

ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA

B  
O  
L  
E  
T  
Í  
N

74

L i m a  
Julio-Diciembre  
2023



BOLETÍN DE LA ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA

Bol. Acad. peru. leng. Vol. 74 N.º 74 julio - diciembre 2023

Periodicidad semestral

Lima, Perú

**Director**

Eduardo Hopkins Rodríguez

**Editor General**

Antonio González Montes

**Editores**

Óscar Coello Cruz

Martina Vinatea

Marco Antonio Lovón Cueva

**Comité Editor**

Harry Belevan-McBride  
Alberto Varillas Montenegro  
Rodolfo Cerrón Palomino  
Carlos Garatea Grau  
Raquel Chang-Rodríguez  
(Academia Peruana de la Lengua)

Manuel Larrú Salazar  
(Universidad Nacional Mayor de San Marcos,  
Perú)  
Luis Fernando Muñoz Cabrejo  
(Facultad de Teología Pontificia Civil  
de Lima, Perú)

**Comité Científico**

Alicia María Zorrilla  
Pedro Luis Barcia  
(Academia Argentina de Letras)  
Alfredo Matus Olivier  
Pedro Lastra Salazar  
(Academia Chilena de la Lengua)  
Federico Schopf  
(Universidad de Chile)  
Juan Carlos Vergara Silva  
(Academia Colombiana de la Lengua)  
Julio Pazos Barrera  
(Academia Ecuatoriana de la Lengua)  
Julio Calvo Pérez  
(Universidad de Valencia, España)  
Eva Valero Juan  
(Universidad de Alicante, España)

Vicente Cervera Salinas  
(Universidad de Murcia, España)  
Maida Watson  
(Florida International University, EE. UU.)  
Marie Madeleine Gladieu  
(Universidad de Reims-Champagne-  
Ardenne, Francia)  
Jorge Eduardo Arellano  
(Academia Nicaragüense de la Lengua)  
Roberto Zariquiey Biondi  
(Pontificia Universidad Católica del Perú)  
Wilfredo Penco  
(Academia Nacional de Letras de Uruguay)  
Eliana Lucían  
(Universidad de la República, Uruguay)

**Corrección**

Joan Doroteo Echegaray

**Traducción**

Miguel García Rojas  
Jean Norbert Podleskis

**Coordinación**

Magaly Rueda Frías

**Dirección**

Av. Armendáriz N.º 349, Miraflores  
Lima 18 - Perú

**Teléfono**

(511) 445-9890

**Correo electrónico**

boletin@apl.org.pe

ISSN: 0567-6002 (versión impresa) / ISSN: 2708-2644 (versión en línea)

DOI: <https://doi.org/10.46744/bapl>

**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 indexado en Latindex catálogo 2.0, MIAR, ROAD, LatinREV, REDIB, DOAJ, ALICIA, LA Referencia, ERIHPLUS, Scielo y Scopus.

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. 74, n.º 74

julio-diciembre 2023  
Lima, Perú



# BOLETÍN DE LA ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA

Lima, 2.<sup>do</sup> semestre de 2023

vol. 74, n.º 74

## *Consejo Directivo de la Academia Peruana de la Lengua*

Presidente:	Eduardo Hopkins Rodríguez
Vicepresidente:	Alberto Varillas Montenegro
Censora:	Eliana Gonzales Cruz
Secretario:	Víctor Oswaldo Holguín Callo
Tesorero:	Antonio González Montes
Bibliotecario:	Camilo Fernández Cozman

## *Académicos de Número*

Mario Vargas Llosa	(1975)
Carlos Germán Belli de la Torre	(1980)
Manuel Pantigoso Pecero	(1982)
Rodolfo Cerrón-Palomino	(1991)
Gustavo Gutiérrez Merino Díaz	(1995)
Fernando de Trazegnies Granda	(1996)
Marco Martos Carrera	(1999)
Ricardo González Vigil	(2000)
Ricardo Silva-Santisteban Ubillús	(2001)
Eduardo Hopkins Rodríguez	(2005)
Salomón Lerner Febres	(2006)
Alberto Varillas Montenegro	(2008)
Camilo Fernández Cozman	(2008)
Alonso Cueto Caballero	(2009)
Marcial Rubio Correa	(2010)
Harry Belevan-McBride	(2012)
Carlos Garatea Grau	(2014)
Víctor Oswaldo Holguín Callo	(2014)
Antonio González Montes	(2014)

