “Todo quanto incluye en sí / Por descifrado lo da, / Porque no es yerro en la fe / Proponer, sino dudar” (vv. 25-28).

Es decir, el centro alrededor del cual gira el sentido de los *Enigmas* no es el de encontrarles *la* solución (imposible quizá desde el momento en que la propia mente del lector y la de la creadora no son las mismas), sino utilizar el entendimiento y organizar un aparato argumentativo a través del cual el texto se vuelva inteligible ante quien lo intente descifrar. Así, pues, por una parte, Sor Juana está apelando al tópico horaciano del *aut delectare aut prodesse est* cuando destina su libro a ocupar los momentos de ocio de los lectores para utilizar su atención de manera productiva:

Un descuido vuestro pide,
 por que, siendo el libro tal,
 no quedase la atención
 con yerros de ociosidad (vv. 41-44).

Al mismo tiempo, elabora una dinámica que recuerda la epistemología del cuestionamiento presente ya en “El sueño”: la del ser humano en busca de respuestas en medio del gran enigma que es

de ellos el tipo de versificación en que se los debe intentar resolver:

“Index de los sacrificios que ofrece la Poesía a los sagrados oráculos que ilustraren las obscuridades de los Enigmas

- | | |
|------------------------------|----------------------------------|
| 1º: un soneto | 11º: unas liras |
| 2º: dos octavas | 12º: unas endechas endecasílabas |
| 3º: un romance de arte mayor | 13º: unos tercetos |
| 4º: un madrigal | 14º: unas sextillas |
| 5º: un romance vulgar | 15º: unas seguidillas |
| 6º: tres décimas | 16º: una oda |
| 7º: una silva | 17º: unos epílogos |
| 8º: una canción | 18º: unas quintillas |
| 9º: unas endechas vulgares | 19º: un epigrama |
| 10º: un dístico | 20º: unas redondillas” |

el universo en el cual existe. Para el creador, los enigmas (su creación) están descifrados desde el momento en que es él la *causa primera* de todo cuanto crea. No así para quienes tratasen de comprender dicha creación desde *afuera*, a través de la razón. A ellos no les estará dado encontrar la respuesta (la *verdad*, si queremos ceñirnos al argot filosófico-teológico), sino dar aproximaciones que hiciesen de dichos enigmas realidades menos oscuras para el entendimiento:

Y si, por naturaleza,
Quanto oculta penetráis,
Todo lo que es conocer
Ya no será adivinar (vv. 61-64).

En los versos anteriores que cierran la “Dedicatoria” de los *Enigmas*, Sor Juana resume la dinámica del conocimiento humano como un esfuerzo hecho de tentativas continuas de desciframiento que se encaminan a *conocer* lo que solo pueden *adivinar*. Esta operación que ella requiere de sus lectores en los *Enigmas* es la misma experiencia por la cual, en “El sueño”, el alma humana, en su vuelo metafísico, pretende entender el universo:

En cuya casi elevación inmensa,
gozosa mas suspensa,
suspensa pero ufana,
y atónita aunque ufana, la suprema
de lo sublunar Reina soberana,
la vista perspicaz, libre de anteojos,
de sus *intelectuales bellos ojos*,
(sin que distancia tema
ni de obstáculo opaco se recele,
de que interpuesto algún objeto cele),
libre tendió por todo lo criado:
cuyo inmenso agregado,
cúmulo incomprehensible,
aunque a la vista quiso manifiesto
dar señas de posible,
a la comprensión no, que —entorpecida

con la sobra de objetos, y excedida
de la grandeza de ellos su potencia—,
retrocedió cobarde (vv. 435-453, las cursivas son nuestras).

Ante lo que Sor Juana denomina “cúmulo incomprensible” (es decir, la visión del universo en su totalidad), el intelecto (o sea, los “intelectuales bellos ojos”) fracasa y, entonces, versos más adelante, hará alusión a Faetón y a Ícaro como epítomes de esa ambición humana que, aunque se obstina en querer saber más, es poco lo que consigue. Significativamente, a despecho de la interpretación que se daba en aquel tiempo a dichos mitos como *cautionary tales* o cuentos sentenciosos, Sor Juana otorga alturas heroicas a las figuras de Faetón y de Ícaro. Subraya, tanto en el pensamiento de Faetón como en el de Ícaro, la centralidad que ocupaba la búsqueda del conocimiento que habría de llevar a ambos a cuestionar y transgredir los límites para, así, acceder al saber:

Otras —más esforzado—
demasiada acusaba cobardía
el lauro antes ceder, que en la lid dura
haber siquiera entrado,
y al ejemplar osado
del claro joven la atención volvía,
—auriga altivo del ardiente carro—,
y el, si infeliz, bizarro
alto impulso, el espíritu encendía:
donde el ánimo halla
—más que el temor ejemplos de escarmiento—
abiertas sendas al atrevimiento,
que una ya vez trilladas, *no hay castigo
que intento baste a remover segundo,*
(segunda ambición, digo).
Ni el panteón profundo
—cerúlea tumba a su infeliz ceniza—,
ni el vengativo rayo fulminante
mueve, por más que avisa,
*al ánimo arrogante
que, el vivir despreciando, determina*

su nombre eternizar en su ruina.

Tipo es, antes, modelo:

ejemplar pernicioso

que alas engendra a repetido vuelo,

del ánimo ambicioso

que —del mismo terror haciendo halago

que al valor lisonjea—,

las glorias deletrea

entre los caracteres del estrago (vv. 781-810, las cursivas son nuestras).

Es este intento continuo, este ánimo arrojadizo, la disposición que Sor Juana espera de los lectores de sus *Enigmas*. Una ética de la osadía intelectual que no se abata ante los muy probables naufragios del entendimiento al intentar descifrar los *Enigmas*, ni alardee seguridades donde solo quien los escribió podría exhibirlas. Así, pues, el texto de Sor Juana —aunque osado— aspira en gran medida a ser un instrumento para estimular el ejercicio de la razón siempre en los límites estrictos de la ortodoxia religiosa (por lo menos en apariencia). De allí los versos del soneto que sirve de Prólogo a los *Enigmas*:

Este volumen, cuyo altivo aliento

(benévolo lector, siempre invocado)

generoso presume, *aspira osado*

remontarse al celeste firmamento,

a tanto sol eleva el pensamiento,

de reverente afecto apadrinado,

que, a soberanas aras destinado,

pasa a ser sacrificio el rendimiento.

Piadoso absuelve sus indignidades,

que no son en los cultos indecencia

que profane devotas atenciones.

Frecuentes votos hacen las deidades,

que, a inmunidades de la reverencia,

no hay para el cielo cortas oblaciones (las cursivas son nuestras).

De acuerdo con los versos anteriores, Sor Juana concibe el texto de los *Enigmas* como un Ícaro o un Faetón dirigiendo sus esfuerzos al

sol, hasta donde eleva el pensamiento. No obstante, al dirigirse hacia el cielo no intenta ningún tipo de asalto —como la rebeldía de los Titanes contra el Monte Olimpo en la mitología griega—, sino, tal vez, como la ambición del alma en “El sueño”: aquella de comprender a través del propio entendimiento la arquitectura de la creación; ese querer participar de la razón divina. De allí que Octavio Paz llame a este poema “su autobiografía espiritual” (1993: 500).

El poema que la Condesa de Paredes escribe a los *Enigmas* corrobora la viabilidad de mi lectura. La otrora virreina de la Nueva España señala en los siguientes versos cómo los veinte acertijos de Sor Juana codifican en su interior cuestiones tan profundas (a las cuales relaciona con lo inconmensurable), que ella misma se declara incapaz de intervenir en la resolución de los mismos; además, define estas problemáticas a las que apelan los *Enigmas* a través de la díada en oxímoron de “claridades oscuras”:

*Misterios son que no toco
 estos Enigmas que leo,
 para que en lo inteligible
 no peligrase lo inmenso.
 Sólo tu Musa hazer pudo,
 con misterioso desvelo,
 de claridades oscuras,
 lo no entendido, discreto* (vv 13-20, las cursivas son nuestras).

Sor Juana expande el radio de acción de estas *claridades oscuras* al espacio del puro divertimento doméstico y las instala en los acertijos. Al infundir una dimensión especulativa a este género que, en apariencia, no distaba mucho de esas “filosofías de cocina” a las que se había referido en su *Respuesta* como únicas adecuadas para las mujeres, Sor Juana convierte a estos enigmas en otro más de los campos de batalla de su entendimiento. Esto no implica que subyazca en dichos textos un proyecto de comunidad exclusivamente femenina de lectoras contra el sistema patriarcal. Ateniéndome a marcas claras en el texto, puedo decir que los *Enigmas* ni son una declaración ardiente de feminismo, ni su lectura fue

pensada por la autora como exclusiva de las monjas portuguesas de la Casa do Prazer (que, a su vez, tampoco era una academia literaria clandestina), ni mucho menos albergan en su interior mensajes en clave para determinada persona. Si bien es cierto que Sor Juana dedicó sus *Enigmas* a las referidas monjas portuguesas, no podemos asumir que no desease la circulación y la discusión de su texto como en efecto ocurrió durante todo el siglo XVIII en Portugal, y gracias a lo cual lograron conservarse hasta nuestros días. Los *Enigmas*, pues, deben ser leídos como otra manifestación de su epistemología del cuestionamiento; como la expansión a la esfera de la domesticidad del ejercicio del entendimiento inquisitivo de Sor Juana (despojada ya para entonces de su cara biblioteca), pero también de todos quienes se involucresen en el juego que la poeta novohispana sigue proponiendo a través de ellos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALATORRE, Antonio. *Sor Juana Inés de la Cruz: Enigmas ofrecidos a la Casa del Placer*. México, El Colegio de México, 1994.
- ARCIPRESTE DE HITA. *Libro de Buen Amor*. Madrid, Cátedra, 1998.
- DE LA CRUZ, Sor Juana Inés. *Obras completas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- KIRK, Stephanie L. *Convent Life in Colonial Mexico. A Tale of Two Communities*. Gainesville, University Press of Florida, 2007.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, Enrique. "Sor Juana Inés de la Cruz en Portugal: Un desconocido homenaje y versos inéditos". En: *Revista de Literatura* N° 33, 1968, pp. 33-54.
- MERRIM, Stephanie. *Early Modern Women's Writing and Sor Juana Inés de la Cruz*. Nashville, Vanderbilt UP, 1999.
- MORINO, Angelo. "Los enigmas de Juana Inés de la Cruz. Ensayo de traducción al italiano". En: *Artifara* 2, Dipartimento de Scienze Letterarie e Filologiche-Università degli Studi di Torino: enero-junio 2003. <http://www.cisi.unito.it/Artifara/Rivista2/testi/enigmas.asp>. 17 de marzo de 2008.
- MUNGUÍA, Yadira. *Respuesta a los enigmas de Sor Juana*. Guadalajara, Casa Museo López Portillo, 1999.
- PAZ, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- PEÑA, Margarita. *Prodigios Novohispanos. Ensayos sobre literatura de la Colonia*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

SABAT DE RIVERS, Georgina. “Contemporáneos de Sor Juana; las monjas portuguesas y los *Enigmas* (con soluciones)”. En: *En busca de Sor Juana*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, pp. 205-37.

Correspondencia:

Jesús Ernesto Ortiz-Díaz, Ph.D.

Assistant Professor. Department of Hispanic Studies/Program of Latin American Studies. 220 Humanities Building. Macalester College.

Correo electrónico: molsen@macalester.edu

**UNA POÉTICA ILUMINADA:
EL PENSAMIENTO ZEN EN LA ESCRITURA POÉTICA
DE JORGE EDUARDO EIELSON**

**UNE POÉTIQUE ILLUMINÉE:
LA PENSÉE ZEN DANS L'ECRITURE POÉTIQUE
DE JORGE EDUARDO EIELSON**

**ILLUMINATED POETICS:
ZEN THOUGHT IN JORGE EDUARDO EIELSON'S
POETIC WRITINGS**

Alex Morillo Sotomayor
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Resumen:

La motivación central del presente artículo es el reconocimiento del pensamiento budista zen como una de las fuentes culturales que influenciaron decisivamente en la escritura poética de Jorge Eduardo Eielson. En ese sentido, se explora, primero, el encuentro del poeta con este pensamiento oriental y, luego, los principios zen que logran concretarse en sus textos. Con todo ello se busca fundamentar la naturaleza esencialista y totalizante de una de las poéticas contemporáneas más multifacéticas y representativas del siglo XX.

Résumé:

La motivation centrale de cet article est la reconnaissance de la pensée du bouddhisme zen comme une des sources culturelles qui ont influencé de façon décisive l'écriture poétique de Jorge Eduardo Eielson. En ce sens, nous explorons, d'abord, la rencontre du poète avec cette pensée orientale et, ensuite, les principes du zen qui sont incorporés dans ses textes. Nous cherchons ainsi à montrer la nature essentialiste et totalisante d'une des poétiques contemporaines les plus variées et représentatives du XXème siècle.

Abstract:

The central motivation of this article is the recognition of the Buddhist thought zen as one of the cultural sources that influenced decisively in the poetic writings of Jorge Eduardo Eielson. In that sense, it first explores the encounter of the poet with this oriental thought, and then the zen principles materialized in his texts. All of this seeks to provide grounds for the essentialist and totalizing nature of one of the most multifaceted and representative contemporary poetics of the 20th century.

Palabras clave: pensamiento zen; poética esencialista y totalizante; principios de la impermanencia; la insustancialidad y la no-perfección; Jorge Eduardo Eielson.

Mots clés: bouddhisme zen; poétique essentialiste et totalisante; principes d'impermanence; d'insubstantialité et de non perfection; Jorge Eduardo Eielson.

Key words: zen thought; essentialist and totalizing poetics; principles of impermanence; insubstantiality and not perfection; Jorge Eduardo Eielson.

Fecha de recepción: 29/11/2013

Fecha de aceptación: 14/12/2013

1. LA ILUMINACIÓN LLEGA AL POETA

Jorge Eduardo Eielson (Lima, 1924-Milán, 2006) estaba destinado a este tipo de encuentros. La sensibilidad que se gestaba en su interior exigía un contacto esencial y revelador con la vida. El budismo zen era, entonces, el camino. “El budismo da completa responsabilidad y dignidad al ser humano, y lo hace su propio maestro”, sentencia el monje budista Walpola Rahula (1996), para quien las enseñanzas del budismo se dirigen hacia los aspectos profundos de la existencia humana, y por consiguiente hacia la más alta comprensión de la “Verdad Absoluta” y de la libertad, conocida esta última como el *nirvana*.

Durante su desarrollo histórico, el budismo se ha dividido en variantes que, pese a la aplicación particular de las enseñanzas de Buda (“el que ha despertado”), comparten los principios más importantes. El budismo presenta, así, dos ramas: por un lado, la *hinayana* o *thevarada*, una variante ortodoxa que se caracteriza por ser más estática, revela una mayor preocupación por cuestiones éticas y realiza poca meditación; y, por otro lado, la *mahayana*, mucho más dinámica y accesible, de la que se desprenden algunas escuelas, como el budismo de la Tierra Pura, el budismo tibetano y el budismo zen o chan, su denominación en chino (Blaschke 2006: 77-80, Deshimaru 2010: 49).

El budismo zen, por el que se inclinó el autor de *Habitación en Roma*, es una modalidad del budismo que cultiva una visión directa del saber. Su origen se remonta a China, desde donde se prolongó al Japón debido al contacto cultural entre la tendencia *mahayana* del budismo de la India y el pensamiento taoísta chino. El zen, en consecuencia, representa un estadio del budismo evolucionado desarrollado en Oriente¹.

1 El maestro japonés zen Daisetz Teitaro Suzuki explica así su origen: “Entre las muchas sectas budistas que surgieron, especialmente en la China y el Japón, descubrimos un orden único que proclama la transmisión de la esencia y espíritu del Budismo directamente desde su autor, y esto no tiene lugar a través de ningún documento secreto ni por medio de ningún rito misterioso. Este orden es uno de los aspectos más significativos del Budismo, no solo desde el punto de vista de su importancia histórica y vitalidad espiritual, sino también desde el de su manera más original y estimulante de demostración” (Suzuki 1976: 39).

Un rasgo importante del budismo zen es que no atribuye a sus enseñanzas un sentido idealizado, todo lo contrario, en la revelación personal está permitida la exploración y la problematización de las mismas con el fin de alcanzar una mayor interiorización. Reafirmar la fe en el hombre supone convertirlo en el único sustento, la única vía para el verdadero conocimiento. Es a través de él, y solo a través de él, que se encuentra la verdadera esencia de las cosas.

El budismo zen empezó a tener una notoria incidencia en la cultura occidental a partir del siglo XIX. Desde ese momento, las manifestaciones filosóficas, psicológicas y artísticas de dicha cultura se vincularon progresivamente con un modo distinto de asumir la vida y, sobre todo, de plasmarla. Más adelante, la ocupación norteamericana del Japón en el contexto de la Segunda Guerra Mundial y la traducción y la publicación en inglés de los *Ensayos sobre budismo zen* de Daisetz Suzuki fueron los dos factores desencadenantes del paulatino interés por esta fuente de sabiduría oriental, lo que propició la instalación de escuelas budistas con el fin de difundir sus principios fundamentales. Un paso importante se dio, sin duda, con la creación de la Asociación zen Internacional, siendo su fundador el monje japonés Taizen Deshimaru, radicado en Francia desde 1960. Es así que entre mediados de 1950 y 1960, Eielson, quien ya radicaba en Europa, descubrió el zen gracias a un libro de iniciación que le obsequió el poeta norteamericano James Merrill: *La vía del zen* de Alan Watts. Posteriormente comenzaría a frecuentar en París el *dojo* de Deshimaru (Canfield 2008: 79-80; 2011: 47-49, 93). En una entrevista concedida a Martha Canfield en 1995, nuestro autor destaca cómo las enseñanzas de este maestro zen produjeron en su obra un progresivo desprendimiento de los referentes superficiales que la alejaban de una verdadera experiencia esencial:

Han ido desapareciendo no solo los referentes geográficos sino también los históricos, anecdóticos, psicológicos, sociales, literarios y demás. Con el pasar del tiempo me he ido deshaciendo de esos lazos, y esto lo debo a la enseñanza del maestro Taizen Deshimaru, que frecuenté en París por un breve período, a mitad de los años 70. [...] Él me liberó de todas las lastras que pesaban en mi conciencia y en mi espíritu, depositadas por una

civilización [la occidental] que nunca he aceptado plenamente (Canfield 2002b: 52).

El anhelo, ya dispuesto en él, de construir un lenguaje sin ataduras simbólicas que recarguen o asfíxien el mensaje que pretendía transmitir fue el anticipo ideal, el terreno donde germinaría productivamente la fuente cultural oriental. El poeta entra en una nueva etapa de su vida que le permite conectarse profundamente con todo aquello que lo rodeaba, desprendiéndose del individualismo ciertamente patológico que pregona la modernidad. Tomando en cuenta sus propias palabras, significó “una verdadera renuncia al propio yo para mejor abrazar a los demás, para mejor confundirse con lo creado” (2002b: 53). En una entrevista concedida al crítico francés Michel Fossey en 1972, Eielson afirma lo siguiente: “Indefinible con las palabras, el zen se basa sobre todo en la concentración y la calma de la mente, el desapego a lo accesorio, el amor a las criaturas y a las cosas sin distinción ninguna [...] una comunión y una renuncia al mismo tiempo” (Fossey 2002: 238). En todas estas declaraciones advierto la necesidad de acceder a la poesía desde la vida misma, y viceversa, lo que irá forjando cada vez más una poética de *mirada esencialista* y de *naturaleza cósmica*. Dentro del pensamiento budista, a esta visión esencial se le conoce como *kensho*, una visión que nace de la intuición y se despliega desde una experiencia interna hacia el mundo (Lassalle 1998: 13). Eielson, en otra sencilla y englobante declaración, lo explica poéticamente afirmando que el budismo “confiere al hombre una dimensión cósmica que se toca con la mano” (Canfield 2011: 59).

Por medio de la meditación, el budismo zen busca, ante todo, disolver las oposiciones, los conflictos que someten al hombre y que imposibilitan su realización en el camino hacia la esencialidad. En ese sentido, la desmedida intelectualización, el incesante afán simbólico, la racionalidad objetivadora anulan la experiencia de la iluminación o *satori*, que es el fin último del zen. El *satori* consiste en la adopción de una mirada interior despojada de todo condicionamiento lógico. No puede ser conceptualizado, no depende de explicación o argumentación alguna.

El impulso, la orientación hacia su obtención, parte de un acto *indicial*, sutil, apenas esbozado, una indicación tan simple como no determinada.

A su vez, el fin último del *satori* es el verdadero yo o, mejor dicho, *hacia* el verdadero yo; pero este yo no denota hermetismo o ensimismamiento, sino más bien un contacto pleno con toda la realidad. *Estar, darse* en el *satori* supone una forma de iluminación dentro de la conciencia, la cual ha sido *deconstruida* para su renovación. Suzuki describe así el *satori*:

El *satori* es el resplandor repentino dentro de la conciencia de una nueva verdad hasta entonces no soñada. Es una especie de catástrofe mental que tiene lugar por completo, de repente, tras mucha acumulación de materias intelectuales y demostrativas. Esta acumulación alcanzó un límite de estabilidad y todo el edificio cae al suelo cuando se abre un nuevo cielo para su plena observación (Suzuki 1976: 126).