Eliana Gonzales Cruz	(2017)
Óscar Coello Cruz	(2022)
Jorge Valenzuela Garcés	(2022)
Iván Rodríguez Chávez	(2023)
Rocío Caravedo Barrios	(2023)
Luis Andrade Ciudad	(2023)
Eduardo González Viaña	(2023)
Alfredo Bryce Echenique	(electo, 2022)

### *Académicos Correspondientes*

#### a) Peruanos:

Armando Zubizarreta  
Luis Enrique López  
Julio Ortega  
Pedro Lasarte  
Juan Carlos Godenzzi  
Víctor Hurtado Oviedo  
Jesús Cabel Moscoso  
César Ferreira

#### b) Extranjeros:

Humberto López Morales  
Julio Calvo Pérez  
Raquel Chang-Rodríguez  
Isabelle Tauzin-Castellanos  
Inmaculada Lergo  
Pedro Lastra  
Stephen M. Hart  
Juan Jesús Armas Marcelo

### *Académicos Honorarios*

Johan Leuridan Huys  
Antonio Gamoneda Lobón  
Jorge Eduardo Arellano  
Santiago Muñoz Machado

## BOLETÍN DE LA ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA

Bol. Acad. peru. leng. Vol. 74, N.º 74 julio-diciembre 2023

ISSN: 0567-6002 (versión impresa) ISSN: 2708-2644 (versión en línea)

DOI: <https://doi.org/10.46744/bapl>

### CONTENIDO

#### ARTÍCULOS

- M'bare N'gom Faye. *Corporalidad, oralidad e identidad en la creación literaria de Arnoldo Palacios* 11
- Jorge Wiese Rebagliati. *Dante y el Perú. Una aproximación bibliográfica* 37
- Paúl Llaque. *La poética narrativa de «El Caballero Carmelo»* 71
- Gonzalo Espino Relucé y Mauro Mamani Macedo. *La representación de la violencia durante el conflicto armado interno en tres géneros musicales de la región de Ayacucho en el siglo XX* 107
- Bruno Fernando Nassi Peric. *La sociedad comercial del Astrólogo en Los siete locos y Los lanzallamas, de Roberto Arlt* 141
- Jorge Adrián Terán Morveli. *Literaturas regionales en el Perú: una propuesta y una agenda* 167
- José Quispe Coronel. *Un no a la resignación o la intransigencia del deseo en Luis Cernuda* 205
- Esther Teresa Espinoza Espinoza y Edgar Paolo Alvarez Chacón. *Modernismo y canon de la literatura peruana de entresiglos* 229
- Karina de la Vega Sarmiento y Armando Alzamora. *Teoría e historia de la literatura infantil y juvenil en el Perú: vigencia de las propuestas de Jesús Cabel* 253

#### NOTAS

- Martina Vinatea. *Noticia sobre la plataforma de Humanidades Digitales «Estudios Indianos»* 283
- Camilo Rubén Fernández-Cozman. *Una lectura de un poema de Canto ceremonial contra un oso hormiguero, de Antonio Cisneros* 301

Alexander Zosa-Cano. *El realismo costumbrista y la mujer obrera en los escenarios de la novela Bananos (1942), de Emilio Quintana* 309

## INCORPORACIONES

Iván Rodríguez Chávez. *La nueva peruanidad* 321

Incorporación del académico Iván Rodríguez Chávez a la Academia Peruana de la Lengua. Discurso de recepción por el académico Manuel Pantigoso Pecero 359

Rocío Caravedo Barrios. *El español del siglo XIX en el Perú. La deixis social en el plural* 365

Incorporación de la académica Rocío Caravedo Barrios a la Academia Peruana de la Lengua. Discurso de recepción por el académico Carlos Garatea Grau 383

Luis Andrade Ciudad. *Señorita de la altura: sobre el vínculo entre seres humanos y camélidos sudamericanos en el español del Perú* 389

Incorporación del académico Luis Andrade Ciudad a la Academia Peruana de la Lengua. Discurso de recepción por el académico Rodolfo Cerrón-Palomino 405

Eduardo González Viaña. *Trilce, la palabra perdida* 413

Incorporación del académico Eduardo González Viaña a la Academia Peruana de la Lengua. Discurso de recepción por el académico Antonio González Montes 423

## RESEÑA

Jaime Bayly. *Los genios*  
(Piero Gómez Carbonel) 433

REGISTRO 441

DATOS DE LOS AUTORES 447

## ARTÍCULOS



Corporalidad, oralidad e identidad en la creación literaria  
de Arnoldo Palacios