En suma, el *satori* trae consigo una “revolución mental”, una percepción suprema que va más allá de los propios sentidos y de la propia intelección. Una percepción que es, en realidad, una aprehensión integradora que revela un *ser-hacer* humano renovado, el cual se constituye, precisamente, en uno de los grandes motivos de la poética eielsoniana, una poética materializada sensiblemente en una expresión también integradora, dado que se sabe deudora de todos los códigos o signos posibles².

Para C. G. Jung, el *satori* “llega como algo inesperado y no ha de esperarse” (1976: 12). Siendo así, el *satori*, en tanto iluminación, en tanto despertar, ya que es en realidad imposible de traducir y de expresar cabalmente, podría discursivizarse, insinuarse entre signos, como un *estallido* de sentido: “algo” que irrumpe desde una virtualidad apenas intuida hacia la superficie del poema, para acabar con el orden

2 Siguiendo a Suzuki, el zen tiene una afinidad natural con el fenómeno poético cuando este tiende a una expresión intensa y esencialista: “Naturalmente, el zen halla su más dispuesta expresión en la poesía que en la filosofía porque tiene más afinidad con el sentimiento que con el intelecto, su predilección poética es inevitable” (1976: 155).

establecido, con la significación predecible. Al respecto, una verdad irrefutable es que Eielson deconstruye su escritura para que emerja una significación mayor, más auténtica, inadvertida, en suma, poética. Vale decir, busca lo *verdaderamente poético* dentro de la poesía.

Una noción zen clave para comprender la poética eielsoniana es el *sentido de lo universal*, el cual se erige, según Deshimaru, en un principio de imprescindible validación de cara a la reconfiguración del *sentido de lo humano*:

Hoy en día, todas las naciones del mundo deben intentar ir más allá del camino unilateral de una ideología o del nacionalismo y abolir las barreras nacionales o raciales. Debemos encarar un objetivo común: el de un camino universal. Con un espíritu abierto al sentido de lo universal, debemos escucharnos y armonizar nuestras concepciones [...]. A lo relativo, al dualismo, al sentido común, fundamentos necesarios, es preciso añadir el sentido de lo universal, y formar conjuntamente el sentido religioso de lo absoluto, de la unidad (Deshimaru 2010: 17).

Una mirada totalizante en el fondo busca resolver las diferencias basándose siempre en una fuerza unitaria que *abrace* a todos los seres. Existe un fundamento zen para este tipo de mirada que consiste en la meditación intuitiva. La intuición es aquella forma de comprensión que va más allá de la capacidad racional que individualiza y diferencia, esta última muy útil, claro está, para las ciencias. Con la intuición se logra penetrar en el ser mismo donde *todo* puede reflejarse. Es la operación por excelencia hacia la esencialidad y hacia la universalidad.

La razón y la intuición son dos formas complementarias de una misma facultad cognoscitiva. De este modo, el hombre, para dar sentido, parte de la intuición —operación englobante, vinculante, unificadora que se dirige a lo más íntimo— y se despliega, en un segundo momento, hacia la razón —operación derivada y subordinada en la que se fragmenta la realidad para aprehender sus componentes—. Planteada así la relación intuición-razón, considero que la mirada esencialista y totalizante de la poética eielsoniana problematiza una y otra vez la segunda operación

a través de un hablante poético que cuestiona su proceder lógico para reinventarlo y enriquecerlo desde la primera operación. Por ello, esta poética se basa en una *estética de la intuición*, es decir, una estética entregada a los primeros sentidos —menos saturados— de aquello que enuncia.

La iluminación del hombre, el rescate y la renovación de su espiritualidad, es la premisa base de la cultura oriental con la que Eielson teje una poética que, en tanto discurso, pretende sensibilizar una realidad ensombrecida por las imposturas y las contradicciones propias del discurso de la modernidad.

El zen se resiste —y allí radica su riqueza *otra* para el occidental— al determinismo lógico-materialista, esto es, a un sistema de vida compuesto por una serie rígida de normas, las cuales se imponen a los hombres mediante un estilo existencial forzado y claramente esquematizado que, si se sigue, “garantiza” lo que se ha venido a llamar “éxito” o “progreso”. La mirada zen trae consigo una nueva toma de posición, una postura o enfoque novedosos sobre la realidad, desde una conciencia que reconoce la insuficiencia del pensamiento lógico tradicional. Suzuki escribe contundentemente:

El zen nada tiene que enseñarnos en el sentido del análisis intelectual; ni tiene género alguno de doctrinas que se imponga a sus seguidores para que las acepten. A este respecto el zen es enteramente caótico si prefieren llamarlo así [...]. Por lo tanto, en el zen no hay libros sagrados ni definiciones dogmáticas, ni fórmulas simbólicas a través de las cuales pueda lograrse acceso a la significación del zen. Entonces, si se me pregunta qué enseña el zen, respondería: “el zen no enseña nada” (Suzuki 1976: 47-48).

No deja de llamar la atención el decidido uso en la cita de nociones como “nada” y caótico” para dar cuenta de la naturaleza del zen, dado que ambas, en su interrelación, apuntan a una significación mayor en su afán de totalidad: todo significa, sea cual sea su posibilidad de existir. Justamente Eielson, con la misma convicción, cree en la fuerza poética

de todas las palabras dichas y por decir, incluso en palabras como “nada”, porque sabe que el verdadero trabajo creativo consiste en desentrañar lo inusitado, lo aparentemente imposible de aquello que espera a ser nombrado.

Por otro lado, alcanzar la iluminación, a decir de Enomiya Lassalle, es una “experiencia suprema” del ser. Una vez alcanzada dicha experiencia es intraducible, porque el conocimiento que transmite es primordialmente espiritual, desbordante y prescinde del nivel sensitivo. Lassalle es un maestro interesado en reconocer la relación entre el pensamiento oriental zen y la experiencia mística cristiana. En ese sentido, propone que el *satori* es la experiencia de Dios, del *ser absoluto*, entendido este como la *realidad última*. Dios, el ser “absolutamente simple e irrepresentable”, solo es accesible por la intuición, mas no por el conocimiento discursivo. El hombre de hoy busca no tanto el conocimiento, sino más bien la experiencia de Dios. Entonces, a la par de la experiencia con nuestro yo profundo, se pretende con el *satori* la experiencia de aquella *realidad absoluta*. Entre ambas existe una estrecha relación: “En la iluminación coinciden el yo mismo y lo absoluto: el yo mismo se funde en lo absoluto”. Se puede decir, incluso, que la búsqueda esencial que trae consigo el *satori* tiene una dinámica cíclica, puesto que indagar en nuestro interior, en el fondo del alma, donde *habita* y *actúa* Dios, ahondar en lo que está más allá de los sentidos y de la razón, supone una suerte de retorno hacia nuestro origen, hacia nuestra verdad más elemental (Lassalle 1998: 112-142)³. Eielson lo supo muy bien, por ello consideró que la oposición entre la nada y el todo se disuelve para ser una misma realidad donde uno existe en todo lo demás: “Y de este misterio [...] solo el corazón tiene el secreto, solo el corazón es el asiento, al mismo tiempo, de la realidad y de la nada, es decir de la divinidad” (Canfield 2011: 60).

De las ideas anteriores se deduce que la experiencia mística es clave para entender el acercamiento de Eielson al zen. Por este motivo, es necesario precisar que la influencia zen en la obra eielsoniana tuvo

3 Para Jung, si hubiera una forma occidental de comprender y, en consecuencia, de llamar al *satori*, esta sería “experiencia de transformación religiosa” (Jung 1976: 22).

como antecedente la inclinación del autor por una poesía de corte místico cristiano, tal y como se puede rastrear en sus primeros trabajos. *Moradas y visiones del amor entero* y *Reinos*, por ejemplo, se constituyen en puntos de partida desde donde Eielson evolucionará hacia un “cambio de paradigma místico” hallado en el zen (Huamán 2001: 119-120). En el caso concreto de *Noche oscura del cuerpo*, lo nuevo respecto a la tradición mística cristiana —siendo una de las referencias representativas para el poeta *Noche oscura del alma* de San Juan de la Cruz— es enlazar la experiencia mística del cuerpo con el cosmos (126).

La perfección del hombre tras el *satori* lo lleva a un accionar bueno y justo en una correspondencia armónica con el universo. Por lo tanto, a partir de la influencia zen sostengo que el hablante poético eielsoniano, siendo el gestor de una búsqueda de estas dimensiones, se realiza en la representación cósmica de su constitución.

2. EL POETA LLEGA A LA ILUMINACIÓN

En el apartado anterior vimos cómo el pensamiento zen se instaló en Eielson y transformó para siempre su modo de asumir la existencia y el quehacer creativo. Ahora toca revisar cómo su poética se dirige hacia una forma de iluminación, armonía y equilibrio, haciendo suyos algunos principios budistas.

Para ello, es necesario trazar previamente el esquema de las Cuatro Nobles Verdades del budismo. La primera gran verdad es el *sufrimiento*, del que debemos liberarnos para alcanzar la iluminación. De esta verdad se desprenden unos principios más profundos, como los de la *impermanencia*, la *insustancialidad* y la *no-perfección*. La segunda gran verdad tiene que ver con el *origen* o las *causas* que impulsan el sufrimiento, las cuales vendrían a ser todas las apetencias, los deseos y las ilusiones. La tercera gran verdad está relacionada con la *extinción* o la *liberación* de las causas del sufrimiento, con el fin de llegar a la *verdad absoluta*, a la *realidad última*. Y, finalmente, la cuarta gran verdad es el hecho de que existe un camino, un sendero que conduce a esta liberación o *nirvana*, un sendero que da conocimiento y conduce a la tranquilidad mediante una conducta basada

en la compasión y la sabiduría (Deshimaru 2010: 149; Lassalle 1998: 11; Rahula 1996).

En función de estas Cuatro Nobles Verdades, y de modo concreto a partir de los tres principios que se derivan de la primera gran verdad, intentaré demostrar la decisiva influencia del zen en la producción poética de Eielson.

2.1. Principio de la impermanencia

La impermanencia se erige en uno de los principios fundamentales del pensamiento zen. Este principio es la condición de todo tipo de existencia: desde la dimensión más íntima hasta la realidad más externa, todo está sujeto a una gran dinámica que se resiste a cualquier tipo de fijación o clausura definitiva. En efecto, lo estable o permanente para el zen es, simplemente, absurdo, en todo caso imposible. De este modo, el hombre, elemento integrante de un mundo cambiante, no escapa del *devenir vital*. Por ello, tanto su constitución orgánica, física, como su dimensión mental forman parte de un *movimiento continuo* que supera la idea de un yo concreto e invariable.

La impermanencia se relaciona estrechamente con la idea zen del *kū* o vacío que encontramos en el *sūtra*, uno de los principales sermones del budismo. El vacío puede interpretarse como el desprendimiento que libera al ser de su individualismo, su conocimiento relativo y su fijación precaria a todas las cosas, en pos de un vínculo más profundo con estas donde no se les domina o manipula, sino *se pertenece* a ellas. Eielson reflexiona sobre esta pertenencia: “El budismo es una religión y una filosofía solitarias, un trajín privado entre el individuo y su propia realidad interior, que luego, una vez establecida la vacuidad de la misma, se disuelve en los demás, se transfigura en amor y compasión por las cosas del mundo” (Canfield 2011: 47). En suma, el vacío o *kū* no es sinónimo de inercia, mucho menos de muerte, todo lo contrario, es, digamos, el punto inicial de la vida en donde la materia se erige en la manifestación de una *dinámica transformacional infinita*. En tal sentido, en una sola manifestación, en una sola presencia, como la del hombre,

se encuentran los demás seres, el universo entero. O dicho de modo inverso: todo el universo vendría a ser nuestro cuerpo. Por tal motivo, las referencias a la vacuidad en poéticas como la eielsoniana se desprenden de su carácter negativo y evocan un conocimiento superior en el que sea posible visualizar la ansiada nueva civilización de la humanidad: una civilización espiritual. Al respecto, Deshimaru nos brinda una visión zen que problematiza la trascendencia de lo que desde la óptica occidental se entiende por civilización, apuntando a su fundamento más divulgado: la idea del progreso:

La civilización ha llevado muy lejos su desarrollo hoy en día; es muy práctica, pero ¿es esta la vida ideal? Hay muchos aviones. Las distancias desaparecen. Pero procurarse un visado y los documentos necesarios para viajar lleva mucho tiempo [...].

¿Cómo podemos progresar? La civilización moderna nos aleja de las cosas verdaderas y vivimos más en medio imitaciones que rodeados de bellezas naturales. Es posible encontrar belleza en una piedra que yace en el fondo de un río. En Oriente, los monjes zen prefieren la belleza auténtica de una piedra natural a la de un diamante artificial [...].

Los hombres civilizados no piensan más que en lo que pueden obtener para sí y que es lo que constituye su propio mundo. Sus pensamientos están limitados a eso y no pueden abrazar el universo entero. Prefieren vivir entre modas cambiantes antes que de una manera natural. Están lejos de lo real, de lo auténtico, de la sinceridad, de la espontaneidad y de la honestidad. Viven en la mentira y en la ficción. Son arrastrados por modas efímeras.

Es preciso volver a la claridad de nuestro verdadero espíritu. Debemos regresar a lo real, a la verdad, a lo natural, relacionarnos íntimamente con la naturaleza. Podemos llamar a eso el retorno a nosotros mismos (Deshimaru 2010: 118 y 120).

El maestro zen, con esta sencilla y lucida reflexión, pone al descubierto las contradicciones que tornan frágil, efímera, superficial, esto es, imposible el bienestar real, porque lo que se entiende por realización está sujeto a meras representaciones, “imitaciones” que no nos acercan a lo esencial y puro de las relaciones humanas, sino más bien a sus perturbaciones y extralimitaciones legitimadas en un, al parecer,

irremediable afán por la posesión materialista, por un éxito personalísimo, ciego y engeguetado frente a los demás. En medio de este escenario surge la esperanza de construir una civilización espiritual donde los hombres tengan la oportunidad de “abrazar el universo entero”. Eielson recoge esta visión en una poética cuyo lenguaje *expone* lo real para que sea *aprehendido*, mas no lo encubre haciéndonos creer que la ficción nos ayuda a escapar de la realidad. Así, la literatura, la poesía no debe ser concebida como una opción de huida, es sobre todo una *oportunidad de retorno* a la realidad, a la que volvemos sensibilizados para transformarla.

Se critica, desde la postura zen, el pensamiento materialista y consumista de las sociedades actuales, porque se cree en la *revolución interior* que debe gestarse en el hombre. La mirada esencialista que forja la poética eielsoniana apunta, con su *revolución de los sentidos y de las formas*, a la dimensión íntima del hombre, de aquel que no solo contempla su obra, sino que además es parte de ella. La gran obra de Eielson son los demás hombres, de modo que la poesía —el arte— se constituye en el punto de encuentro.

Asimismo, el interés simultáneo de Eielson por el zen y por las teorías científicas contemporáneas de Occidente puede explicarse a la luz de la siguiente premisa oriental propia de la impermanencia: la conciencia crea el universo. Todo se torna perceptible porque existe una conciencia que lo permite. Si en principio todo es vacío, la conciencia —fuente de creación— materializa, vuelve concretas las manifestaciones que conforman el mundo. De este modo, el hombre posee una conciencia del ojo, de la oreja, de la nariz, de la lengua, del cuerpo y una *conciencia de la conciencia*, a través de las cuales se concretizan, respectivamente, la experiencia de la visión, de lo sonoro, de lo olfativo, del gusto, del tacto y de la mente (Deshimaru 2010: 108). El cuerpo, en tal sentido, es una *instancia relativa* del ser o, dicho de otro modo, el ser, en su dinamicidad, termina por *desbordar* el cuerpo que lo contiene. El cuerpo y el espíritu, juntos, son visibles gracias a la conciencia. Cuando esta idea zen de la impermanencia, entendida aquí como la construcción incesante del mundo desde el vacío y gobernada por la conciencia, busca un correlato occidental, encuentra en la ciencia moderna una versión paralela, desde

los postulados kantianos hasta los principios de la física contemporánea. Actualmente se afirma, por ejemplo, que las últimas divisiones de la materia nos llevan más allá de las moléculas, los átomos, los electrones, los protones y los neutrones, hasta lo que podrían ser otras partículas que, en realidad, serían ondas o puntos sin volumen. Vale decir, en lo más esencial de la materia yace lo insustancial, el vacío. Por otro lado, el hallazgo científico de una antipartícula como complemento de toda partícula revolucionó la concepción del vacío como un “cuadro inerte de materia”. De esta forma, toda materia, en tanto construcción energética, interactúa con el vacío que la rodea, vacío en el que yace un potencial energético, lo que va generando una serie de transformaciones.

Al tanto de estos descubrimientos científicos, Eielson consideró que debían ser puestos en escena de un debate mucho mayor que supere los círculos académicos e incluya al *hombre común*, al hombre contemporáneo, el cual tiene que ser consciente de que es parte de la innata problematización de su constitución, de su naturaleza, más allá de la sociedad que habite y de la ocupación que desempeñe. El hombre debe volver por las riendas de la sensibilización de la racionalidad, operación esta última que ha desvirtuado su condición de ser superior. En efecto, la razón se ha convertido en un argumento con el que el ser humano violenta su convivencia con los demás, lo que el siglo anterior apenas transcurrido ha mostrado como la experiencia del dominio, la explotación y el exacerbado individualismo; en otras palabras, la cruda deshumanización. Dicha sensibilización supone, paradójicamente, reconocernos como sujetos de búsqueda de verdades que en lugar de acercarnos al *destino* del conocimiento, nos sitúan en *nuevas partidas*, *nuevos comienzos*, vale decir, nuevas preguntas sobre nuestra existencia, situación humana que debería restituir en nosotros la humildad de la insoslayable ignorancia. Attendamos al poeta:

La infinita variedad y flexibilidad de las funciones que realizan las partículas en el interior del núcleo, cuya existencia es además maravillosamente efímera (se habla de millonésimos de segundo), escapan a todo discernimiento humano. La “mente de Dios” —según una expresión de Stephen Hawking heredada por Bohr, Heisenberg y

Schroeder— no podrá estar nunca al alcance de la mente humana. Más se avanza en la comprensión de la estructura de la materia o del origen del universo, más se desciende a los niveles más profundos de la materia o se retrocede a los primeros instantes del universo y más se alejan las fronteras de su comprensión racional. Todo esto no puede dejar indiferente a un artista, no debería serle ajeno, pues posee una indescifrable belleza y una elegancia formal que desafía a las mayores obras de arte (Canfield 2011: 78-79).

Dos consideraciones a propósito de la reflexión anterior: primero, el zen no excluye, ni mucho menos niega lo científico, sino más bien lo reorienta hacia la recuperación de la dignidad del hombre, esto es, hacia una visión que racionalice para el beneficio de lo humano y no en su contra. Y, segundo, si la razón, como siempre ha sucedido, ha construido, para bien y para mal, la *identidad humana*, son los artistas —los cultores de visiones sensibles, de visiones de mundo— los llamados, ahora más que nunca, a signarla para volver a creer en ella, exponiendo tanto sus iluminaciones como sus límites, porque precisamente esto último la vuelve más esencial y genuina, más *necesaria*.

La escritura poética de Eielson nos muestra de modo recurrente una significación basada en la impermanencia. Es evidente esta intencionalidad en poemarios como *Tema y variaciones*, *Mutatis mutandis* y *De materia verbalis*, nombres de por sí sugerentes al respecto. También es palpable en trabajos posteriores como *Ceremonia solitaria*, *Pequeña música de cámara*, *Arte poética*, *Sin título*, *Celebración* y *Nudos*. La impermanencia se revela, además, en la inquietud multiexpresiva e interdisciplinaria del autor que lo llevó a entrelazar la palabra con registros musicales, pictóricos, plásticos y performáticos. Reproduciré el poema “Caso nominativo” de *Tema y variaciones* para ver cómo opera este principio:

Todavía no todavía
El cielo se llama cielo
El perro perro
El gato gato
Todavía mi nombre es jorge

¿pero mañana
cuando me llame perro
el perro jorge
el gato cielo
el cielo gato?

¿mañana
cuando tu pierna se llame brazo
tu brazo boca
tu boca ombligo
tu ombligo nada?

(Eielson 1998: 132)

El texto, que desde el título nos revela una conciencia metapoética, articula dos lógicas en dos momentos distintos. La primera lógica se encarga de autentificar aquellas nominaciones cotidianas asumidas por la voz poética como convencionales en la primera estrofa. Hasta aquí los sentidos realizados o *amarrados* a la superficie textual permanecen tensionalmente, de modo que el afán de renovación se mantiene aún en expectativa, puesto que la construcción adverbial del primer verso genera una resistencia ante la lógica aleatoria que se desencadenará inmediatamente después.

La segunda lógica aparece en la estrofa siguiente para proyectar en un futuro inmediato —el “mañana”— las variaciones sintagmáticas que desestabilizan no solo el orden natural de los elementos referidos, sino también la significación que había sido validada momentos antes. El conector adversativo “pero” funge de signo-bisagra en la medida que *desamarra* los sentidos habituales para potencializarlos e insertarlos en una dinámica deconstructiva que *amarra* nuevas asociaciones. Dicho de otra forma, la segunda estrofa se constituye en el resultado de la alternancia nominal de la primera. Nótese, además, que a partir del tercer verso de ambas estrofas una figura elíptica suprime el verbo, acaso con la finalidad de volver más directa tanto la convencionalidad como su prácticamente simultánea desnaturalización.

La segunda lógica se radicaliza en la tercera estrofa, donde se evoca explícitamente una presencia para volverla blanco del juego referencial. En efecto, el cuerpo desmembrado por las filudas armas del lenguaje se convierte en el centro de un *ludismo crítico* que dinamiza la significación invirtiendo las relaciones entre lo familiar y lo extraño. Asimismo, debemos tener en cuenta que la alternancia o el entretrejo de sentidos ha ocurrido porque las interrogaciones desencadenan la fragmentación del lenguaje. En suma, el poema se ha mostrado en su absoluta impermanencia hasta el desenlace del último verso donde el vaciamiento de sentidos aludido por la palabra “nada” *cierra* la imagen determinante de la saturación. A estas alturas, la pregunta es una sola: ¿qué pasará con los objetos o las partes del cuerpo una vez que sus nombres han sido cambiados?

2.2. Principio de la insustancialidad o del no-yo

Si la realidad resulta ser impermanente, en consecuencia la identidad del hombre también lo es. En esencia, el hombre encarna la impermanencia y la provoca en todo momento y en cada acción que realiza. La idea tradicional que desde la perspectiva occidental se tiene sobre la constitución de un yo o una individualidad difiere considerablemente de la idea de insustancialidad o anulación del yo, considerada uno de los principios más significativos del pensamiento zen. Este principio señala que toda construcción ontológica es, en realidad, una combinación de energías físicas y mentales en constante cambio y en correspondencia con una *red existencial* que lo relaciona todo (un todo dinámico). Con estas palabras, Deshimaru explica la dinámica interdependiente de todas las presencias del mundo que configuran dicha red: “Cada ser y cada cosa del universo tan solo existen en función de su coexistencia con los otros seres y con las otras cosas. La independencia de un ser o de una cosa es el resultado de la interdependencia de todos los seres y de todas las cosas” (Deshimaru 2010: 164). La independencia y la interdependencia no son estados excluyentes, todo lo contrario, una primera presencia se *realiza* en una segunda, y esto supone que aquella, en su evolución natural, debe ser consciente de *su* lugar en el horizonte vital de las demás.

No se trata de negarse a la creación de una identidad, lo que se plantea en el zen es la reformulación de la naturaleza de la misma. En tal sentido, veamos cómo la combinación de energías del ser se organiza en cinco niveles o *agregados*: a) el de la materia, basada en los estados de movilidad, fluidez, solidez y calor; b) el de las sensaciones, producidas por el contacto entre el sistema sensorial del cuerpo y la realidad externa⁴; c) el de las percepciones de estas sensaciones, a partir de los órganos sensoriales; d) el de las formaciones o actividades mentales que producen la atención, la voluntad, la concentración, etc., y e) el de la conciencia⁵. Llamo la atención sobre estos *agregados* porque considero que ya venían siendo puestos en la escena discursiva del poema eielsoniano para dar cuenta de una conciencia sobre el estado cambiante de la materia (*Mutatis mutandis*), de los procesos sensoriales y perceptivos a partir de las figuras sinestésicas (*Naturaleza muerta*) y las figuras aliterativas (*Tema y variaciones*), así como de la condición alienante del hombre deshumanizado (*Habitación en Roma, Noche oscura del cuerpo, Arte poética, Sin título*). Los poemarios mencionados bien podrían leerse a la luz del ciclo del ser según el pensamiento zen: creación-continuidad-destrucción⁶.

-
- 4 Cabe precisar que a las sensaciones del tacto, oído, vista, olfato y gusto se suman las sensaciones que se producen en la mente cuando esta se relaciona con pensamientos e ideas, lo que vendría a ser la sexta facultad, según el pensamiento budista. En otras palabras, la mente es un sexto sentido que explota los datos de los otros cinco (Deshimaru 2010: 40).
- 5 Walpola Rahula escribe: "Lo que denominamos un 'ser', 'individuo' o un 'yo', es solo un nombre o una etiqueta que se da a esa combinación de cinco grupos. Todos ellos son impermanentes y constituyen un flujo momentáneo que surge y cesa. Un fenómeno desaparece y condiciona la aparición del siguiente en una serie interminable de causa y efecto. No hay substancialidad ni nada detrás de los mismos que pueda considerarse un ser (*átma*) permanente, individualidad o algún ente que pueda ser llamado 'yo'" (Rahula: 1996).
- 6 Martha Canfield reflexiona sobre la afinidad existente entre Eielson y Octavio Paz respecto a un interés común por el Zen y el procesamiento particular de cada autor en torno a la disolución del yo: "La afinidad entre los dos estaba alimentada por el interés en las filosofías orientales y por la búsqueda de la armonía entre mundo occidental y oriental. Además, en la obra de ambos está presente la dicotomía del movimiento-inmovilidad y la intención de llegar a la disolución del yo. Pero a partir de estos puntos de encuentro, sus caminos se separan y las metas alcanzadas por cada uno de ellos son muy distintas. Mientras Octavio Paz regresa a la afirmación del yo y a la exaltación del instante como quintaesencia del tiempo cronológico, Eielson procede ineluctable hacia esa distancia e inmovilidad contemplativas auguradas por la filosofía zen, de la cual se declara sostenedor" (Canfield 2011: 8).

En uno de los principales sermones o *sūtras* del budismo se relaciona a estos cinco *agregados* con el vacío o desprendimiento. De esta manera, todo fenómeno, todo acto o iniciativa, el más sencillo gesto inteligible y afectivo del ser es de por sí efímero, y en ese *estar* en el vacío alcanza el despertar o *satori*, que es su realización en las otras presencias que lo rodean. En consecuencia, el culto al no-yo se constituye en una resistencia al individualismo. Al desprendernos del *cervo* de la individualidad nos desprendemos de todas las fijaciones materiales y mentales que nos desnaturalizan hasta cosificarnos e instrumentalizarnos. Este desprendimiento es, a la vez, una *cercanía*, un atisbo de lo que verdaderamente podemos ser si prestamos atención a nuestro esencial e irrenunciable vínculo con todos los seres, objetos, hechos que configuran nuestro horizonte vital.

La ilusión del yo es, a decir de Lassalle, la peor de todas las ilusiones y la fuente de todos los sufrimientos. Es por eso que con la llegada del *satori* se aprende que la disolución es la del “yo empírico”, aquella concepción o imagen superficial que tenemos de nosotros, la que es perfectamente condicionable o manipulable. Esta disolución nos eleva a la posesión de un yo mucho más profundo, original y último, el verdadero yo-mismo que es indivisible, indestructible e inmortal (Lassalle 1998: 87)⁷. Eielson, en su poesía, en toda su obra, va en busca de ese yo profundo, y para ello apela a las acciones del repliegue y del despliegue, propias del pensamiento oriental. Juntas revelan, como lo explica Deshimaru, una *dinámica de retorno* (repliegue) hacia el interior del ser, donde se encuentra el verdadero yo portador de la “condición auténtica del espíritu”, y de la que se desprende una *dinámica de proyección* (despliegue) con la que se busca contactar la esencialidad de las demás presencias que forman parte de su realidad (Deshimaru 2010: 130-131). Ambas acciones configuran y orientan la poetización eielsoniana como acto y como discurso.

7 La anulación del yo supone también, nos aclara Jung, adoptar una conciencia diferenciadora entre el ego y el yo: el primero es el conocimiento, siempre limitado, que se tiene del segundo; mientras que este es una dimensión, un acontecer mucho más grande que cualquier explicación, unificado con todas las realidades del universo. Escribe Jung: “Por más que se defina al yo, siempre se trata de algo distinto del ego, y visto que una comprensión superior del ego lleva al yo, este último es algo de una perspectiva más amplia, que abarca al conocimiento del ego y, por lo tanto, lo sobrepasa” (Jung 1976: 15).

El zen lucha contra el alejamiento de uno mismo. Busca ser un significativo reencuentro, un retorno a la naturaleza esencial. Toda provocación discursiva, como la poesía y las artes en general, sea cual sea el tiempo en el que se está o el estilo adoptado, debe basarse en esta búsqueda y debe proyectarla para transformarnos en la sensibilidad, esto es, en la percepción detenida del mundo, resistiendo un trayecto vital vertiginoso, hermético e insustancial. Con Eielson diríamos que se trata de *saber existir* y no de *saber vivir*: “A la retórica de la vida opongo la desnudez de la existencia, hecha de cosas humildes cuya veracidad y cuya inevitable presencia constituyen su más profundo y duradero esplendor” (Eielson 2002: 377).

Ejemplifiquemos este segundo principio analizando el poema “Azul ultramar” de *Habitación en Roma*, donde la palabra sacralizada se sostiene en reminiscencias naturales, tal y como lo demuestra la imagen divinizada del océano, creando una estructura formulaica que se despliega a modo de una oración:

mediterráneo ayúdame
ayúdame ultramar
padre nuestro que estás en el agua
del tirreno
y del adriático gemelo
no me dejes vivir
tan sólo de carne y hueso
haz que despierte nuevamente
sin haber nunca dormido
haz que no llore nunca
haz que no muera nunca
haz que circule tu sonrisa
haz que no haya nada oscuro
nada amarillo
nada rojo
nada violeta ni verde

La construcción repetitiva o iterativa de carácter anafórico pone en escena a un hablante poético que busca abstraerse de la mundanidad que lo torna frágil y lo somete a una experiencia vital donde se lucha en todo momento con la consumación. La voz contrasta dramáticamente la inconmensurabilidad del cuerpo oceánico con el cuerpo-cerco que lo reprime. Pero, siendo deconstructivo el significar de la poética eielsoniana, hay que aclarar que las negaciones en este fragmento del poema liberan su carga habitual para abarcar un sentido más totalizante y, a su vez, más esencial, ligado a la transformación: se signa la *atadura corporal* del hablante precisamente para *desatarlo* y llevarlo a un nivel existencial mucho más integral. En esta *desatadura* advierto la figuración de la insustancialidad, principio que, como hemos visto, supone la resistencia del ser frente a su encasillamiento individualista. Por eso, este ser primero se repliega hacia su mundo interior, diluye la envoltura mortal que lo contiene y luego despliega con fuerza una proyección en la que se concibe como parte de una *red existencial* infinita. Solo así alcanzará la iluminación deseada (el *satori*) que le proveerá una nueva conciencia: “haz que despierte nuevamente”. La mirada que parte de esta conciencia puede ser tan honda que es capaz de esencializar las percepciones más inmediatas del hablante poético y orientarlas hacia la única luz de la pureza: “haz que no haya nada oscuro / nada amarillo / nada rojo / nada violeta ni verde”. Más adelante, una nueva estrategia versal de repeticiones surge a partir de dos acciones del hablante poético que se repiten constantemente, el acto de correr y el acto de caer:

y caen mil puertas de carne y hueso
y yo que corro corro corro
sigo corriendo todavía
y caen mil puertas más
tropiezo con una silla
huyo por las alcantarillas
salgo de los espejos
caigo ante columnas impalpables
y dolores de cabeza
me levanto
y caigo nuevamente

me levanto
y caigo nuevamente
entre las patas de los cerdos
finalmente

Se percibe claramente una atadura metonímica de causa y efecto entre ambas acciones, a las que se suman otras como tropezar, huir y salir. Estas acciones se llevan a cabo en distintos niveles. Así, tras la caída del hablante poético, tras la huida que emprende de su condición mundana, cae todo lo que está a su alrededor. De este manera, el *estallido* del cuerpo-cerco es el punto de inicio de la desintegración o la disolución de los órdenes establecidos por la naturaleza y por la cultura: “cae el sol y cae la luna / cae la norma / y ciudades y estatutos / caen las leyes / en racimos congelados”. Esta estruendosa precipitación es, sin duda, la metáfora que materializa la visión crítica de Eielson sobre el impacto de la modernidad en las sociedades, visión que se ratifica en los versos posteriores donde la voz describe una ciudad caótica, convulsionada, saturada de diversos lugares y establecimientos —casas, restaurantes, fábricas, cinemas, cementerios—, de objetos masivos —avisos luminosos, bebidas gaseosas, vestidos usados— y sujetos que encarnan el sistema consumista y materialista —operarios, elegantes señores que sonríen, criaturas que devoran coca-cola—, donde incluso se fomenta la mercantilización de la fe —“escandalosos / avisos luminosos / para anunciar a Dios con insistencia”—; en suma, un escenario regido por “lo imposible”, “lo inesperado” y “lo inútil”.

La palabra, cuando es reiterada, logra un mayor efecto, golpea una y otra vez lo referido para que signifique con mayor contundencia. Por ello, las repeticiones, en poemas como este, se constituyen en el soporte para una expresión contestataria, de resistencia frente a la alienación y la degradación del hombre que, ya desnaturalizado, se encuentra sometido por sus propias pretensiones de evolución, hechas ahora maquinarias invasivas y rutinas absorbentes. Sin embargo, la poética nodal no tiene otro fin para la plasmación de la deshumanización que no sea revertirla. Y esto porque la impulsa un instinto de rescate del sentido esencial de lo humano en el que se deje de lado el afán por la autosuficiencia y se acoja

una modalidad existencial donde el hombre ya no tenga que esperar algo del mundo, sino más bien se integre humildemente a él.

Revertir la deshumanización desde la poesía implica necesariamente *remover* el lenguaje que esta utiliza, edificar uno nuevo porque el anterior *cayó*, se desestabilizó junto con el hablante poético. Desde esta perspectiva, el poeta ya no es más el habitual guardián de una significación consumada, invulnerable, pues ahora aprovecha su facultad creadora para *deconstruir* el mundo que refiere. Esto es evidente en ciertas construcciones lexicales y sintácticas de las que se desprenden nuevas iteraciones y en las que se puede apreciar claramente otro importante principio poético eielsoniano, la fragmentación textual:

¿en dónde está
en dónde está
mi corazón mi corazón
mi corazón mi saxofón
mi saxofón mi corazón
mi coraxón mi saxozón
en dónde está
en dónde está
el corazón
de esta ciudad que es tu cuerpo
y es el mío
nuestro cuerpo
y nuestro río
nuestra iglesia
y nuestro abismo?

(Eielson 1998:170-174)

La interrogación que condiciona de principio a fin este fragmento reposa sobre un sustrato iterativo. Veamos: desde el tercer hasta el sexto verso tenemos la configuración de dos columnas, cada una de ellas compuesta por cuatro palabras. Aquí reconozco la figuración de una *red de sentidos*, los cuales se van anudando de forma cada vez más compleja en

la medida que la reinención del lenguaje se vuelve más explícita, siendo lo único constante la presencia inalterable de la variante posesiva “mi”. La primera repetición entre las dos columnas tiene a “corazón” como la palabra-nudo; en cambio, la siguiente repetición es más compleja, puesto que involucra dos palabras: “corazón” y “saxofón”, dando como resultado una doble atadura que juega con la posición de las mismas. La significación se vuelve mucho más compleja todavía en el sexto verso, donde la estructura morfológica de las dos últimas palabras de las columnas experimenta una transformación: los componentes silábicos “xón” y “zón” se desplazan de una unidad a otra. La iteración, en este momento, se muestra en su mayor fuerza inventiva, pues genera el nacimiento de dos nuevas palabras.

Desnaturalizar, para Eielson, es sinónimo de crear. Las nuevas palabras acaban de fijar los sentidos que estuvieron virtualmente asediando la superficie del texto, y ahora emergen como signos que pretenden radicalizar la significación. La cuestión es reconocer qué hay detrás de estas emergencias y alteraciones en torno a la palabra “corazón”. Lo que hay, considero, es un intento por metaforizar la crisis afectiva, espiritual de un ser que solo conoce su condición humana desde la alienación y el abandono. Por eso, sabe que su restitución a una mejor versión humana debe ser una construcción solidaria: la vida de uno, al final de cuentas, es la refracción infinita de otra vida que, a su vez, refracta las otras. Este poema representativo de la poética eielsoniana de nuevo nos llama al retorno de una esencialidad que existe, pero que no está a la vista, por eso es menester buscarla descentrando nuestro cuerpo, el de los demás y el cuerpo del lenguaje que posibilita nuestros contactos.

2.3. Principio de la no-perfección

El principio zen de la *no-perfección* está estrechamente vinculado a los de la *impermanencia* y la *insustancialidad*. En concreto, tiene que ver con la insatisfacción inherente a la propia existencia humana. El hombre, para enfrentar esta *bonda sensación*, busca constantemente alguna forma de trascendencia. Aunque cierto y lamentable es que en el escenario postmoderno donde nos encontramos son pocas las búsquedas que están

orientadas a alcanzar una revolución integral del ser. Lo trascendente, ahora, es una cuestión de apariencia y de capacidad de posesión.

Eielson signó, mediante su vocación creativa, una búsqueda que va más allá de una mera experimentación. Dicha búsqueda se convirtió en el fundamento de su devenir vital y creativo, el fin último de su poética. La obra eielsoniana encierra, así, una sed innata, una fuerza inventiva intensa cuyo afán multiexpresivo nace de la sensación de insuficiencia, tal y como lo fundamenta el mismo autor: “Todos los puntos de apoyo son pocos para el salto supremo, para ir más allá de la norma, de la grisácea rutina, de la trillada ‘obra de arte’” (Canfield 2011: 84).

Ser *sujetos de búsqueda* supone desplazarnos hacia nosotros mismos hasta obtener una incontrastable conciencia esencialista: “No debemos quedar detenidos, atrapados, en un aspecto de la verdad o del error, porque toda nuestra vida consiste en profundizar”, sentencia Deshimaru (2010: 172). Por lo tanto, la búsqueda es la experiencia de la interiorización, aunque las palabras resulten un medio insuficiente para fijar dicha experiencia y, menos aún, para transmitirla. En efecto, esta es intraducible e inabarcable desde un solo lenguaje o una sola lógica. Suzuki nos dice al respecto que la sensación de la insuficiencia en torno al acto de fijación verbal surge cuando este se ha alejado del estado verdadero de las cosas: “Cuando las palabras dejan de corresponder a los hechos es tiempo de que nos apartemos de las palabras y retornemos a los hechos”. Más adelante enfatiza: “La vida es un hecho y ninguna explicación es necesaria ni pertinente. Explicar es excusar ¿y por qué hemos de excusar la vida? Vivir... ¿ya no es bastante? ¡Vivamos entonces, y afirmemos! Aquí está el zen en toda su pureza al igual que en toda su desnudez” (Suzuki 1976: 77 y 94). De igual modo, si se cree que la palabra es insuficiente para expresar la vida, su *no-perfección* debe llevarnos, antes que a su deslegitimación definitiva, a participar de su revaloración como un *signo de lo humano* que, de renovarse, puede aproximarnos a lo intraducible que acontece en el poema.

La conciencia sobre las limitaciones y la reinención de la palabra es, entonces, el rasgo fundamental que destacaré del principio zen de la

no-perfección. La siguiente reflexión del sociólogo alemán Karlfried Graf Durckheim, cultor del zen tras su estadía varios años en Japón, nos lleva a plantear la saturación verbal en términos de una saturación conceptual:

Desde siempre la filosofía occidental ha hecho todo lo que ha podido para transformar las experiencias del hombre en conceptos; es lo que hizo el propio Descartes, para que en definitiva la palabra real, o realidad, significa lo que entra en un orden de conceptos bien definidos. Lo que no entra en este orden no tiene realidad. Hoy en día debemos reconocer que hay experiencias para las cuales no se tienen conceptos. Y los conceptos más claros son los más alejados de las experiencias más profundas. Toda filosofía en la medida en que está fija en un sistema de conceptos, impide la transformación como ser vivo (Graf 1997: 95-96).

Alejado de las conceptualizaciones invasivas, el zen desarrolla una especie de *indicación directa*: un aprendizaje a partir de respuestas o reacciones que dejan de lado las engorrosas mediaciones simbólicas para mostrar las cosas tal cuales son. El recurso zen por excelencia en este tipo de aprendizaje es el *koan*, que consiste en una frase o un enunciado breve cuya afirmación paradójica, intensa debido a su mensaje, busca insertar al hombre en una suerte de encrucijada expresiva y mental. Los protagonistas del *koan* son el maestro zen y su discípulo; entre ellos se genera un diálogo donde la respuesta no tiene una relación explícita o lógica con la pregunta, lo que genera una serie de contrariedades en el aprendiz. Sin embargo, dicha contrariedad llevará a este a una búsqueda más allá del recurso inmediato de la razón común, conduciéndolo a la exploración de niveles más profundos de su espíritu y liberándolo, de este modo, de todo condicionamiento o solución premeditada. El aprendizaje logra, poco a poco, interiorizar el *koan* hasta identificarse con él, es decir, logra que toda su conciencia se llene del *koan* hasta que, finalmente, el acertijo desaparece. En este punto, su conciencia logra vaciarse, y precisamente este vaciamiento lo acerca más al *satori*, el cual se obtiene a partir del impulso último de una sensación espontánea en cualquier momento y situación, lo que le otorgará una nueva visión de las cosas (Lassalle 1998: 28 y ss). Por otro lado, los *koan* se constituyeron en la referencia base para la elaboración del *haiku* japonés, el cual “reúne

concentración, intensidad y elipsis en una imagen deslumbrante que busca propiciar un estado de *satori*” (Huamán 2001: 124).

Entonces, ¿se comprenderá mejor la influencia zen en la poética eielsoniana reconociendo en esta una escritura cercana al *koan* o al *haiku*? Creo, al respecto, que sí existe esta conexión, porque en diversos poemas eielsonianos se puede apreciar la intención de estructurar estéticamente una paradoja de sentidos desde las palabras más simples, cuya fuerza intuitiva pretende transformar y/o sensibilizar al lector. “Cuando escribe, el poeta hace sensible, a través del lenguaje, el misterio que nos circunda. No trata de explicarlo, no es tarea suya”, lo explica Eielson claramente (Canfield 2011: 26). En efecto, tanto en la poesía de Eielson —pienso concretamente en los textos de *Naturaleza muerta*— como en el *koan* o en el *haiku*, la cuestión importante no consiste en comprenderlos —asirlos lógicamente—, sino en transformarse en ellos.