Corporality, orality and identity in the literary creation  
of Arnoldo Palacios

Corporalité, oralité et identité dans la création littéraire  
d'Arnoldo Palacios

M'bare N'gom Faye

Morgan State University, Baltimore, EE. UU.

mbare.ngom@morgan.edu

<https://orcid.org/0000-0002-6610-8351>

*Resumen:*

En este trabajo se proponen algunas reflexiones sobre la representación del cuerpo negro, africano y transafricano, o corporalidad negra, como espacio de construcción de identidad, de agencia y de reivindicación ciudadana en algunos textos de la producción cultural de Arnoldo Palacios. El estudio se centra en las novelas *Les mamelles du Chocó* (1989), *Las estrellas son negras* (1971) y *La selva y la lluvia* (1958). Partiendo de la *stratégie « d'oralisation » de la narration*, de Effoh Clement Ehora (2013), y de la *logique de l'oralité*, de Mamoussé Diagne (2005), se analiza el uso de la oralidad, u *oratura* (Aguessy, 1972), como medio de recuperación y articulación de la memoria histórica y cultural de la transafricanía en Colombia y en las Américas.



<https://doi.org/10.46744/bapl.202302.001>

e-ISSN: 2708-2644

Se explica cómo el proyecto escritural y cultural de Arnoldo Palacios reconstruye la experiencia del cuerpo transafricano. El escritor colombiano lo reconfigura y convierte en un espacio de resistencia que revaloriza y reorienta al colombiano de ascendencia africana como agente histórico, cultural y ciudadano con derechos inherentes, y, por ende, como un elemento esencial de la colombianidad y de la transafricanía en las Américas.

*Palabras clave:* oratura, transafricanía, corporalidad negra, invisibilidad, Chocó

*Abstract:*

This paper proposes some reflections on the representation of the black body, African and Transafrican, or Black corporeality, as a space for the construction of identity, agency, and citizen vindication in some texts of Arnoldo Palacios' cultural production. The study focuses on the novels *Les mamelles du Chocó* (1989), *Las estrellas son negras* (1971) and *La selva y la lluvia* (1958). Based on *la stratégie 'd'oralisation' de la narration*, by Ehora Effoh Clement (2013), and on *la logique de l'oralité*, by Mamoussé Diagne (2005), the use of orality, or *orature* (Honorat Aguessy, 1972), as a means of recovery and articulation of the historical and cultural memory of trans-Africanism in Colombia and the Americas is analyzed. It explains how Arnoldo Palacios' writing and cultural project reconstructs the experience of the trans-African body. The Colombian writer reconfigures it and turns it into a space of resistance that revalorizes and reorients the Colombian of African descent as a historical and cultural agent and citizen with inherent rights and, therefore, an essential element of Colombianness and trans-Africanism in the Americas.

*Key words:* orature, trans-Africanism, black corporeality, invisibility, Chocó

*Résumé :*

Dans ce travail nous proposons certaines réflexions sur la représentation du corps noir, africain et transafricain, ou de la corporéité noire, comme un espace de construction d'identité, d'agentivité et de revendication citoyenne dans certains textes de la production culturelle d'Arnoldo Palacios. Nous nous concentrons sur *Les mamelles du Chocó* (1989), *Las estrellas son negras* (1971) et *la selva y la lluvia* (1958). Partant de la *stratégie 'd'oralisation' de*

*la narration*, d'Effoh Clement Ehora (2013), et de la *logique de l'oralité*, de Mamoussé Diagne (2005), nous analysons l'emploi de l'oralité, ou *orature* (Honorat Aguessy, 1972), comme un moyen de récupération et d'articulation de la mémoire historique et culturelle de la transafricanie en Colombie et aux Amériques. Nous expliquons comment le projet d'écriture et de culture d'Arnoldo Palacios reconstruisent l'expérience du corps transafricain. L'écrivain colombien le reconfigure et le convertit en un espace de résistance qui revalorise et réoriente le Colombien d'origine africaine comme un agent historique, culturel et citoyen avec des droits inhérents et, de ce fait, un élément essentiel de la colombianité et de la transafricanie en Amérique.