A tal punto llega la sensación de insuficiencia o insatisfacción, que advertimos en ciertos momentos claves de la escritura de Eielson un tipo de resistencia contra la razón, esto es, una renuncia al proceder lógico, un lenguaje que deconstruye su propia facultad argumentativa desbaratando toda hilación, secuencia o asociación calificada de “coherente”, “formal” o “consensual”, todo ello en pos de una compensación esencial-intuitiva⁸. De esta manera, en composiciones como *De materia verbalis*, *Naturaleza muerta*, *Erosiones*, *4 estaciones*, *Canto visible*, *Papel*, *Pequeña música de cámara*, *Ptyx*, *Sin título* y *Nudos* comprobamos que el zen es una clave de lectura válida para comprender el desasimiento de la palabra desde una voz deconstructiva que se anticipa al lenguaje en la medida que no

8 Lassalle describe muy bien esta compensación: “Tengo la impresión de que el hombre actual, sobre todo las generaciones jóvenes, que son de las que se trata, necesitan un contrapeso para lograr el equilibrio con el devastador racionalismo [...]. Se comete un gran error cuando se busca ese contrapeso en el pensamiento lógico, porque sería echar leña al fuego. Contra el peligro que nace de la forma de pensar actual —aunque es perfectamente concebible otra forma de pensar y se comienza ya a hablar de un ‘nuevo pensamiento’— no existe de momento otro remedio que el no pensar [...]. El pensamiento discursivo ha de completarse con la intuición. El hombre solamente será capaz de captar plenamente la verdad cuando haya logrado esta síntesis” (Lassalle 1998: 73-74).

lo recepciona pasivamente, sino más bien lo fija para simultáneamente problematizarlo.

Desde la perspectiva zen, esta problematización se logra también mediante los actos de la negación y de la afirmación que disuelven su supuesta paradoja para encontrarse en una complementariedad necesaria. De modo que para llegar a una *afirmación superior*, el hombre debe desbaratar toda percepción trivial, confusa, ejercitándose en la negación, pues con esta se logra resistir, contrarrestar la racionalidad obvia, inmediata, simplista, la cual, dicho sea de paso, opaca la verdadera potencialidad del ser. En la *afirmación superior* los sentidos convergen y se fusionan, nutriéndose mutuamente para dar cuenta de un mensaje no solo libre, sino también liberado⁹. La negación es un acto fundamental en medio de la ignorancia implícita del hombre. La negación es un acto dirigido a la esencialidad de las cosas, a su verdadero significado, el mismo que se nos presenta lejano muchas veces por las limitaciones e inexactitudes del lenguaje¹⁰. En el zen se cree, además, que toda afirmación encierra una negación: no hay razonamiento definitivo, ni mucho menos un lenguaje que clausure la significación. Todo acto asertivo es, realmente, una fijación tentativa de la realidad, fijación en la que, sin embargo, se puede aprehender el sentido más íntimo y más puro de aquella cuando hacemos de nuestros discursos una *construcción continua y dinámica* de lo que se va refiriendo, a medida que uno va negando, desdiciendo, corrigiendo.

En conclusión, es a partir de la conciencia de la *no-perfección* de la palabra en el hacer poético que se da lugar a lo real en el discurso. Lo real aparece, se presentifica, porque se cree en su referencia tensional y paradójica, referencia que precisamente *reinventa* al lector, generando

9 Suzuki afirma: "El negativismo es sano como método, pero la verdad suprema es una afirmación [...]. Cuando se niega algo, la negación misma implica algo que no se niega" (Suzuki 1976: 48-49).

10 "Eielson llega a la idea por la negación (o en lenguaje zen: por 'la afirmación por medio de la no-afirmación'), por la imposibilidad real de la negación. Y va y viene: borra y escribe. Tal simultaneidad explica también la 'superficialidad' de su escritura, es decir, la limitación espacial de las palabras en la superficialidad del papel", sentencia Alfonso d' Aquino (2002: 447).

en él contrariedad, cuestionamiento, en suma, búsqueda infinita. Ejemplificaremos el último principio mediante el poema “Rosa” de *Pequeña música de cámara*:

La rosa oscura que aparece
En esta hoja de papel
No es la misma que florece
Diariamente en el jardín
No es tampoco
La oscura cosa que ahora escribo
Sin saber por qué
Sin saber cuál es mi pluma
Cuál el papel
Y cuál la rosa

(Eielson 1998: 301)

Una conciencia metapoética, marcada por la insuficiencia y la insatisfacción, surge para dejar en claro la distinción entre la dimensión ficcional (donde una rosa textual “vive” aferrándose a diez versos) y la dimensión real, fáctica (donde florece una rosa real imposible de aprehender con las palabras). Desde el quinto verso esta misma conciencia *desata* la significación para que se vea la lucha en el interior del lenguaje, ahí donde las palabras quieren sostener, inútilmente, una realidad que apenas es tocada en su imagen, en su idea. Del indoblegable énfasis que en los primeros versos sentenciaba la aparente incompatibilidad entre las dimensiones intra y extratextual, se pasa luego a la ambigüedad referencial: tanto la presencia evocada, como el soporte y la herramienta escritural son para la voz poética *signos* confusos de una experiencia de sentido oscilante y paradójica impulsada, acaso, por un deseo intensamente autenticador: que la rosa del papel y la del jardín sean la misma. Precisamente, la imposibilidad de ese deseo fractura al lenguaje ya vulnerado en sus pretensiones más hondas.

Cabe destacar dos aspectos más: por un lado, la diferencia entre las palabras “rosa” y “cosa” radica mínimamente en una sola letra, lo que

no es gratuito, pues con ello se busca exponer la forzada objetualización que imponen los recursos verbales. Y por otro lado, el encabalgamiento produce una rima consonante entre el primer y el tercer verso, revelando una isotopía de la manifestación representada en los verbos “aparece” (emergencia del sentido) y “florece” (brote o nacimiento de la rosa). Si ambos verbos están al final de sus respectivos versos es para resaltar la insalvable distancia que existe entre una y otra acción. Pero las distancias están hechas para recorrerse, por ello considero que la escritura poética que se cuestiona a sí misma, por insuficiente, es acaso la que contra todo pronóstico está más cerca de una renovación signica que apunta a una esencialidad perdida. De lo anterior se deduce, entonces, que la naturaleza *cercada* en el poema es el punto de partida de la búsqueda, en el mismo dominio, de la naturaleza real.

Si comparamos, al respecto, la propuesta estética de Eielson con la de Vicente Huidobro, veremos que ambos deciden confrontar lo mimético; pero mientras que el poeta chileno lo hace para lograr la autonomía de lo creado —en su famoso poema “Arte poética” nos dice “Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas! / Hacedla florecer en el poema” (Verani 1986: 209)—, nuestro autor quiere conseguir todo lo contrario: que la fuerza de la naturaleza adecúe la forma del poema. La poética eielsoniana concibe la naturaleza como el *espacio puro* que custodia y transmite lo sagrado. En ese sentido, la *emergencia* de lo sagrado *acontece* cuando lo sobrenatural (lo pleno, lo absoluto) se refleja en lo natural, liberando o *desatando* la esencialidad del ser, antes soterrada por inadvertida. La sacralidad, como estado cercano y, más aún, propio de las personas, regenera cualquier condición, proporciona una nueva integridad. Actualmente, el hombre se encuentra prisionero en escenarios modernos de un escepticismo francamente deshumanizante, por eso mismo debe acudir al *lugar*, a la *fuerza* de la que alguna vez surgió. Ahí lo espera la “madre y nodriza universal” para retornarlo a la experiencia de lo sagrado¹¹. Para Eielson, concretar

11 Mircea Eliade escribe: “Para el hombre religioso, el Mundo presenta siempre una valencia sobrenatural, que revela una modalidad de lo sagrado. Todo fragmento cósmico es ‘transparente’: su propio modo de existencia muestra una estructura particular del Ser. No hay que olvidar jamás que, para el hombre religioso, la sacralidad es una manifestación plenaria del Ser” (1967: 119).

alguna forma de belleza ha sido siempre el resultado de esta experiencia: “Para un artista además —única categoría en la que con cierta dificultad me reconozco—, la belleza, toda forma de belleza, es también una manifestación de lo sagrado. [...] Para un artista la belleza es Dios. Aun si el artista es pagano, ateo o agnóstico” (Canfield 2008: 84-85).

Uno de los grandes aportes de Eielson radica en la exploración infatigable de todas las formas posibles de lo poético, provocando, del modo más humilde y deslumbrante, su redefinición. Y en esta redefinición, el poeta logró asir el sentido de un hacer profundamente humanizante. Todo ello hubiera sido imposible sin la esencialidad, el desprendimiento y la integración al mundo, ideas otorgadas por el zen como caminos de liberación y restitución del ser.

BIBLIOGRAFÍA

- BLASCHKE, Jorge. *Enciclopedia de las creencias y religiones*. México D. F./ Barcelona, Lectorum-RobinBook, 2006.
- CANFIELD, Martha. *El diálogo infinito. Una conversación con Martha L. Canfield*. México D. F., Artes de México-Universidad Iberoamericana, 1995.
- _____. “Las fuentes del deleite inmóvil...” (prólogo). En: Jorge Eduardo EIELSON. *Poesía Escrita*. Santafé de Bogotá, Norma, 1998, pp. 13-19.
- _____. (ed.). *Jorge Eduardo Eielson. Nudos y asedios críticos*. Madrid, Iberoamericana, 2002a.
- _____. “Hablar con Eielson”. En: José Ignacio PADILLA (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002b, pp. 45-56.
- _____. “Roma vista evocada y cantada: otro diálogo con Jorge Eduardo Eielson”. En: Jorge Eduardo EIELSON. *Habitación en Roma*. Lima, Lustra Editores-Centro Cultural de España, 2008, pp. 75-97.
- _____. *El diálogo infinito: una conversación con Martha L. Canfield*. Sevilla, Sibila, 2011.
- D’ AQUINO, Alfonso. “La escritura vacía”. En: José Ignacio PADILLA (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002, pp. 444-455.
- DESHIMARU, Taisen. *Zen verdadero. Introducción al Shōbōgenzō*. Barcelona, Kairós, 2010.
- EIELSON, Jorge Eduardo. *Poesía escrita*. Santafé de Bogotá, Norma, 1998.

- _____. "Saber existir". En: José Ignacio PADILLA (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002, pp. 375-377.
- _____. *Arte poética*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004.
- _____. *Ceremonia comentada. Textos sobre arte, estética y cultura 1946-2005* (Edición, introducción, cronología y notas de Luis Rebaza Soralez). Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú/Museo de Arte de Lima/Instituto Francés de Estudios Andinos, 2010.
- ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona, Labor, 1967.
- FOSSEY, Michel. "El hombre que anudó las banderas". En: José Ignacio PADILLA, (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002, pp. 237-242.
- GRAF DURCKHEIM, Karlfried. *El Centro del Ser*. Barcelona, Luciérnaga, 1997.
- GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo. "Entre Vallejo y el zen" (reseña de *Sin título*): En: *El Dominical*, suplemento de *El Comercio*, Lima, 24 de mayo, 2001, p. C12.
- HUAMÁN ZÚÑIGA, Ricardo. "Presencia del pensamiento zen en la poesía de Eielson". En: *Evobé. Revista del Taller de Poesía*. N.º 5, 2001, pp. 116-130.
- JUNG, C. G. "Prólogo". En: Daisetz T. SUZUKI. *Ensayos sobre budismo zen* (tercera serie). Buenos Aires, Editorial Kier, 1976, pp. 9-35.
- LASSALLE, H. M. Enomiya. *El zen*. Bilbao, Mensajero, 1998.

PADILLA, José Ignacio (ed.). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.

RAHULA, Walpola. "Aspectos fundamentales del budismo", 1996. Traducción al castellano por Alejandro Córdova. <<http://www.budismo.net/t1.php>>. 17 de marzo de 2005, 17.00 h.

REBAZA SORALUZ, Luis. *La construcción de un artista peruano contemporáneo: poética e identidad nacional en la obra de José María Arguedas, Emilio Adolfo Westphalen, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy, Fernando de Szyszlo y Blanca Varela*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000.

SUZUKI, Daisetz T. *Ensayos sobre budismo zen* (tercera serie). Buenos Aires, Editorial Kier, 1976.

SUZUKI, Daisetz T. y FROMM, Erich. *Budismo y psicoanálisis*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1998.

VERANI, Hugo (comp.). *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. Manifiestos, proclamas y otros escritos*. Roma, Bulzoni Editore, 1986.

Correspondencia:

Alex Morillo Sotomayor

Docente del Departamento Académico de Literatura de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Correo electrónico: alex_morillo@hotmail.com

**MARIO VARGAS LLOSA, NUEVOS ESCENARIOS:
*EL HÉROE DISCRETO***

**MARIO VARGAS LLOSA, UN NOUVEAU MOMENT:
*EL HÉROE DISCRETO***

**MARIO VARGAS LLOSA, NEW SCENARIOS:
*EL HÉROE DISCRETO***

Gonzalo Espino Relucé

Instituto de Investigaciones Humanísticas
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Resumen:

El presente artículo hace un recuento de la trayectoria de Mario Vargas Llosa, narrador y hombre de opinión, centrándose en su obtención del Premio Nobel. No solo se trata del escritor moderno por excelencia sino del polémico intelectual que se ha convertido en una suerte de guardián de la dignidad humana, la libertad y la democracia, más allá de sus férreas convicciones liberales. El Nobel 2010 otorgado a Mario Vargas Llosa encaja con el nuevo momento de su trayectoria como novelista: aparece en el imaginario peruano como una suerte de héroe cultural. Este hecho coincide con la aparición de las novelas publicadas en este último decenio, en especial *El sueño del celta* y *El héroe discreto*, obra que en este artículo se revisa.

Résumé:

Cet article parcourt la trajectoire de Mario Vargas Llosa, narrateur et homme d'opinion, dans le contexte du Prix Nobel. Il s'agit non seulement d'un écrivain moderne par excellence mais d'un intellectuel polémique qui s'est érigé comme une sorte de gardien de la dignité humaine, de la liberté et la démocratie, au-delà de ses fermes convictions libérales. Le Nobel 2010 octroyé à Mario Vargas Llosa s'insère naturellement dans le nouveau moment de sa carrière de romancier: il apparaît dans l'imaginaire péruvien comme une sorte de héros culturel qui coïncide avec les romans publiés dans la dernière décennie, en particulier *Le rêve du celta* et *Le héros discret* (*El héroe discreto*), que l'on analyse ici.

Abstract:

This article is an account of Mario Vargas Llosa's career, narrator and man of opinion, in the context of the Nobel Prize. It deals not only with the modern writer par excellence, but also with the controversial intellectual who has turned into a sort of guardian of human dignity, freedom and democracy, beyond his strong liberal convictions. The 2010 Nobel Prize awarded to Mario Vargas Llosa is in line with the new moment of his career as a novelist: he is regarded in the collective Peruvian imagination as a kind of cultural hero, which coincides with the novels published in the last decade, especially with *El sueño del celta* (*The Dream of the Celt*) and *El héroe discreto* (*The Discreet Hero*), which is reviewed here.

Palabras clave: Mario Varga Llosa; Premio Nobel; Perú; siglo XXI; imaginario y novela; *El héroe discreto*.

Mots clés: Mario Varga Llosa; Prix Nobel; Pérou; XXIème siècle; imaginaire et roman; *Le héros discret* (*El héroe discreto*).

Key words: Mario Vargas Llosa; Nobel Prize; Perú; 21st century; collective imagination and novels; *El héroe discreto*.

Fecha de recepción: 11/10/2013

Fecha de aceptación: 28/10/2013

La nominación y entrega del Premio Nobel al escritor peruano Mario Vargas Llosa (1936) tomó por sorpresa al Perú, y replantea cualquier mirada sobre la literatura pues la imagen del autor desborda el registro letrado. Todo hace pensar que el giro tomado por los “demonios personales” del escritor tendrá como escenario una recuperación sensible de lo que fuera su más esplendoroso registro narrativo. En cada entrega nos dará a conocer historias o situaciones que suponen una ética que coloca en primer plano la dignidad y la libertad¹. Mario Vargas Llosa (MVLL) continuará siendo un personaje de la escena pública que se ha convertido en una suerte de garante de la libertad y la democracia, defensor cerrado de la lengua castellana e insistente caballero que gusta del arte como objeto cerrado y como una invención interminable. En el 2010, la noticia de que MVLL recibiría el Premio Nobel llegó como un haz de luz en medio de la basura periodística a la que nos tiene acostumbrados la aparatosidad mediática; resultó un mensaje que articulaba una suerte de sentimiento nacional. Los titulares ponían al país en primer plano. Era la primera vez que peruanos y peruanas podían jactarse de tener un premio nobel. Era también la primera vez que celebrábamos con entusiasmo desbordante algunos y con mesura zahorí otros; aunque la borrasca política de los entonces gobernantes minimizó el hecho.

1

La trayectoria literaria de MVLL ocupa buena parte del siglo XX y lo que va de este. Desde sus inicios hay que definirlo como el escritor moderno que supo ubicarse en el mercado del *boom* literario (Rama 2005: 193). Durante este período se creó un tipo de libro que Latinoamérica ofreció básicamente a Europa. En toda la obra narrativa de MVLL se observa la transformación de hechos que pueden provenir de la Historia o de la Realidad, pero que aparecen fijados por un patrón definido como ficción. Las historias paralelas, la superposición de tiempos, los puntos de vista, los efectos humorísticos y la ampliación de los hechos o los monólogos

1 Este texto forma parte un proyecto de lecturas que comparto con un grupo de colegas san-marquinos, en especial con Mauro Mamani, con quien estamos trabajando un panorama –y acaso un balance– de la narrativa peruana de 1980 al 2013.

interiores pueblan sus fabulaciones. Sus personajes tienen diversas configuraciones, algunas de las cuales pueden resultar polémicas. En ellas nuestro autor sopesa la tradición y la invención, siendo esta última el “cambio o abolición de la realidad” o la “realidad ficticia que el novelista crea” (Vargas Llosa 1971); es decir, el posicionamiento del narrador es el demonio personal que emerge y da cuenta de la escritura.

No cabe duda de que las creaciones de MVLL representan la modernización de la novela. Sin embargo, pienso que hay que distinguir algunas obras de aquellas que fueron compuestas más allá de las exigencias del mercado librero; con esto aludo a la escritura que tiende a trascender. Por ello me interesa reflexionar sobre una producción que sigue vigente y que posee un mayor significado para la creación discursiva de América Latina y el país. Me refiero al primer ciclo de obras de MVLL, ciclo que aún no ha sido superado en calidad por el propio narrador. Esta etapa va desde su novela *La ciudad y los perros* (1962) hasta *Conversación en La Catedral* (1969); esta última concentra sus mayores logros debido a la confluencia de experimentos y a su destreza moderna en el relato. Por otro lado, el período en el que convergen el uso de diversos tiempos en el relato, los puntos de vista diferentes y una armazón cautivadora abarca su libro de cuentos *Los jefes* (1959), su novela *La casa verde* (1966) y luego *Los cachorros* (1967). Es también el momento de mayor trascendencia de su producción narrativa; en cada una de ellas habrá una vocación por la totalidad. En esta época, MVLL creo una de las expresiones más impactantes que un narrador peruano haya elaborado; me refiero a la pregunta que se hace el personaje Zavalita de *Conversación en La Catedral*: “¿En qué momento se había jodido el Perú?”.

El ciclo que vendrá luego no posee el virtuosismo ni la aventura formal que encontramos en la década de los setenta; hay una suerte de facilismo que vence al gran fabulador que narra. Debe reconocerse que entre el genio narrador y la exigencia del mercado no siempre hubo una buena química. Lo que viene después no alcanza todo el virtuosismo representado por el escritor moderno, canónico y globalizado. Se publican novelas interesantes, pero que no necesariamente nos ofrecen nuevos horizontes narrativos. Encontramos que el autor muestra dominio

y pasión por la escritura. Destacan las novelas: *La guerra del fin del mundo* (1981), *El hablador* (1987), *Lituma en los Andes* (1993) y *La Fiesta del Chivo* (2000). Sin duda, la que mejor exhibe la grandeza de MVLL será *El hablador* (1987), una novela pensada por un narrador protagonista, obsesivo, que va develando una historia que semeja la pura ficción, de la que emerge la extraordinaria resolución de la escritura y la palabra oral haciendo que esta última, desde un castellano correcto, culto, recree y reproduzca las formas orales —asunto ya experimentado por Manuel Scorza en *Redoble por Rancas*— y cuyo centro de atención y búsqueda serán Mascarita y El hablador, una suerte de chamán de la palabra que viaja por entre los poblados indígenas, trayendo y llevando noticias.

2

En los tejidos narrativos de MVLL aflora un pensamiento que tiene que ver con la ética del autor, es decir, una reflexión sobre el escritor, la libertad y la vida social, sin que esto implique renunciar a sus proyectos narrativos. No está de más recordar que MVLL incursiona en otros géneros, como el teatro, el ensayo periodístico, las memorias. Llamamos la atención sobre su producción crítica y autobiográfica², cuya reflexión se centra en la novela y su relación con la realidad, su carácter ficcional y la escritura. En este grupo deseo destacar: *García Márquez: historia de un deicidio* (1971), *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary* (1975), *La verdad de las mentiras: ensayos sobre la novela moderna* (1990). Sin embargo, son dos de ellas las que más polémicas han generado: su memoria *El pez en el agua* (1993), hecha con ecos de la derrota electoral, en las que se burla y hace escarnio de la mayoría de la intelectualidad de izquierda; y su estudio *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* (1996), por el exhibicionismo, las puntilladas y las recusaciones no solo a los indios sino a la escritura de nuestro clásico.

El siglo XXI nos acerca a un MVLL en cierto modo preocupado por el tema ético de la existencia; esta reflexión del ser empieza a percibirse

2 Un hito fundante para la reflexión latinoamericana resulta el diálogo que sostuvo con el autor de *Cien años de soledad* en 1967 (Vargas Llosa y García Márquez, 2013).

en *El paraíso en la otra esquina* (2003) y *Travesuras de la niña mala* (2006), como ha advertido Roland Forgues (2009). En sus dos últimas novelas, este tema alcanza otros matices, pues no se refiere a la violencia sino al *progreso*, lo que nos recuerda los tránsitos entre una narrativa que piensa su naturaleza y su trascendencia entrando en una extraordinaria transacción con las exigencias del mercado. De esta suerte, *El sueño del celta* (2010) y *El héroe discreto* (2013) reivindican la condición humana, al sujeto, a la dignidad y a la libertad.

El sueño del celta alcanza rasgos utópicos. En esta novela se narra la vida de Sir Róger Casement. Este era un patriota irlandés cuya importancia para América Latina consiste en que denunció los atropellos por parte de los caucheros, hecho que permitió que saliera a la luz el maltrato que recibían las poblaciones indígenas. Casement es un héroe trágico, signado por una persistente búsqueda libertaria. El Imperio inglés destruye su imagen y lo convierte en una parodia irritante: la Corona no solo lo presenta como un traidor a la patria sino como un vulgar homosexual. Por ello, este es un relato cuya violencia desborda la imaginación, una novela que nuestro narrador ha documentado cuidadosamente³. Aparece bajo el hilo narrativo de la reinención de un sujeto que desde la cárcel vuelve sobre la memoria (atmósferas, espacios, sordidez). Confrontación con el mundo oficial y civilizado, esta novela ficcionaliza los mundos de la miseria, la violencia y la masacre ocurridas en el Congo y en la Amazonía, lo cual reinventa un mudo diálogo en el que tanto negros como indígenas forman parte de esa barbarie deshumanizadora que oculta el progreso. Transacciones entre la realidad y la ficción que la novela captura en esa imagen del hombre libertario convertido en un miserable delincuente, precisamente por haberse atrevido a luchar por la autonomía y la independencia del pueblo irlandés. En el plano superficial surge como una novela cuasi de aventura, pero que encierra una trama que la trasciende. Su condición trágica fue repasada por Carlos Eduardo Zavaleta: “novela tanto de aventuras como

3 Cf. “Reconocimientos”: “[M]e enviaron libros, artículos, me facilitaron el acceso a archivos y bibliotecas, me dieron testimonios y consejos [...]. Solo yo soy responsable de las deficiencias de este libro” (Vargas Llosa 2010: 297).

de ideas sobre la libertad, el colonialismo, la civilización” en torno a “los viajes de Roger Casement” (2012: 43).

3

En su última novela, *El héroe discreto* (2013), la escritura de MVLL vuelve con un tono fresco y nos envuelve en una historia en la que el lector promedio —en especial, el peruano— puede advertir el mágico tránsito entre un país que se enrumba al desarrollo y la contingencia del capital (“Sólo que todo tiene su precio en esta vida. Y el del progreso es éste” (16), dirá la Policía a propósito de la exigencia de los extorsionistas). En la novela se narran dos historias paralelas: la de un chantaje contra el dueño de una empresa de transportes; y el inesperado matrimonio de un octogenario con su empleada (en este relato, el anciano termina por vender su aseguradora a una compañía transnacional). Dos sujetos aparecen como personajes principales. El primero de ellos es Felícito Yanaqué: modesto, decidido, emergente, civil; el otro es don Ismael Carrera: rico, lúcido, pero sobre todo libre. En ambos casos hay un horizonte que los junta: la dignidad y la libertad al tiempo que el narrador evoca tradiciones distantes (nominaciones indígenas –Yanaqué– o coloniales –Carrera–).

La última novela de MVLL parece iniciarse con un tributo a Gabriel García Márquez: “Todo igual a todos los días, desde tiempo inmemorial” (2013: 11); luego sigue una historia paralela en la que el narrador nos propone un referente cuya verosimilitud se asocia con que ocurren en la escena social, los chantajes delincuenciales a los empresarios y la historia de una familia aristocrática, burguesa, que estuvo en boca de la prensa peruana (los Tudela), en otras palabras, el narrador sabe encaminarnos hacia una historia que con todas sus travesías, enredos y aparentes ingenuidades nos procura la construcción de un héroe que no es ya el épico, sino el modesto ciudadano que defiende la dignidad y la libertad. Extraordinario narrador, sabio, no deja que su lector lo abandone sino que mantiene viva la atención en la historia que se narra. La opción supone una doble elección, la de un hombre emprendedor: Felícito Yanaqué (pequeño empresario) e Ismael Carrera (capitalista), dos espacios distantes (Piura/Lima) y diferentes (provinciano/limeño), no solo social sino económicamente. La

perseverancia en la empresa personal concluye en éxito; pero, al mismo tiempo, es imposible conservar las fortunas alcanzadas si no son protegidas por un sistema que incorpore a los herederos. El juego de alternancia de ambas historias, la de Yanaqué y la de Carrera, instala en el universo narrado un clima de progresivas tensiones.

Lo que impulse a ambos protagonistas será su dignidad. Felícito proviene de un hogar formado sobre el esfuerzo de su padre. El único legado que recibió Yanaqué de su progenitor fue esta recomendación: “Nunca te dejes pisotear por nadie, hijo. Este consejo es la única herencia que vas a tener” (Vargas Llosa 2013: 13). El protagonista repetirá esta advertencia como *leitmotiv*, que lo configura como un personaje con visos épicos. La epicidad contemporánea no tiene más que una modesta presencia, como cuando se enfrenta a los delincuentes. Felícito Yanaqué tiene dos hijos: Miguel (de quien sospecha no ser padre biológico) y Tiburcio; una esposa (Gertrudis) que no le resulta atractiva; una amante (Mabel); una pitonisa (Adelaida) a la que le confía todo. Por otro lado, Ismael Carrera, un hombre rico, octogenario, ha decidido darles una lección a sus hijos gemelos (Miki y Escobita): quitarles cualquier posibilidad de que hereden la compañía. En la clínica, recostado, Carrera escucha expresiones de desprecio y ofensa de sus hijos; esto lo incita a aferrarse a la vida, como recordará más tarde:

–Viejo de mierda por aquí, que reviente cuando antes por allá, a menos de un metro mío, felices de saber que estaba agonizando –recordó Ismael, hablando despacio, con la mirada en el vacío–. ¿Sabes una cosa, Rigoberto? Ellos me salvaron de la muerte. Sí, ellos, te lo juro. Porque, oyéndolos decir esas barbaridades, me vino una voluntad increíble de vivir. De no darles el gusto, de no morirme. Y palabra que mi cuerpo reaccionó. (Vargas Llosa 2013: 35).

Este será el momento decisivo. Carrera ha resuelto no solo vivir, sino poner en serios e insospechables aprietos a sus holgazanes hijos. Para ello decide comprometerse con Armida, su empleada, con quien se casará en secreto. El escándalo público vendrá solo, y de él hará eco la aristocracia limeña. Este hecho exacerba la ira de las “hienas”, de sus hijos; se suma la actuación de Rigoberto, el amigo de Ismael, quien atrasa la jubilación del anciano. La actitud de Carrera será ejemplar.

La novela sigue su rumbo. La historia se va organizando con una sabiduría en la que la ampliación del relato, el monólogo interior, los contrapuntos, la sensualidad y la sexualidad aparecen junto con la miseria humana. La historia bordea al personaje hasta convertirlo en un héroe cuya extensión será mucho más paradójica: los estafadores serán su hijo y su amante: “Está comprobado hasta el cansancio. La señora Mabel y su hijo Miguel le sacan la vuelta a usted hace ya bastante tiempo, don. De ahí arranca la historia de la arañita” (Vargas Llosa 2013: 261), le revela la Policía. La muerte de Carrera (Vargas Llosa 2013: 252) y la sucesión de Armida (Vargas Llosa 2013: 274 ss.), permite tender un puente que el narrador se encarga de ir haciendo notar conforme va cerrando la historia. Armida será la clave para que las historias de estos personajes se junten; se descubre que es la viuda del héroe quien ha derrotado a las “hienas” y quien se impone exitosamente.

La novela finaliza con el casual encuentro de la pareja piurana (Felicito-Gertrudis) y los amigos de Carrera (Rigoberto-Lucrecia) en el aeropuerto, cuando inicia el inesperado viaje de los Yarlequé y cuando Rigoberto y su esposa están por emprender su ansiada travesía a Europa⁴. Esta obra constituye un homenaje al esfuerzo personal, al trabajo. No hay duda de que esta novela refleja la sabiduría de un gran narrador, el cual sabe retenernos eligiendo hechos que se irán complejizando cada vez más a través de los tropiezos humanos. Al final, *El héroe discreto* puede calificarse como una novela fresca, de aventura, que tras su aparente sencillez va estructurando esa marca que retorna a la trascendencia, al manejo de una ficción que desborda y concluye con el triunfo del héroe, esta vez, humanizado, condenado a una escena contemporánea muy concreta y mucho más modesta.

4

La figura de MVLL forma parte del imaginario peruano. A pesar de que a lo largo de todas estas décadas reforzó su imagen polémica (retiró

4 El incidente del encuentro en el aeropuerto estaría informando sobre algunos toques incidentales, traicioneros, de sorda ligereza, a través de los cuales presenta la figura de los provincianos (374-375).

su apoyo a Cuba y a Fidel Castro, utilizó una retórica del relativismo absoluto en el caso de Uchuraccay⁵, emitió cuestionables opiniones sobre el Perú ancestral, realizó una defensa cerrada de la democracia, etc.), a partir de la última década del siglo XX se ha erigido no solo en una figura importante, sino en un protagonista de la opinión pública, debido a su defensa de la libertad. Desde el mundo académico sanmarquino la ausencia de tesis producidas sobre la narrativa del autor entre 1970 y 2000⁶ revela los sesgos, la ojeriza, el silencio y la opacidad hacia la obra de MVLL. La entrega del Premio Nobel también le permitió al escritor reconciliarse con el Perú que no será ya esa aldea de indios que se niega al progreso, ni esa manifestación maniquea contra Arguedas:

Un compatriota mío, José María Arguedas, llamó al Perú el país de “todas las sangres”. No creo que haya fórmula que lo defina mejor. Eso somos y eso llevamos dentro todos los peruanos, nos guste o no: una suma de tradiciones, razas, creencias y culturas procedentes de los cuatro puntos cardinales. A mí me enorgullece sentirme heredero de las culturas prehispánicas [...]. Y de que con España llegara también el África con su reciedumbre, su música y su efervescente imaginación a enriquecer la heterogeneidad peruana. Si escarbamos un poco descubrimos que el Perú, como el Aleph de Borges, es en pequeño formato el mundo entero. ¡Qué extraordinario privilegio el de un país que no tiene una identidad porque las tiene todas! (Vargas Llosa 2010: 6).

MVLL se ha convertido en una suerte de héroe cultural cuya vigencia está más allá de su propia obra y del imaginario letrado. Hoy por hoy la narrativa del Perú no puede dejar de mencionarlo, al igual que a los negados Ciro Alegría y José María Arguedas. La presencia de MVLL como narrador es cada vez mayor. Al mismo tiempo, Mario emerge como un héroe que, en medio de todo desencanto, llega con una pauta de orgullo nacional y ratifica la grandeza de su palabra.

5 Me refiero al Informe de la Matanza de Uchuraccay de la Comisión Vargas Llosa que corresponde al asesinato perpetrado el 18 de enero de 1983 contra ocho periodistas y su guía en el poblado de Uchuraccay (Ayacucho). Este lugar sería arrasado luego por la fuerzas del orden. Véase el informe en <www.youtube.com/watch?v=PcJAt9AW69Y>

6 Entre la tesis de Darío Chávez de Paz, *La realidad estructural de La casa verde* (1968), y la de Miguel Ángel Rodríguez Rea, *Mario Vargas Llosa, crítico de la Literatura Peruana: 1954-1959* (1995), presentadas en la Facultad de Letras de la UNMSM, pasaron 27 años.

BIBLIOGRAFÍA

- CHÁVEZ DE PAZ, Darío. *La realidad estructural de La casa verde. Orientaciones de la nueva narrativa latinoamericana*. Lima: UNMSM-FLCH, 1968. (Tesis para optar el grado de doctor en Letras, especialidad Literatura).
- FORGUES, Roland. *Mario Vargas Llosa. Ética y creación*. [2006]. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2009.
- LLANO, Aymará de (ed.). *Moradas narrativas. Latinoamérica en el siglo XX*. Mar del Plata, Editorial Martín, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2012.
- OVIDEO, José Miguel. *Mario Vargas Llosa. La invención de una realidad*. Barcelona: Barral Editores, 1970.
- RAMA, Ángel. "El Boom en perspectiva". En: *Signos Literarios*, vol. I, n.º 1, (enero-junio 2005), pp. 161-208, 1984.
- RODRÍGUEZ REA, Miguel Ángel. *Mario Vargas Llosa, crítico de la Literatura Peruana: 1954-1959*. Lima, FLCH-UNMSM, 1995. (Tesis para optar el grado académico de magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana).
- _____. *Tras las huellas de un crítico: Mario Vargas Llosa (1954-1959)*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999.
- VARGAS LLOSA, Mario (y) GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. [1967]. *La novela en América Latina. Diálogo entre Mario Vargas Llosa y García Márquez*. 4.ª ed. Lima, Ediciones Copé, Universidad de Ingeniería, 2013.
- VARGAS LLOSA, Mario. *El héroe discreto*. Lima, Alfaguara Ediciones, 2013.

_____. *El sueño del Celta*. Lima, Alfaguara Ediciones, 2010.

_____. *Elogio de la lectura y la ficción*. Discurso. Fundación Nobel, 7 de diciembre de 2010. <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2010/vargas_llosa-lecture_sp.pdf>. También: <<http://www.youtube.com/watch?v=HiiwGvOE4kM>>

_____. *García Márquez, historia de un deicidio*. Barcelona: Barral Editores, 1971.

ZAVALETA, Carlos Eduardo. "Raíces peruanas de Vargas Llosa". En *El gozo de las letras*. Lima, Universidad Peruana Unión, 2012; pp. 29-43.

Correspondencia:

Gonzalo Espino Relucé

Docente del Departamento Académico de Literatura de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Correo electrónico: gonzespino@gmail.com

NOTA

**GONZALO PIZARRO, ¿LA PRIMERA NOVELA
HISTÓRICA DEL PERÚ REPUBLICANO
O UN DRAMA FRUSTRADO DE SEGURA?**

Alberto Varillas Montenegro
Academia Peruana de la Lengua

Fecha de recepción: 11/10/2013

Fecha de aceptación: 28/10/2013

PRESENTACIÓN

La literatura peruana del siglo XIX ha merecido pocos estudios rigurosos y buena parte de ellos han aparecido recién en las últimas décadas. Es posible ilustrar lo dicho con el caso de nuestro Costumbrismo, pues hasta que Maida Watson le dedicara en 1980 su valioso ensayo sobre el cuadro de costumbres, no había merecido sino algunos estudios breves, mayormente de carácter biográfico, y comentarios aparecidos dentro de las historias del Perú y de su literatura¹. El presente trabajo versa sobre *Gonzalo Pizarro* (novela cuyo autor, Manuel Ascencio Segura, es precisamente uno de los más importantes escritores costumbristas peruanos), y pretende determinar si se trata de una novela concebida como tal hacia 1843 o principios de 1844 o si fue preparada algunos años

1 Maida Watson E. *El cuadro de costumbres en el Perú decimonónico*. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1980.

antes como un drama que Segura archivó pues acababa de fracasar con otras dos obras suyas, ambas de tema histórico, para teatro.²

ANTECEDENTES

Gonzalo Pizarro: el texto y la paternidad

El diario *El Comercio* de Lima publicó, entre el 13 y el 20 de mayo de 1844, al pie de sus primeras páginas y revistiendo la modalidad de *folletín*, la novela titulada *Gonzalo Pizarro*³. Recién en la sexta y última entrega, el autor reveló su identidad al suscribir el texto con las iniciales M[anuel] A[scensio] S[egura]. Ciento sesenta años después, en el 2004, Ricardo Silva Santisteban preparó la segunda edición de la novela que apareció precedida de una breve *Presentación*⁴; la tercera edición de *Gonzalo Pizarro* corresponde al año siguiente (2005) y forma parte de las *Obras completas* de Segura preparada por el autor de estas líneas por encargo de la Escuela Profesional de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de San Martín de Porres⁵. No se conoce otra versión de la novela ni se tiene registrada reproducción parcial alguna de su texto.

Es posible que *Gonzalo Pizarro* haya constituido material de interés para el público de aquellos años, como seguramente ocurría con buena parte de los *folletines* que publicaban tanto *El Comercio* (aparecido en mayo de 1839) como *La Bolsa* (a partir de enero de 1841). Ambos diarios reproducían con gran frecuencia novelas, relatos, historias breves y otros textos que podían asimilar el formato de *folletín*; este era un mecanismo por el que los periódicos aseguraban la fidelidad de sus lectores.

2 El asunto fue planteado por el autor de estas líneas en el año 2005 al publicar las *Obras completas* de Segura (tomo II, pp. 823-824).

3 Manuel A. Segura, *Gonzalo Pizarro*. [En:] *El Comercio*. Lima, 13 (pp.1-2), 14 (pp. 1-2), 15 (pp. 1-2), 17 (pp. 1-2), 18 (pp. 1-3) y 20 (pp. 1-3) de mayo de 1844.

4 Manuel Ascensio Segura. *Gonzalo Pizarro*. Edición y presentación de Ricardo Silva-Santisteban. Lima, Editorial Universitaria de la Universidad Ricardo Palma, 2004.

5 Manuel Ascensio Segura. *Obras completas*. Edición, introducción y notas de Alberto Varillas Montenegro. Lima, Escuela Profesional de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de San Martín de Porres, 2005. El texto de la novela aparece en el tomo 2, pp. 827-857; el estudio sobre la misma, en las pp. 819-825.

El primero en atribuir la autoría de *Gonzalo Pizarro* a Segura fue Ricardo Palma. Esta se encuentra en el *Preámbulo biográfico y noticioso* que el tradicionista preparó, más de cuarenta años después (1885), al prologar la edición de las *Obras completas* del comediógrafo limeño:

Fundado en 1839 el diario “Comercio” [...] Segura colaboró en él activamente y producción suya es, entre otras que engalanan las columnas de ese periódico, una novelita, *Gonzalo Pizarro*, que ocupó durante varios días la columna del folletín, y a la que no damos más significación que la debida a un ligero ensayo en ese género literario⁶.

En 1914, setenta años después de la primera edición, Eduardo Garland Roel, en una tesis universitaria, recuerda que Segura colaboró en *El Comercio* “...publicando una novela llamada ‘Gonzalo Pizarro’, que no debemos considerar sino como un mero ensayo del joven escritor”⁷. Desde ese año, *Gonzalo Pizarro* no aparece registrada en los textos de historia de la literatura peruana, aunque Luis Alberto Sánchez le dedica un breve comentario en *El señor Segura, hombre de teatro*:

En “El Comercio” se insertaría una novela histórica debida a su pluma bajo el título de “Gonzalo Pizarro”, en donde el estilo del autor apenas alcanza mediana altura expresiva y nula capacidad investigatoria⁸.

Elsa Villanueva se limita a mencionarla en 1969⁹. El autor de estas líneas se ha ocupado del asunto en dos ocasiones: 1964 y 1992. En 1964 recordaba que

6 Manuel Ascencio Segura. *Artículos, poesías y comedias* de ... Lima, Carlos Prince, (impresor y librero-editor), 1886.

7 Eduardo Garland Roel. *Manuel Ascencio Segura, sus comedias, artículos y poesías*. Lima, Biblioteca de la Revista Universitaria, Apéndice del vol. 2º del año IX, 1914, p. 4.

8 Luis Alberto Sánchez. *El señor Segura, hombre de teatro*. Lima, Editorial PTCM, 1947, p. 48. En la segunda edición de esta obra (1976), Sánchez no modifica el comentario.

9 Elsa Villanueva de Puccinelli. *Bibliografía de la novela peruana*. Lima, Ediciones de la Biblioteca Universitaria, 1969, p. 88. La referencia aparece en el *Apéndice* y con fecha 1839.

En *El Comercio* decide Segura publicar su único esfuerzo en el campo de la novela, *Gonzalo Pizarro*. [...] Esta obra, de tipo histórico, desarrolla temas que Segura no conocía bien pero que, presentados alrededor del violento hermano del fundador de Lima y ambientados en los épicos años de la Conquista, le permiten esbozar un argumento de tipo folletinesco¹⁰.

La producción literaria inicial de Segura

En la vida de Segura (1805-1872) hay varios momentos oscuros. Casi nada se sabe de él hasta fines de 1824 cuando participa en la batalla de Ayacucho junto con su padre, integrando las fuerzas realistas; tampoco se sabe mucho de sus quehaceres de los años siguientes. Entre 1825 y 1832 forma parte del Ejército peruano, institución en la que llega a obtener el grado de mayor¹¹; es posible que entre 1832 y principios de 1835 haya radicado en Arequipa, donde pudo haber redactado el drama *La Pepa*, ambientado en esa ciudad; a partir de junio de 1835 se desempeña, durante unos pocos meses, como Administrador de la Aduana de Huacho; participa en la batalla de Socabaya en la que el general Salaverry fue vencido y fusilado por las fuerzas de la futura Confederación Perú-boliviana al mando del general Santa Cruz (18 de febrero de 1836). Segura, que sobrevivió al combate, logra escapar y emprende el camino hacia el norte, posiblemente con el propósito de esconderse en la sierra de Ayacucho, en la cual tenía familiares cercanos y una propiedad en condominio; sin embargo, a medio camino fue capturado en Camaná por las fuerzas del nuevo Gobierno¹². Se desconoce cuánto tiempo estuvo detenido nuestro escritor pero la consolidación del régimen confederado fue tan rápida que es posible que, tal como ocurrió con otros prisioneros,

10 Alberto Varillas M. *Felipe Pardo y Aliaga. Manuel Ascencio Segura*. Lima, Biblioteca Hombres del Perú, 1964, pp. 58-59. Años después, Varillas también menciona a *Gonzalo Pizarro* entre las novelas peruanas de esa época recogidas en *El Comercio* (Alberto Varillas M. *La literatura peruana del siglo XIX. Periodificación y caracterización*. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1992, p. 237).

11 Parte de esta información está tomada de Manuel Zanutelli Rosas. *Periodistas peruanos del siglo XIX*. Lima, Escuela Profesional de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de San Martín de Porres, 2005, pp. 335-339.

12 Su captura se anuncia en el periódico oficial *El Redactor Peruano* en Lima el 26 de febrero de 1836.

haya sido puesto en libertad con alguna rapidez (¿semanas? ¿meses?) y que nuevamente haya enrumbado hacia la sierra ayacuchana donde debe de haber permanecido hasta el fin del régimen confederado¹³. Derrotado Santa Cruz y disuelta la Confederación después de la batalla de Yungay (enero de 1839), nuestro escritor debe de haber viajado a la capital después de disfrutar por más de dos años y medio del bucólico paisaje de la serranía ayacuchana.

No puede dudarse que durante el largo período en que se encontró alejado de Lima, Segura probablemente llevó a cabo alguna actividad rentada. Pero, además, suponemos que pudo disponer de buenas oportunidades para leer y escribir. Y con el tiempo del que debe haber dispuesto y con la experiencia que acababa de adquirir mediante la reciente redacción de *La Pepa* bien pudo haber aprovechado sus ratos de ocio preparando —íntegras o en parte— la primera de sus obras teatrales, *Amor y política*, y sus únicos tres dramas que no están ambientados necesariamente en Lima: *Blasco Núñez de Vela*, *Gonzalo Pizarro* y *La Espía*¹⁴. Estas tres obras son, curiosamente, las únicas de su autoría que tienen carácter histórico, lo que obliga a tener presente su apego por esa temática durante aquel tiempo.

Se ha indicado que, durante su estancia en Ayacucho (1836-1838/9), Segura dispuso de un buen tiempo libre; a la inversa, se puede suponer que anduvo falto del mismo entre los años siguientes (1839 y 1844) puesto que durante ellos prepara la parte más voluminosa de su obra¹⁵. Durante esos cinco años, redacta 9 de sus 16 obras teatrales (aunque en este grupo no

13 Debe recordarse que en 1824 tanto Segura como su padre participaron con las fuerzas realistas en la batalla de Ayacucho y que, después del triunfo patriota, ambos permanecen durante un tiempo en aquella región. Es posible que hayan vivido en o cerca del pueblo de Ocros, lugar de relativa importancia en la ruta Cuzco-Ayacucho, y que de la estadía en este lugar haya tomado nuestro escritor el telón de fondo para *La espía*, drama que podría calificarse como histórico. Por ello, no debe extrañar si en esta ocasión en que su vida volvió a correr peligro, Segura haya regresado a la región de Ayacucho, concretamente a Ocros, donde su familia era propietaria del fundo Parco Chico.

14 También pudo haber redactado *El sargento Canuto*, comedia que se estrena en septiembre de 1839.

15 No se considera en esos años a *La Pepa*, comedia de 1834-1835, que nunca ha sido representada.

esté comprendido lo más valioso de su teatro), la totalidad de sus cuadros de costumbres (40) y 18 de sus 21 poesías. Además, lleva adelante una destacada labor periodística como redactor de *El Comercio*, director de *La Bolsa* y propietario y único redactor de *El Cometa*.

Lo indicado nos permite suponer que en el bienio (quizás trienio) ayacuchano (1836/7-1838/9) Segura dispuso de tiempo para redactar sus tres obras de tema histórico: el drama *Blasco Núñez de Vela* (1839), la novela *Gonzalo Pizarro* (1844) y el drama *La Espía* (1845)¹⁶. Con algún cuidado también podría añadirse a este grupo el drama o comedia *Amor y política* (1839), al que Sánchez atribuye el mismo carácter¹⁷.

Lugar y fecha de redacción de *Gonzalo Pizarro*

De lo expuesto se desprende que es muy posible que Segura haya redactado, en Ayacucho o en una zona cercana a esta ciudad, entre mediados de 1836 y fines de 1838 (si es que no empleó parte de 1839), dos obras para teatro de carácter histórico. Estas se titulan *Blasco Núñez de Vela* y *Gonzalo Pizarro*; las tramas giran en torno a las vidas del virrey Núñez de Vela y del gobernador Gonzalo Pizarro. La rivalidad de ambos personajes llegó a tal extremo que después de derrotar a Núñez en la batalla de Jaquijaguana, Pizarro ordenó que lo ejecutaran. Lo estrechamente relacionados que se encuentran los dos personajes conduce fácilmente a suponer que las fuentes que utilizó Segura para ambos dramas deben de haber sido las mismas.

No hay duda de que la primera de las obras mencionadas, *Blasco Núñez de Vela*, fue un drama que subió a las tablas en Lima el 5 de enero de 1840 y que ni su texto fue entregado por Segura para la primera publicación de sus obras en 1858 ni debe de haber tenido especial acogida puesto que no vuelve a presentarse.

16 Es posible que también se pueda considerar como obra de carácter histórico al excelente drama *El resignado*, de 1855, aunque redactado en circunstancias distintas.

17 *Amor y política* fue la primera obra de Segura que subió a los escenarios peruanos. Consta que se representó el 12 de septiembre de 1839 y que ya había sido puesta en escena una vez (quizás el 28 de julio). No se registra una tercera presentación de la obra. Mayor información sobre este texto puede encontrarse en las *Obras completas* de Segura, publicada por la Universidad de San Martín de Porres.

Sobre la segunda obra, *Gonzalo Pizarro*, sostenemos que fue redactada como drama, en tiempos muy cercanos a *Blasco Núñez de Vela*, pero que Segura, al reparar en que ya tenía en su haber dos fracasos escénicos seguidos (*Amor y política*, antes de septiembre de 1839; *Blasco Núñez de Vela*, 5 de enero de 1840), optó por archivarla. Y en esa condición pasa perdida algo más de tres años, hasta que el propio autor la rescata y la convierte en la novela de folletín que ahora nos interesa.

Gonzalo Pizarro, ¿novela histórica?

El hecho de que hasta avanzado el siglo XX todos hayan considerado que *El padre Horán*, de Narciso Aréstegui (1848), era la novela más antigua del Perú republicano, confirma que hasta el siglo XXI nadie había estudiado *Gonzalo Pizarro* con detenimiento. Este hecho nos obliga a extendernos en las presentes consideraciones¹⁸.

Al editar *Gonzalo Pizarro*, Silva Santisteban es enfático al considerar que la obra de Segura “[...] es una manifestación del género novelístico creado por el Romanticismo: la novela histórica”¹⁹. Casi al mismo tiempo, Marcel Velásquez considera que la publicación de *Gonzalo Pizarro* en *El Comercio*

[...] constituye la culminación de los primeros intentos modernos narrativos en nuestra tradición y, por ello, el verdadero inicio de la novela histórica en el Perú. Esta novela de folletín [...] ofrece una visión conflictiva del período de la Conquista y del pasado virreinal²⁰.

No es posible enervar el carácter de novela histórica de *Gonzalo Pizarro*; sin embargo, conviene formular algunas precisiones. Las definiciones de novela histórica propiamente dicha que han merecido mayor aceptación suelen considerar que esta se trata de una subespecie de la novela en la que se recrea un período determinado y en la que

18 Narciso Aréstegui. *El padre Horán. (Escenas de la vida del Cuzco)*. Lima, Imp. de *El Comercio*, por J. M. Monterola, 1848.

19 Silva Santisteban, op.cit., p. 9.

20 Marcel Velásquez Castro. “Los orígenes de la novela en el Perú: folletín, prensa y romanticismo”. En: *Ajos y Zafiros. Revista de Literatura*. N.º 6. Lima, 2004, p. 33.

forman parte de la acción personajes y eventos no necesaria ni totalmente ficticios. Silva Santisteban enfatiza su aprecio por el género: “No debe olvidarse que muchas obras históricas son relatos extraordinarios y, en muchos de ellos, se utilizó [...] un lenguaje artístico que ha llevado a muchos a considerarlas a la par que las obras de imaginación”.

Sin embargo, a diferencia del modelo creado treinta años antes por Walter Scott con *Waverly* (1814), en *Gonzalo Pizarro* Segura no enfrenta la necesidad de añadir personajes ni eventos inexistentes ni la de presentar situaciones extraordinarias sino que se limita, tal como se verá más adelante, a dar forma de novela a hechos tomados de cuando menos las historias de la conquista del Perú de Gómara y de Herrera, empleando sin duda el marco de la *Historia general del Perú* del Inca Garcilaso de la Vega, que es posterior a ambas.

El argumento de la novela

La novela/folletín *Gonzalo Pizarro* está dividida en seis partes (¿capítulos?) de extensión más o menos comparables, carentes de título, señaladas únicamente con números romanos. El argumento de la novela es el siguiente:

I.

En una noche de marzo de 1547, se encontraban reunidos en la casa del licenciado Diego Cepeda el indebidamente proclamado Gobernador del Perú, Gonzalo Pizarro; el maese de campo de sus tropas Francisco de Carbajal; y el dueño de casa. En medio del desorden político de la época, Pizarro había usurpado el gobierno después de haber vencido al virrey Blasco Núñez de Vela, a quien dio muerte después de su derrota en la batalla de Añaquito o Iñaquito (enero de 1546); la temerosa Audiencia de Lima ya lo había nombrado gobernador un año antes (noviembre de 1544). En la reunión, Cepeda, quien en su condición de Oidor más antiguo había llegado a encabezar la primera Audiencia de Lima²¹, traidor

21 Cepeda ejerció la presidencia de la Audiencia de Lima, en su condición de Oidor más antiguo, entre el 17 de septiembre y el 21 de noviembre de 1544.

recurrente que por entonces se proclamaba fiel a Pizarro, pretendía forzar a Carbajal a firmar una sentencia de muerte contra el nuevo Presidente de la Audiencia, el *pacificador* don Pedro de la Gasca, y los integrantes de su Gobierno que se encontraba legalmente constituido. De esta manera, ni Gonzalo ni Carbajal podrían salvar sus vidas si el ejército pizarrista era derrotado. El terrible maese de campo Carbajal, conocido como *el Demonio de los Andes*, se reía de las amenazas y se negaba a suscribir el documento pues se ufanaba de poder ajusticiar a cualquiera sin trámite alguno, lo que en verdad hace a lo largo de la novela. Agotada la discusión, Pizarro y Carbajal se retiran y Cepeda queda solo tratando de urdir un mecanismo que le permitiera vengarse de ellos.

II.

La conversación de la escena anterior había sido escuchada tras una puerta por doña María Calderón, antes amante de Pizarro y ahora de Cepeda, y comadre de Carbajal. María era una mujer temperamental y descontrolada, que desde su rompimiento con Pizarro sentía un odio irreprímible contra él; y se le había advertido en repetidas ocasiones que no podía expresarse en términos tan agraviantes contra su antiguo amante, tal como lo hacía constantemente.

En la segunda parte del capítulo, Cepeda y María encargan a Hernán Calderón, hermano de María, que viaje al norte del país. Este debía ubicar a Gasca y asegurarle que su hermana y Cepeda eran leales a la causa del Rey y que con su simulada adhesión a Pizarro solo pretendían ganar su confianza para poder entregarlo a las fuerzas realistas en la primera ocasión en que fuera posible.

III.

El tercer capítulo se desarrolla en el campamento que Pizarro había establecido en La Legua, punto intermedio entre Lima y el Callao. Una patrulla pizarrista que había capturado a Hernán Calderón cuando se dirigía a Trujillo a buscar a Gasca para poder cumplir con el encargo de Cepeda y de María, lo conduce ante

Gonzalo Pizarro quien, sin advertir de quién se trataba, ordena que lo entreguen a Carbajal para su inmediata ejecución.

En ese momento aparece María Calderón pidiendo clemencia para su hermano y, agotados todos sus recursos, implora de rodillas a Pizarro, en nombre de la Virgen Santísima, que lo perdone. Pizarro, quien era muy devoto de la Virgen María, accede a este último ruego. Sin embargo, esa misma noche, Calderón vuelve a huir con otro soldado que aparentaba ser leal a Pizarro.

IV.

En Lima, Cepeda, enterado de que Calderón había logrado huir, cabalga hacia el campamento de La Legua para reunirse con Pizarro. Este, enceguecido por el poder pero atemorizado por el temor que ambos tenían ante los rumores de que las fuerzas de Gasca crecían en detrimento de las pizarristas, dudaba sobre la actitud que debía tomar. Cepeda seguía intrigando pues su propósito era neutralizar a Carbajal quien gozaba del apoyo de la tropa.

Mientras tanto, Carbajal, al enterarse en La Legua de que Hernán Calderón había logrado escapar, regresa de inmediato a Lima en busca de los desertores, a quienes esperaba encontrar en casa de María Calderón, de la cual acababan de huir. En esa oportunidad, Carbajal advierte a María, con gran tranquilidad pero en términos tremendamente claros, que no iba a tolerar ninguna actitud adicional que pudiera perjudicar a las huestes de Pizarro o que pudiera considerarse un ataque contra el Gobernador.

Vuelto a La Legua, Carbajal se reúne una vez más con Pizarro y Cepeda. Las intrigas de este minaban cada vez más al atribulado Gobernador que iba advirtiendo la forma sostenida en que sus huestes se iban reduciendo.

V.

Los últimos dos capítulos tienen lugar en el Cuzco, cinco meses después (¿agosto? de 1547). El capítulo V se desarrolla en la casa de Cepeda y la primera parte comprende la conversación entre este y María Calderón en la cual ella confiesa a su amante que “[...] no he perdonado ni perdono medio para desacreditarlos y

para disminuir sus prosélitos. Vuesamerced sabe muy bien todos los partidarios que he logrado arrancarles y cuántos soldados han desertado de sus filas que han ido a engrosar las de Gasca en fuerza de mis solicitudes”. Esta parte comprende, también, la lectura que hace Cepeda de la carta que le había remitido Gasca acusando recibo del compromiso de lealtad de Cepeda para con la causa del Rey, compromiso que había logrado entregarle Hernán Calderón. La segunda parte del capítulo comprende la sorpresiva llegada de Pizarro, quien reprende severamente a María por hacer precisamente lo que ella acababa de confesar a su hermano: Cepeda la defiende con timidez mientras ella, con gran altanería, se enfrenta de igual a igual con Pizarro insinuando que “[...] está próximo su fin”; Pizarro termina advirtiéndole que “[...] antes puede ser que mueran para siempre esa excesiva vanidad, esas locas esperanzas que alientan a vuesamerced”. Pizarro se retira abruptamente y parte al galope; María reinicia el diálogo con una gran carcajada mientras Cepeda, que era plenamente consciente del peligro que podían contener las amenazas de Pizarro, le ruega huir y ponerse a salvo, consejo que ella no acepta.

VI.

El capítulo VI también se lleva cabo en el Cuzco y tiene dos partes: la primera se desarrolla en la casa de Carbajal. Se trata de una reunión de este con un grupo de sus amigos, embriagados hasta no poder mantenerse en pie, que celebran los triunfos de Gonzalo Pizarro y de su maese de campo: todos vaticinan el futuro triunfo de los rebeldes y la derrota de las fuerzas leales al Rey.

La segunda parte describe cómo Carbajal, “[...] armado de pies a cabeza”, sale a la calle donde se cruza con Cepeda quien le refiere el enfrentamiento que habían sostenido Pizarro y María. Después de confirmar lo ocurrido, noticia que ya se había difundido por toda la ciudad, Carbajal parte en busca de María junto con dos soldados negros que siempre lo acompañaban. La parte final es dramática: Carbajal llega donde María y le advierte que viene a aplicarle la pena de garrote, pero ella cree que es una broma y le pide que se retire; entonces Carbajal hace entrar a los soldados negros y

les ordena: “[...] mando y requiero a estos soldados etíopes que le aprieten a vuesa merced el gaznate en mi presencia, para que no hable tanto y tan mal de quien no debe”. Los negros cumplen con la orden y, antes de retirarse la siniestra comitiva, cuelgan el cadáver de María de una ventana que daba a la calle. Al salir, Carbajal se encuentra con Cepeda y le informa de lo ocurrido: “¿Qué tal, señor licenciado —le dijo, señalándole con la mano el cuerpo cárdeno de doña María—. ¿No le dije a vuesa merced que mi comadre era una santa? Mírela vuesa merced, qué calladita está. Apuesto ciento contra uno a que no vuelve a abrir el pico”. Y volviendo las riendas a su mula, se marcha paso a paso dejando al traidor y cobarde Cepeda inmóvil y absorto en su dolor y desesperación.

La novela termina con un extenso párrafo de consideraciones históricas relacionadas con el triunfo de Gasca en la batalla de Sacsahuana o Jaquijahuana, en abril de 1548, y el ajusticiamiento de Pizarro y de Carbajal. Con la desaparición de estos últimos, Cepeda pudo considerarse triunfante; sin embargo, Gasca lo envía a España donde fue condenado a muerte por haber sido en un tiempo partidario de Gonzalo Pizarro. Cepeda se anticipa a la ejecución y logra envenenarse en la cárcel.

Las fuentes de Gonzalo Pizarro

Resulta imprescindible referirse a las fuentes que empleó Segura para preparar su novela, reiterando que deben de haber sido las mismas que empleó para su drama *Blasco Núñez de Vela*, y que sin duda fueron las historias de Gómara, Herrera, Garcilaso y Zárate.

El castellano Francisco López de Gómara (1511-1560?) fue autor de la *Primera y segunda parte de la historia general de Indias con todo el descubrimiento y cosas notables que han acaecido desde que se ganaron hasta el año 1551*, de la cual aparecieron múltiples ediciones en España y Flandes entre 1552 y 1555. Porras la considera “[...] una de las más elegantes y

documentadas crónicas del hallazgo del Nuevo Mundo”²². En lo que respecta a la historia peruana, continúa Porras, Gómara, que nunca estuvo en América, tuvo informantes directos y confiables que dan a su crónica un interés especial. Debido a ello, y por la calidad de la información que recoge y por la difusión que tuvo la *Historia...* de Gómara, desde su aparición, se convirtió en fuente obligada para los historiadores de la hispanoamérica del siglo XVI. Desde mediados del siglo XVIII, la obra de Gómara circulaba profusamente en España y América en la reedición de *Historiadores primitivos de las Indias occidentales* que preparó Andrés González Barcia. Sobre la muerte de la amante de Cepeda cuenta Gómara que

[...] doña María Calderón, mujer de Hierónimo de Villegas, dijo que tarde o temprano se habrían de acabar los tiranos. Fue allá Carvajal [sic] y dióle un garrote, y ahogola estando en la cama, por lo cual chistaron todos²³.

Por otra parte, es sabido, como también observa Porras y una atenta lectura del texto lo confirma, que Garcilaso tuvo a la *Historia...* de Gómara como fuente importante de información. En su *Historia general del Perú* (Segunda parte, Libro quinto, cap. XLII), el Inca Garcilaso narra el sangriento final de María Calderón:

Atrás, en su lugar, dijimos brevemente cómo Francisco de Carvajal dio garrote a Doña María Calderón y la colgó de una ventana de su posada. No dijimos entonces las palabras y razones que de una parte a otra se dijeron, por ir con la corriente de la historia y no ser aquél lugar de gracias. Ahora se pondrán las que allí faltaron²⁴. Doña María Calderón, aunque estaba en poder de sus enemigos, hablaba muy al descubierto contra Gonzalo Pizarro y sus tiranías, y no era otra su plática ordinaria que decir mal dél. Carvajal, que lo supo, le envió amonestar una y dos y más veces que se dejase de aquellas gracias, que ni eran discretas ni provechosas para

22 Raúl Porras Barrenechea. *Los cronistas del Perú (1528-1650)*. Lima, Sanmarti y Cía. Impresores, 1962, [p. 151].

23 Francisco López de Gómara. *Historia general de las Indias y vida de Cortés*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979, p. 268.

24 Garcilaso se refiere a lo mismo, aunque con menos detalle, en el Libro Quinto de la Segunda parte, capítulos XXVII y XXVIII de su *Historia general del Perú*.

su salud. Lo mismo le dijeron otras personas, que temían su mal y daño. Doña María Calderón, en lugar de refrenarse y corregirse, habló de allí adelante con más libertad y desacato, de manera que obligó a Carvajal a ir a su posada para remediarlo, y le dijo: “¿Sabe vuesa merced, señora comadre (que cierto lo era), cómo vengo a darle garrote?”. Ella, usando sus donaires y pensando que Carvajal se burlaba de ella, respondió: “Vete con el diablo, loco borracho, que aunque sea burlando no lo quiero oír”. Carvajal dijo: “No burlo, cierto, que para que vuesa merced no hable tanto y tan mal, vengo a que le aprieten la garganta; y para que vuesa merced lo crea, mando y requiero a estos soldados etiopes que le den garrote”, que eran tres o cuatro negros que siempre traía consigo para semejantes hazañas. Los cuales la ahogaron luego y la colgaron de una ventana que salía a la calle. Carvajal, pasando por debajo della, alzó los ojos y le dijo: “Por vida de tal, señora comadre, que si vuesa merced no escarmienta de ésta, que no sé qué me haga”.

A principios del siglo XVII (1601-1625), Antonio de Herrera (1549-1625) publicó en ocho volúmenes su *Historia general de los hechos de los castellanos en las islas y tierra firme del mar océano*. La obra se presentó dividida en *décadas*, que es el nombre con el que después se le ha conocido. Esta obra fue reeditada en Amberes en 1728; y en Madrid entre 1725 y 1830. Herrera tampoco estuvo en el Perú pero pudo disponer de toda la documentación que existía sobre la conquista en el Archivo General de Indias. A partir de la edición de 1725-1730, la obra de Herrera circuló profusamente por Latinoamérica: no hay duda de que Segura la empleó al redactar *Gonzalo Pizarro*. Los siguientes textos ilustran lo dicho:

Capítulo I

(Versión de Herrera): [Dijo Cepeda] “No señor, pero es bien que esté firmada y pronunciada la sentencia para ejecutarla cuando los prendamos”. Entonces Carbajal, dando grandes carcajadas, replicó: “A fe de buen soldado que yo entendía que firmando yo la sentencia había de caer un rayo y matarlos a todos juntos allá donde están &&&”

(Versión de Segura): [Dijo Cepeda] “Nadie ha dicho tal, señor maese de campo —respondió el licenciado—, pero conviene que

esté firmada y pronunciada para ejecutarla cuando los prendamos”. / Aquí no pudo contenerse el maese de campo y prorrumpió en tan grande carcajada de risa que los que lo escuchaban no pudieron menos de amostazarse. / “¡A fe de buen soldado! —exclamó después que se hubo repuesto—, que yo me figuraba que estampar mi firma sobre ese papel y caer un rayo que convirtiese en polvo a todos esos caballeros, allá donde se hallan, había de ser una misma cosa”.

Capítulo VI

(Versión de Herrera): “Señora comadre: Si de ésta no escarmienta vuesa merced, no sé qué me haga”.

(Versión de Segura): “¡Por vida de tall!, señora comadre que si vuesa merced no escarmienta de ésta, consiento que me rapen el cogote y me embaúlen en una ermita”.

Gran difusión alcanzaron las *Décadas* de Herrera pues refiriéndose a los años de la Conquista y las guerras civiles es frecuente encontrarlas citadas en el *Diccionario histórico biográfico* de Mendiburu.

Segura debe de haber utilizado fuentes adicionales para completar su obra y por ello resulta fácil encontrar los antecedentes de quienes participan en la fiesta que Carvajal ofrece en su casa en el Cuzco y que son mencionados por sus nombres (capítulo VI, primera parte): Catalina Leiton era la esposa de Carvajal; Bobadilla, Maldonado y Gonzalo de los Nidos se encuentran mencionados en todas las crónicas de esta sangrienta época. Todo esto parecería confirmar cuáles fueron las fuentes empleadas por Segura al preparar su *Gonzalo Pizarro*.

Gonzalo Pizarro, ¿drama frustrado?

Como se ha indicado antes, sostenemos, como tesis, que hacia 1839 o quizás uno o dos años antes, Segura redactó *Gonzalo Pizarro* como un drama histórico; sin embargo, al reparar en el limitado éxito (si es que en realidad lo obtuvo) que logró con sus otros dos dramas históricos preparados durante la misma época (*Amor y política* y *Blasco Núñez de Vela*), no se arriesgó a un tercer fracaso y decidió no montarlo sino, más bien,

archivarlo entre otros papeles suyos (posiblemente junto con el drama *La Pepa*, redactado hacia 1834-1835). A principios de 1844, cuando habían transcurrido tres años sin que hubiera subido a los escenarios limeños alguna obra nueva suya (salvo sus comedias costumbristas *El sargento Canuto*, *La saya y manto* y *La moza mala*), recupera, reformula y publica *Gonzalo Pizarro* como novela-folletín.

Por esos tiempos y por las mismas razones también debe de haber refundido *La espía*, tal como lo indica Palma, según se comenta más adelante.

Gonzalo Pizarro, puntos de contacto entre ambas versiones

Ingresando al ámbito de lo conjetural, entre la novela conocida, el drama intuido y otras obras de Segura de aquellos años existen varios puntos en contacto que es necesario considerar.

Para empezar, Segura tiene antecedentes en la refundición de sus obras. Palma cuenta que *La espía* es refundición de “[...] una comedia antigua”²⁵. Si se acepta que esta obra estrenada en 1845, es refundición de una comedia antigua, resultaría que bien podemos ubicar su redacción también en la serranía ayacuchana entre 1836 y 1839 lo que indicaría que los cuatro dramas históricos de Segura (incluyendo *La Pepa*) se redactaron entre 1834 y 1839.

De *Ña Catita* existe una primera versión, hoy desconocida, en tres actos, de 1843-1844; y la que hoy se conoce, en cuatro actos, de 1855-1856. ¿Habría, pues, inconveniente en que Segura hubiera convertido una obra de teatro suya, como *Gonzalo Pizarro*, en novela?

La historia vinculó estrechamente a Blasco Núñez de Vela y a Gonzalo Pizarro, pues el Rey Carlos V nombra Virrey al primero y le encarga combatir y derrotar a Pizarro; pero Núñez de Vela fracasa, lo

25 Ricardo Palma, Prólogo a Manuel A. Segura, *Teatro*, p. VI. (Lima, Imprenta de la Juventud, 1858).

que conduce a su ejecución por parte de las fuerzas enemigas. Que haya escogido como personajes centrales de sus primeros dramas a estos dos hombres, induce a pensar que la época atraía de manera especial a Segura y que este tenía acceso a las fuentes requeridas para preparar ambos dramas²⁶. Más aún, no debería extrañar si en el desconocido drama *Blasco Núñez de Vela* hubieran aparecido entre sus personajes Gonzalo Pizarro o Francisco de Carbajal ni que el primero de ellos hubiera ordenado la ejecución del poco prudente primer virrey del Perú.

Desde una perspectiva formal, aparece una semejanza: *Blasco Núñez de Vela* está preparado en seis actos y *Gonzalo Pizarro* en seis capítulos. Son las únicas obras de Segura con este número de actos o capítulos.

Propuesta de argumento para el drama

Teniendo en cuenta el argumento ya conocido de la novela, hemos tratado de imaginar el posible argumento del drama:

Acto primero

La acción transcurre en Lima, en marzo de 1547, en una habitación de la casa de Diego Cepeda, ubicada en las inmediaciones de la Plaza de Armas, en el actual pasaje Olaya. La sala tiene cuando menos dos puertas, una que da a la calle y otra, más pequeña, que permanece cerrada.

Escena I. *Personajes: Gonzalo Pizarro, Francisco de Carbajal y Diego Cepeda.* Cepeda trata infructuosamente de convencer a Carbajal de que firme la sentencia que condena a muerte al “pacificador” Gasca

26 La bibliografía fundamental para los dos personajes es la misma: las *Décadas* de Antonio de Herrera (1549-1625), publicadas entre 1601 y 1615 y reeditadas en Amberes en 1728 y en Madrid entre 1725 y 1730; la *Historia general de las Indias* de Francisco López de Gómara (1511-1560), publicada en 1562 y reeditada por Andrés González Barcia en su colección de *Historiadores primitivos de Indias occidentales* en 1749; la *Historia general del Perú* del Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616) que desde mediados del siglo XVIII circulaba profusamente en el Perú; y la *Historia del descubrimiento y conquista del Perú* de Agustín de Zárate (1514-?) publicada en 1555 y reeditada también por González Barcia en 1749.

y a sus seguidores, que representaban la causa de la autoridad real. Finalmente, Pizarro y Carbajal se retiran.

Escena II. *Personaje: Cepeda.* Cepeda permanece solo pensando en lo que podía hacer para liberarse de Carbajal y poder entregar a Pizarro al “pacificador” Gasca.

Acto segundo

El mismo escenario, a continuación de la escena anterior.

Escena I. *Personajes: Cepeda y su amante, María Calderón, que había escuchado tras una puerta el diálogo de la escena anterior.* Ambos personajes conversan sobre lo que deberían hacer para destruir a Pizarro. Para salvarse, acuerdan enviar a Hernán Calderón, hermano de María, para que informe directamente a Gasca que ambos eran fieles a la causa del Rey y que solo esperaban la oportunidad para entregar a Pizarro.

Escena II. *Personajes: Cepeda, María Calderón y el hermano de esta, Hernán.* Cepeda y María convencen a Hernán para que viaje y trate de ubicar a Gasca, quien se encontraba en el norte del país, y le asegure que ambos eran leales al Rey y que solo esperaban el momento oportuno para traicionar a Pizarro y a Carbajal y entregárselos. Hernán acepta el encargo. Los hermanos Calderón se retiran juntos a su domicilio; por la puerta pequeña, Cepeda se dirige al interior de la casa.

Acto tercero

Campamento de Gonzalo Pizarro en La Legua, lugar ubicado a mitad de camino entre Lima y el Callao. La escena tiene lugar dos días después de lo referido en el acto anterior.

Escena I. *Personajes: Pizarro, Hernán Calderón y quienes habían capturado a este, otros capitanes y soldados.* Mientras Pizarro se encontraba despachando, llevan ante él a Hernán Calderón, que había sido capturado por una partida pizarrista cuando se dirigía al norte en

busca de Gasca. Pizarro, sin reconocerlo, ordena que lo entreguen a Carbajal para que sea ejecutado.

Escena II. *Personajes: Pizarro, María Calderón y otros capitanes y soldados.* Entra María Calderón, quien ha forzado su ingreso; postrándose ante Pizarro, su antiguo amante, le ruega por la vida de su hermano. Siendo inútiles todos sus argumentos, invoca a la Virgen Santísima sabiendo la devoción que por ella tenía Gonzalo; ante esta invocación, Pizarro acepta perdonar a Hernán.

Acto cuarto

Campamento de Gonzalo Pizarro en La Legua.

Escena I²⁷. *Personajes: Pizarro, Cepeda.* Cepeda, enterado de que Hernán Calderón, a quien Pizarro acababa de perdonar, había logrado huir en forma exitosa, vuelve a aparecer en el campamento de Pizarro y continúa intrigando de manera infatigable con el afán de desprestigiar a Carbajal.

Escena II²⁸. *Personajes: Carbajal, cuatro soldados negros que siempre lo acompañaban, María Calderón.* Carbajal, al enterarse de que Hernán Calderón había huido, se dirige a Lima sospechando que se encontraba en casa de su hermana, lugar que acababa de abandonar. Mientras dura la búsqueda, Carbajal increpa a María por su comportamiento, en medio de un debate sumamente tenso.

27 Esta escena es irrelevante y repetitiva. Dentro del eventual drama *Gonzalo Pizarro*, Segura pudo haber prescindido de ella sin la menor dificultad en cuyo caso el Capítulo cuarto hubiera estado conformado por solo una escena, la que en la versión novela es la que sigue (Capítulo cuarto, escena II). La extensión del diálogo entre Gonzalo y Cepeda hace en la versión novela que esta sea una de las escenas más extensas.

28 Dentro del drama *Gonzalo Pizarro*, si es que confirmando nuestra tesis este realmente existió, esta escena debe de haber tenido una extensión mayor pues iba preparando la trama hasta llegar al final de la obra que se produce en la escena I del Capítulo sexto.

Acto quinto

El escenario es el Cuzco, cinco meses después de los hechos ocurridos en los primeros cuatro actos (¿agosto? de 1547), en la casa que ocupaba Cepeda.

Escena I. *Personajes: Cepeda, María Calderón.* Pese a que Gasca les había confirmado por escrito que estaba debidamente informado de su lealtad al Rey, Cepeda y María conversan preocupados porque el “pacificador” Gasca y sus tropas aún no llegan al Cuzco.

Escena II. *Personajes: Pizarro, Cepeda, María Calderón.* Gonzalo Pizarro irrumpe y encara enérgicamente a María que continúa desprestigiándolo. Después de que él le hace presente que sería su última advertencia, ella da a entender que no le concede importancia a la misma. Pizarro se retira violentamente en medio del temor y la desesperación de Cepeda.

Acto sexto

Las acciones transcurren en el Cuzco, inmediatamente después del acto anterior, en casa de María Calderón.

Escena I. *Personajes: Carbajal, María Calderón, dos de los soldados negros que acompañaban a Carbajal.* Carbajal, enterado del violento cambio de palabras sostenido entre Gonzalo Pizarro y María Calderón, decide motu proprio intervenir. Acompañado de dos de los soldados etíopes que lo protegían, ingresa a la casa de María. Le comunica a Calderón que se le va a aplicar la pena del garrote lo que los negros hacen de inmediato en medio de los pedidos de clemencia de la altanera mujer. Cumplido su propósito, los negros acatan la orden de Carbajal de colgar el cadáver de una ventana para que sirva de escarmiento; luego de este hecho, la siniestra comisión se retira. Para resaltar lo execrable de la ejecución, podría haberse utilizado la frase del cronista Herrera: “Señora comadre, si de esta no escarmienta vuesa merced, no sé qué me haga”²⁹.

29 Manuel de Mendiburu. *Diccionario histórico biográfico del Perú*. Tomo segundo. Lima, Imprenta de J. Francisco Solís, 1876, p. 120.

Escena II. *Personajes:* Carbajal, Cepeda. En momentos en que Carbajal y los soldados se retiran, llega Cepeda a quien Carbajal señala el cadáver de María colgado. El drama bien podía terminar con la frase de Carbajal a Cepeda que Segura emplea en la novela: “¿No le dije a vuesa merced que mi comadre era una santa? Mírela vuesa merced, qué calladita está. Apuesto ciento contra uno que no vuelve a abrir el pico”.

Surge la novela

A principios de 1844 —quizás desde las últimas semanas del año anterior—, Segura ya había abandonado su actividad como autor de cuadros de costumbres y poeta, se había separado de la Guardia Nacional y no tenía una relación estable con el periodismo. Es posible que por entonces Segura mirara hacia atrás, retomara su postergado drama *Gonzalo Pizarro* y los seis actos que lo componían, lo convirtiera en una novela-folletín conformada por un número igual de capítulos y lo entregara a la imprenta para deleite de los por entonces suscriptores de *El Comercio*.

¿Qué razones pudieron haber movido a Segura a dar forma de novela a su drama primitivo si esto es, tal como sostenemos, lo que realmente sucedió? Creemos que solo hay dos posibilidades: la primera es la desilusión que pudo haberle causado el fracaso consecutivo de dos de sus obras de carácter histórico para teatro: *Amor y política* y *Blasco Núñez de Vela* (el primer fracaso databa de septiembre de 1839; el segundo, de enero de 1840, solo tres meses y medio después). Esto es lo que creemos que aconteció realmente. La otra posibilidad puede haber sido beneficiarse con algún estipendio ofrecido por los directivos de *El Comercio*. No puede descartarse la ocurrencia simultánea de ambas posibilidades. Este es un asunto que queda por develar en la historia de una obra que sin duda es la primera novela histórica de nuestra vida republicana pero de la cual nadie se preocupó durante ciento sesenta años.

Manuel Ascencio Segura y la aparición de la novela en el Perú republicano

Queda por dilucidar la antigüedad de *Gonzalo Pizarro* entre las novelas con que se inicia este género en el Perú republicano. A partir de 1969, cuando apareció la primera y valiosa bibliografía de la novela peruana³⁰, se consideró que las primeras dos novelas del Perú republicano eran *El hijo del crimen*, de Julián del Portillo³¹, y la ya citada *El padre Horán*, de Aréstegui, que datan de 1848. El semanario limeño *El Talismán* (Lima, 1846-1847), que por entonces dirigía el poeta español Fernando Velarde, proporciona información adicional: refiere que en septiembre de 1846 acababa de aparecer —y recomienda su lectura— *Los amores de un marino*, del esforzado Julián M. del Portillo;³² en el mes siguiente inicia la publicación, que tomará siete números consecutivos, de una novela-folletín del mismo autor: *Amor y muerte*. Esta información remonta en dos años la fecha que ahora interesa establecer. La aparición de *Gonzalo Pizarro* como novela-folletín atrasa esa fecha en otros dos años más, hasta 1844.

Sin embargo, desde los últimos años de la década de 1830 ya habían aparecido en el Perú las primeras manifestaciones de prosa de ficción, dos de las cuales publica en forma de folletín *El Comercio*³³. Velásquez, al estudiar el asunto, juzga que *Lima de aquí a cien años*, de Portillo, “[...] es quizás el primer texto narrativo ficcional plenamente original escrito por un peruano que se publica por entregas en un periódico”. Sin embargo, ponderando bien la situación, Velásquez apunta:

30 Elsa Villanueva. *Op. cit.*, p. 57.

31 Julián M. del Portillo. *El hijo del crimen; novela peruana*. Lima, Imp. de José M. Masías, 1848.

32 De *Los amores de un marino se da cuenta* en el N.º 22, de 27 de septiembre; *Amor y muerte* se reproduce en siete números consecutivos, entre el 11 de octubre y el 22 de noviembre de 1846. De *Los amores de un marino* comenta la redacción: “Hemos leído esta linda novelita que acaba de publicar el apreciable joven D. Julián M. Portillo. Nos parece bien escrita y digna de figurar en el tocador de nuestras suscriptoras...”.

33 Es posible que se trate de las primeras dos obras en prosa escritas por el infatigable Julián M. del Portillo: *El Inventario*, publicado como folletín en tres números (1040, 1041 y 1042) de *El Comercio* (Lima, 1843); y *Lima de aquí a cien años*, aparecido, también como folletín, en cuatro números (1213, 1216, 1241 y 1242) de *El Comercio*, (Lima, 1843), (Marcel Velásquez. *Op. cit.*, pp.16-36).

[...] aunque [en *Lima de aquí a cien años*] podemos encontrar incipientes elementos propios de la novela de folletín (manejo del suspenso en función de las unidades de las entregas, conciencia social, intervención de la Providencia para solucionar los conflictos y fin pragmático de carácter político), esta narración escapa a los marcos tradicionales de la novela de folletín porque no existe la lógica argumental (despojo-recuperación-reconocimiento) ni la lucha esquemática entre el Bien y el Mal representados por personajes³⁴.

Mientras tanto, distinta es la situación de *Gonzalo Pizarro*, publicada nueve meses después: está dividida en forma equilibrada en seis capítulos, duplica en extensión a los dos textos de Portillo, ofrece un argumento de una razonable solidez, la tensión de la cual la trama está dotada se incrementa en forma gradual, los personajes aparecen bien perfilados, muchos de los diálogos que aparecen dan testimonio de destreza literaria, proporciona emotividad a la narración cuando describe la forma en que María Calderón implora a Pizarro por la vida de su hermano y cómplice, posee un final de un dramatismo impresionante.

Restringidos por Velásquez en forma tan significativa los méritos literarios de *Lima de aquí a cien años*, es posible, pues, que a la historia de la novela en el Perú republicano pueda darse comienzo con *Gonzalo Pizarro*, lo que conferiría a don Manuel Ascencio Segura un nuevo reconocimiento que nunca hubiera esperado.

Correspondencia:

Alberto Varillas Montenegro

Miembro de la Academia Peruana de la Lengua.

Correo electrónico: varillas.alberto@gmail.com

34 Marcel Velásquez. *Op. cit.*, p. 32.

RESEÑA

Óscar Colchado. *Sinfonía azul para tus labios*. Lima, Pakarina Ediciones, 2013, 63 páginas.

“Yo estoy aquí para contar la historia” escribió Neruda y declaró su tarea en el cosmos: cantar en tono épico los hechos que involucran a la humanidad. Por su parte, Javier Heraud afirmaba que la poesía es el nuevo canto de los pueblos liberados. Y es verdad, todo cabe en ella, desde la reflexión más íntima del cuerpo hasta el presente político de un pueblo. Quizá ambos pensamientos contienen la clave para comprender la propuesta estética de *Sinfonía azul para tus labios*, obra del premiado narrador Óscar Colchado Lucio. En ella hallamos tres secciones: “Aurora Tenaz” (1976), “Devolverte mi canción” (1989) y “Sinfonía azul para tus labios” (2005), que da título al libro. Además, cabe resaltar la dedicatoria que acompaña la primera sección, muestra clara de compromiso social, compatible no solo con una visión dialéctica acerca del acontecer nacional, sino también con el quehacer poético: “En nuestro país, Irene, las muchachas campesinas / no saben de fiesta de Quince Años. Esa celebración / corresponde solo a la burguesía y a quienes / siendo del pueblo tontamente la imitan”.

El universo poético de *Sinfonía azul para tus labios* está constituido por un hablante lírico que manifiesta experiencias amorosas propias. En la primera sección, “Aurora Tenaz”, los poemas de corte amoroso sugieren la presencia femenina, fundamentalmente redentora, en permanente contraste con la desesperanza que rodea al hablante: “yo amaba tus rodillas pálidas / de sencilla y noble colegiala / en ese barrio polvoriento / de callecitas tristes / como tu olvido”, “las palomas han muerto / a mitad de su vuelo. / Y nadie sabe si esta / la que hoy te envió / logrará alcanzar

el alba / y tocar tu puerta”, “por las lágrimas endurecidas / en el arrebol de tus mejillas, / por tu voz quebrada / en el trino del viento, / por tu esperanza derramada / sobre mi pecho entristecido, / amada mía, / mi corazón te llora”. El mar, la lluvia, la isla, la aurora, la urbe costera confluyen en la mirada sensual del hablante: “tú en cuya voz / las rosas / se perfuman, / dile a la lluvia, compañera, / que en su llanto / me traiga tu presencia / y en su música, el rumor de mis besos / en las virginales / islas / de tu pecho”, “¡oh! los días frescos y aún no develados / donde al fin podré encontrar / tus playas de amor / desconocidas”, “solo besos y caricias le he dado. / No se puede más. Porque entonces / ella es una isla / y yo / una ola / estrellándose”. A pesar de la entrega honesta y apasionada que el hablante lírico exterioriza, el amor no se consume del todo, no llega a ser; y prevalece el recuerdo atormentado que se mezcla con la angustia juvenil. En los poemas “Debí amarte, muchacha”, “Te estaré esperando”, “Si desaparezco”, entre otros, percibimos un hablante lírico resignado al rechazo, que más bien edifica su esperanza sobre la base del recuerdo compartido; de este modo, confía en la memoria del ser amado para eternizar, a su vez, sus propias evocaciones. En cada poema, desde un presente, descuella el recuerdo nostálgico; por ello, las figuras del crepúsculo y la aurora se enfrentan en una gresca discreta, adormecida por el olvido: “¿dónde y cómo hallarte / ahora que la urbe me filtra su nostalgia / y me colma hasta dolerme su gigante soledad?”. En “Un día, Irene”, poema final de la primera sección, el amor se materializa gracias a la complicidad femenina. La compañera no es más un lamento lejano, tampoco es una abstracción, es ahora una promesa de cambio. El hablante le manifiesta a Irene su propuesta reivindicativa; desde un presente empobrecido, le urge al sujeto evocador una patria distinta, libre y justa. Surge entonces la representación de una voz colectiva que reclama con encono la tierra que le pertenece: “Pero hoy que la cólera nos convoca / y nuestros ojos son charcos / donde se empozan las cenizas de lo abyecto, / siempre nuestros besos sabrán amargos / y la tristeza no dejará de empañar nuestras miradas”. El hablante lírico invita a la insurrección, porque solo la reconquista de un orden negado le dará sentido a lo más simple de la vida. Se hace necesario un espíritu crítico, pero sin dramatismos ni desbordes: “mañana, / luego que hayamos recuperado

el pan, el trigo, la semilla, / sonrientes curaremos las heridas / y el beso y el amor y hasta las querellas nuestras / tendrán la dimensión apetecida”.

En “Devolverte mi canción”, segunda sección del poemario, la degradación del puerto y la atmósfera triste son el reflejo de la resignación del hablante lírico, y es que el puerto pesquero de Chimbote no es más el de mayor producción en el mundo: “ah edad madura sin frutos sobre el viento / yo tengo la calma de la tempestad en ciernes / y sé del rocío y tu larga cabellera / sé también de aquel río de luceros / que no es ningún puerto y acaso existe”. La voz que predomina en los versos puede llegar a ser cruda o melancólica, pero siempre íntima. De esta forma, el hablante nos permite conocer sus vínculos afectivos con el puerto: “yo que de niño aprendí en el puente Gálvez / que por un pliego de reclamos también se muere”. Imposible no apreciar en estos versos, apenas una lejana reminiscencia de “Puerto Supe” del poemario *Ese puerto existe*, de Blanca Varela. En “No es ningún río de luceros”, “Vuelvo hacia ti” y “Te recuerdo María”, la naturaleza rompe su inocencia y la urbe es ahora el espejo de retardos y revelaciones, el entorno se ve alterado por las luces de neón, por la necesidad de una gaseosa helada, y por la ilusión rota de una secretaria acosada. Estas experiencias describen la relación conflictiva entre los hombres de mar y la penetración de la modernidad capitalista. Al respecto, quizá no sea descabellado plantear alguna tenue influencia del movimiento vanguardista Hora Zero en la poesía de Colchado, ya que describir las circunstancias presentes sin contemplaciones ha sido una tendencia constante en la estética de dicho grupo. En esta segunda sección, el hablante lírico también se erige como el sujeto idóneo para contar la otra historia, esa que le pertenece al pescador, al campesino, al maestro como actores del devenir histórico. En los poemas “Hay en tu vientre Carmen”, “Esta tarde muchacha” y “La chica del barrio Miramar”, las figuras femeninas representan una fuerza liberadora clara, comparten con el hablante la protesta social, salen a las calles, marchan, gritan, y también son abatidas en sangrienta represión. Ellas y el escenario de la huelga aluden a la histórica lucha del año 1973 en Chimbote, en donde la clase obrera y el pueblo lucharon contra la Junta Militar de Gobierno del general Juan Velasco Alvarado. Es así como dialogan poesía y memoria, mientras se configura un espacio legítimo para la voz colectiva.

Por la eufonía propuesta, “Sinfonía azul para tus labios” representa un conjunto armónico, una suerte de obra escrita para ser cantada. El hablante lírico le canta a la gaviota morena y dulce, que no es otra que la compañera muerta en la lucha: “sentada al borde de increíbles rascacielos / subiendo o bajando gradas con tu bolso inseparable / recordarás las marchas por las calles desoladas”. Mientras el hablante lírico busca a su compañera, percibimos la funesta historia. Se trata de un triste recuento de sucesos íntimos ligados al espantoso final de la muerte: “asómate a mis ansias un instante / ilumíname con tu sombra de luz a la deriva / vuelve a amar mis lentes mis poemas y mis recortes de periódico / y no mires cuando caes / entre bombas / balas / y humo”. El deseo de eternizar la imagen de la amada se vincula de manera estrecha con las características sonoras de los retazos de melodía que asoman cuando la memoria recurre al pasado: “alelé / te busqué / alelé / te encontré / alelé / alelé / ¡ALELÉ!”.

La ternura, la nostalgia, la memoria, la eufonía y la historia de *Sinfonía azul para tus labios* tienen como trasfondo la gran problemática de una bahía destruida; en tal sentido, podríamos afirmar que la poesía de Colchado desafía al tiempo. Es decir, enuncia e intercambia imágenes intensas del pasado, cual inventario de sueños azules que espera ser cumplido. (Clarivel Valverde Cárdenas)

REGISTRO

REGISTRO

- Del 9 al 23 de julio se realizó el curso **NORMATIVA Y REDACCIÓN EN ESPAÑOL**. Estuvo a cargo del Mg. Marco Antonio Lovón Cueva.
- Del 13 de julio al 24 de agosto se realizó el curso **REDACCIÓN DE ARTÍCULOS CIENTÍFICOS**. Estuvo a cargo del Mg. Marco Antonio Lovón Cueva.
- Los días 15 y 16 de agosto se realizó el **COLOQUIO EN HOMENAJE A EDGARDO RIVERA MARTÍNEZ**. Participaron en el evento César Ferreira (University of Wisconsin-Milwaukee), Ismael P. Márquez y Amy T. Olen (University of Wisconsin-Milwaukee), Carlos Schwalb Tola (Instituto Cultural Internacional Encuentros), así como docentes de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Pontificia Universidad Católica del Perú, ESAN, entre otras instituciones.
- El 29 de agosto se realizó el **ENCUENTRO CIENTÍFICO LA ACADEMIA, LA LENGUA Y LA LITERATURA VALLEJIANA**. El evento se organizó con la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga. Participaron en este encuentro Gladys Flores Heredia, Antonio González Montes, Roberto Zamudio Campos y Marco Martos Carrera.
- Del 9 al 11 de octubre se realizó el **VIII CONGRESO INTERNACIONAL DE LEXICOLOGÍA Y LEXICOGRAFÍA EN HOMENAJE A MARTHA HILDE-**

BRANDT PÉREZ TREVIÑO. Participaron como coorganizadoras la Academia Costarricense de la Lengua, la Academia Argentina de Letras y la Academia Chilena de la Lengua. Se contó con la participación de Gilberto Sánchez Cabezas (miembro de número de la Academia Chilena de la Lengua), María del Pilar Cobo González, Aurora Camacho Barreiro (Instituto de Literatura y Lingüística José Antonio Portuondo, Cuba), Mario Portilla Chaves y Víctor Manuel Sánchez (Academia Costarricense de la Lengua), Rodolfo Cerrón Palomino (Vicepresidente del Consejo Directivo de la Academia Peruana de la Lengua) y Julio Calvo Pérez (Miembro correspondiente de la Academia Peruana de la Lengua), así como docentes de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Universidad de Piura, Universidad Nacional Federico Villarreal, entre otras.

- Del 29 al 31 de octubre se realizó el evento **MIX LITERARIOS. ESCRITORES BRASILEÑOS Y PERUANOS.** El evento se organizó con el Centro Cultural Brasil-Perú. Participaron Ana Paula Maia (escritora, guionista y música), Santiago Riso (poeta y promotor cultural), Marcelino Freire (escritor, cuentista y productor cultural), Miguel Ruiz Effio (escritor y cuentista), Rogerio Pereira (periodista, escritor y editor) y Carolina Cisneros (escritora y guionista).
- Los días 15 y 16 de noviembre se realizó el **CONGRESO NACIONAL LOS UNIVERSOS NARRATIVOS DE OSWALDO REYNOSO.** Participaron en la coorganización el Instituto de Investigaciones Humanísticas de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y la Editorial San Marcos. Se contó con la participación de Rocío Ferreira (De Paul University), Lara Mucci Poenaru y Rómulo Monte Alto (Universidade Federal de Minas Gerais-Minas Gerais, Brasil), así como docentes de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Universidad Católica Sedes Sapientiae, Universidad Nacional Federico Villarreal, Universidad Enrique Guzmán y Valle – La Cantuta, entre otras.
- El 22 de noviembre se realizó en Piura, el **ENCUENTRO CIENTÍFICO LA ACADEMIA, LA LENGUA Y LA LITERATURA VALLEJIANA.** El evento

se organizó con la Universidad Nacional de Piura. Participaron en este encuentro Antonio González Montes, Luis Alberto Cumpa González y Marco Martos Carrera.

- El 23 de noviembre se realizó en Sullana, Piura, el **ENCUENTRO CIENTÍFICO LA ACADEMIA, LA LENGUA Y LA LITERATURA VALLEJIANA**. El evento se organizó con la Municipalidad Provincial de Sullana. Participaron en este encuentro Manuel Abad Medina y Marco Martos Carrera.

DATOS DE LOS AUTORES

DATOS DE LOS AUTORES

Jaime Labastida

Es doctor en filosofía por la Universidad Nacional Autónoma de México. Entre sus obras poéticas destacan *Animal de silencios*, 1996; *Elogios de la luz y de la sombra*, 1999; y *La sal me sabría a polvo*, 2009. Entre sus libros de orden filosófico o de crítica literaria e histórica sobresalen *Estética del peligro*, 1986; *La palabra enemiga*, 1996; *Humboldt: ciudadano universal*, 1999; y *Cuerpo, territorio, mito*, 2000. Formó parte del grupo literario La Espiga Amotinada; fue director de la revista *Plural* (segunda época) y actualmente es miembro de número de la Asociación Filosófica de México, presidente de El Colegio de Sinaloa y director general de Siglo XXI Editores. Ha sido galardonado con diversos premios, entre los que cabe citar el Xavier Villaurrutia 1996, así como el Nacional de Periodismo y el Nacional de Ciencias y Artes 2008. Es doctor honoris causa por las universidades de Michoacán y de Sinaloa. Ha sido distinguido como Caballero de la Orden de las Artes y las Letras por el Gobierno de Francia y con la Cruz al Mérito por el presidente de la República Federal de Alemania. También ha recibido la Medalla de Oro del Instituto Nacional de Bellas Artes por su trayectoria como escritor.

En febrero de 2011 tomó posesión como director de la Academia Mexicana de la Lengua. Además, ha desempeñado los cargos de tesorero y director adjunto en esta corporación.

Es miembro correspondiente de la Academia Norteamericana de la Lengua Española y de la Academia Cubana de la Lengua.

direcciongeneral@sigloxxeditores.com.mx

José Luis Samaniego Aldazábal

Es secretario de la Academia Chilena de la Lengua y profesor de la Universidad Católica de Chile. Autor de numerosos trabajos en lingüística, muestra particular interés por la gramática, la lexicología y la lexicografía. Durante diez años, entre el 2003 y el 2013, ha sido decano de la Facultad de Letras de la Universidad Católica de Chile. Entre otras tareas, preside el jurado que cada dos años otorga el Premio de Poesía Mística en Chile. Ha asistido a numerosos congresos de su especialidad en su país y en varios lugares del mundo.

acadchileng@terra.cl

Gonzalo Espino Relucé

Poeta y crítico literario. Profesor principal del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana y Maestro en Ciencias Sociales con mención en Lingüística Andina y Amazónica por FLACSO-Escuela Andina de Postgrado. Entre sus últimas publicaciones corresponde mencionar su poemario *Quinto* (2013), sus trabajos críticos *La literatura oral o la literatura de tradición oral* (2010) y el estudio y antología poética *Efraín Miranda. Indios dios runa* (2008).

gonzespino@gmail.com

Alberto Varillas Montenegro

Durante varios años ha compartido labores administrativas con la docencia en la Pontificia Universidad Católica del Perú. En ese tiempo se dedicó al estudio de la literatura peruana del siglo XIX. Como fruto de su experiencia y vocación, en 1991 apareció el libro *La literatura peruana del siglo XIX. Periodificación y caracterización* (1991). Dicho texto establece los criterios que deben utilizarse para resolver la ya antigua duda sobre si hay o no un esquema válido para estudiar la literatura peruana de la antepasada centuria. Anteriormente, Varillas había publicado las biografías de Pardo y de Segura; en 1992, publicó la más completa biografía de Felipe Pardo y Aliaga. También es autor de *Apuntes para una historiografía de la literatura peruana republicana del siglo XIX* (2010). Ha

editado las *Obras completas de Manuel Asencio Segura* (2005); el *Carácter de la Literatura del Perú independiente* de José de la Riva Agüero, que en su tiempo fue la primera historia de la literatura peruana del siglo XIX (2008); también editó la novela *La Huérfana de Ate* de Ricardo Rossel (2008). Es autor de *Periodismo e Historia en el Perú* (vol. 1: *De sus orígenes hasta 1850*; vol. 2: *De 1850 a 1880: Veinte años de auge y una década de esplendor*). Es miembro de número de la Academia Peruana de la Lengua, de la Academia Nacional de la Historia, del Instituto Riva-Agüero y del Instituto Ricardo Palma y miembro correspondiente de la Real Academia Española de la Lengua. Ejerció la presidencia del Patronato de la Casa Museo Ricardo Palma durante el período 2003-2012. Ha dictado conferencias sobre temas de su especialidad en diversas universidades de Estados Unidos, Chile, Costa Rica, Francia y Perú. Ha sido Ministro de Educación del Perú (1992-1993) y embajador del Perú en Costa Rica (1994-2000). Fuera del ámbito de la literatura, es autor de *La situación poblacional peruana. Balance y perspectivas* (dos ediciones: 1990 y 2010) y *Perú y Ecuador. Visión actual de un antiguo conflicto* (dos ediciones: 1999 y 2008).

varillas.alberto@gmail.com

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR
EN EL MES DE DICIEMBRE DE 2013
EN LOS TALLERES DE
GRÁFICA BRACAMONTE DE
BRACAMONTE HEREDIA GUSTAVO
CALLE ELOY URETA N° 076
URB. EL MERCURIO - SAN LUIS - LIMA
TELF. 326-4440
E-MAIL: VENTAS@BRACAMONTE.COM.PE
TIRAJE: 500 EJEMPLARES

GUÍA BÁSICA DE ESTILO Y NOTAS PARA LOS COLABORADORES

1. El *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, como revista de investigaciones, está abierta a las colaboraciones de todos los académicos de nuestra corporación, así como a los trabajos de intelectuales nacionales y extranjeros en las áreas de lingüística, filología, literatura, filosofía e historia. Es una publicación de periodicidad semestral y sus artículos son arbitrados por el Comité Científico como evaluador externo y por el Comité Editor. El Comité Editor se reserva el derecho de publicación de los artículos alcanzados a la redacción. Está dirigida a los académicos de la lengua, profesores y estudiantes universitarios.
2. Los **Artículos** deberán tener una extensión mínima de 15 páginas y máxima de 25. Cada página deberá contener un máximo de 1 700 caracteres incluyendo las notas a pie de página. Deberá estar compuesto en tipo Times New Roman de 12 pts., con interlinea a espacio y medio. Se deberá entregar en soporte electrónico, con su respectiva impresión. No se admitirán textos sin digitar.
3. Los **Artículos** deberán tener un título concreto y conciso. Se deberá adjuntar un resumen, palabras clave (mínimo 3, máximo 5) y una breve nota biográfica del autor que incluya su correo electrónico. El título, el resumen y las palabras clave deberán estar también en francés.
4. Las **Notas y Comentarios críticos** deberán tener una extensión máxima de diez páginas (1 700 caracteres cada una) en las que estén incluidas las notas a pie de página y la bibliografía, con la misma familia tipográfica y puntaje señalado en el punto 2.
5. Para las **Reseñas**, la extensión máxima será de cuatro páginas (1 700 caracteres cada una) y deberán tener los datos completos del material reseñado (autor, título, ciudad, casa editorial, año, número de páginas).
6. Las **Citas textuales** deberán destacarse con un tabulado mayor al del párrafo, con tipo más chico (10 pts.) y a espacio simple. Se indicará entre paréntesis el autor(es) seguido del año de edición (sin signo de puntuación) y después el número de página correspondiente antecedido de dos puntos. Ejemplo: (Boehner 1958: 229).
7. Las citas de menos de 5 líneas irán dentro del párrafo y entre comillas, en letra normal y no en cursiva.
8. Las palabras de otras lenguas utilizadas en el texto deben estar sólo en cursivas, sin comillas, ni en negritas, ni subrayadas. Las voces y expresiones latinas usadas en castellano, y que figuren así en el Diccionario de la RAE, se acentuarán y no se destacarán con marca alguna.
9. Para el caso de las **Notas a pie de página** que incluyan datos bibliográficos, se deberá citar el autor empezando por el nombre y apellidos, seguido del título del libro destacado mediante cursivas. Ejemplo: César Vallejo. *Obra poética completa*, págs. 30-37. Se entiende que en la bibliografía se empieza por el apellido, el título de la obra, y se incluirá la data editorial completa.
10. Los títulos de ensayos, artículos, cuentos, poemas, capítulos, etc., recogidos en otra publicación (periódicos, revistas, libros), van entre comillas dobles. Sólo llevan mayúscula inicial la primera palabra y los nombres propios.
11. En el caso de citarse lugares electrónicos o páginas electrónicas, se deberá indicar la dirección electrónica completa, seguida de la fecha y hora de la consulta.
12. La **Bibliografía** —en tipo igual a las citas (10 pts.)— deberá presentarse según el siguiente modelo:
 - a) **Para el caso de artículos.**

VELÁSQUEZ, Lorena. “El concepto, como signo natural. Una polémica acerca de Ockham”, en *Antología Filosófica*. Revista de Filosofía. Investigación y Difusión. Año VII. Julio-diciembre. N.º 2. México D.F., 1993.
 - b) **Para el caso de libros.**

MORRIS, Charles. *Signos, lenguaje y conducta*. Buenos Aires, Losada, 1962.
_____. *La significación y lo significativo*. Madrid, Alberto Corazón, 1974.
 - c) **Para el caso de documentos.**

ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN (AGN), Cristóbal de Arauz, 1611 (122), fol. 925.
 - d) **Para el caso de direcciones electrónicas.**

Huamán, Miguel Angel. “La poesía de Santiago López Maguiña”. En *More Ferarum*. José Ignacio Padilla/ Carlos Estela, 2001, N.º 7: <http://www.moreferarum.perucultural.org.pe/index1.htm>. Martes, 12 de enero de 2002, 3:45 horas.

ARTÍCULOS

Jaime Labastida

Lengua y mundo en la obra de Phelipe Guaman Poma de Ayala

José Luis Samaniego Aldazábal

Posible inclusión en los diccionarios de nuevas palabras formadas a partir de los diversos procedimientos existentes

Jesús Ernesto Ortiz-Díaz

Los Enigmas de Sor Juana como artefactos del entendimiento

Alex Morillo Sotomayor

Una poética iluminada: el pensamiento Zen en la escritura poética de Jorge Eduardo Eielson

Gonzalo Espino Relucé

Mario Vargas Llosa, nuevos escenarios: El héroe discreto

NOTA

Alberto Varillas Montenegro

Gonzalo Pizarro, ¿La primera novela histórica del Perú republicano o un drama frustrado de Segura?

RESEÑA

Óscar Colchado. *Sinfonía azul para tus labios*
(Clarivel Valverde Cárdenas)

REGISTRO

DATOS DE LOS AUTORES