*Mots clés* : *orature*, transafricanie, corporalité noire, invisibilité, Chocó

Recibido: 18/06/2023 Aprobado:18/09/2023 Publicado: 22/12/2023

En este trabajo, se ha propuesto analizar la presencia y representación del cuerpo negro, africano y transafricano, o corporalidad negra, como espacio de resistencia y de construcción de la identidad, agencia y reivindicación de la ciudadanía en algunos textos de la producción cultural de Arnoldo Palacios (Cértegui, Chocó, 1924-Bogotá, 2015), escritor colombiano de ascendencia africana. A tal efecto, el estudio se centra en las novelas *Les mamelles du Chocó* (1989), *Las estrellas son negras* (1971) y *La selva y la lluvia* (1958) como textos de referencia. Partiendo de lo que Ehora Effoh Clement (2013) llama *stratégie « d'oralisation » de la narration*, se analiza el uso de la oralidad u *oratura* (Aguessy, 1972) como medio para articular y recuperar la memoria histórica y cultural de la transafricanía en Colombia y en las Américas. En este sentido, se analiza cómo el proyecto escritural y cultural de Arnoldo Palacios reconstruye la experiencia del cuerpo transafricano en Colombia a través de procesos simbólicos apoyados en fragmentos de «historias de vida»; para ello, el escritor parte de lugares y espacios que revalorizan y reorientan al colombiano de ascendencia africana como agente histórico, cultural y

ciudadano con derechos inherentes y, por ende, como un elemento esencial de la colombianidad y de la transafricanía en las Américas, según observa Davis Darién J. (1995):

The African diaspora had a major demographic and cultural impact on all areas of Latin America, from Mexico to the Bahamas to Chile and Brazil. Although it is unusual today to observe African features among the populations of many Latin American nations, it should not be assumed that the genetic contribution was slight. In some parts of colonial Latin America, Africans outnumbered Europeans by a margin of 15 to 1. Almost one half of the populations of colonial Buenos Aires, Lima, and Mexico City reflected varying degrees of African Ancestry. (p. xi)

En este estudio, Davis propone el concepto *corporalidad negra* para referirse a la experiencia de la transafricanía en las Américas, homogeneizada por lo que el estudioso congoleño Pius Ngandu Nkashama llama *douleur commune*. La corporalidad negra ha sido representada de forma recurrente como un «producto» con valor de uso en los espacios de producción económica. En las Américas, durante la época esclavista, pasando por la situación colonial, hasta la era republicana, la corporalidad negra fue definida por la marginación en los espacios públicos e institucionales de interacción y transacción, así como por la invisibilización simbólica.

En las Américas de habla hispana, tanto las leyes de Indias como las cartas magnas de las primeras repúblicas prohibían el acceso del negro, es decir, del africano esclavizado y de su descendencia, el transafricano, a la cultura de la «ciudad letrada». Si bien el mundo del transafricano giraba exclusivamente en torno a la *slave economy* (economía esclavista), no fue óbice para que se iniciara un proceso de resistencia centrado, en primera instancia, en el rescate de la memoria histórica y cultural de la corporalidad negra, ni para que se sometiera a esta corporalidad a una «intra-terapia» como primer paso hacia la recuperación, articulación y revalorización de su identidad cultural dentro de una realidad marcada por la alteridad. El escritor, investigador y activista afroperuano José Campos Dávila (1996) observa a tal efecto que «su condición de mano de obra esclava la distanció de todo beneficio social que atentara contra su situación social, en este caso,

mantener en la ignorancia a la población negra era uno de los objetivos de los esclavistas» (p. 19).

Dentro de los parámetros del sistema de esclavización y esclavista colonial, el cuerpo negro está marcado y exclusivamente definido por su «valor de uso» y una «memoria asignada» monolítica y unidimensional. Durante la situación colonial, la corporalidad negra adquiere visibilidad y valor intrínseco únicamente en los espacios de extracción, explotación y producción económicos. En la era republicana, el cuerpo negro se convierte en un ente marcado por su invisibilización en los espacios públicos e institucionales (políticos, económicos y culturales) de interacción y de transacción, aunque no fue el caso en los lugares de la cultura popular.

Para el filósofo francés Jean-Paul Sartre, la corporalidad negra es un cuerpo al que se presenta y representa como *un corps-pour-autrui*, es decir, un «objeto sin historia» («Object without history», como dice Said en Donato y Said, 1979) debido a la *présence-histoire* (Lavou-Zoungbo, 2003). Desde esa percepción y representación de la realidad, el cuerpo negro no es, siguiendo a Sartre, un *corps-pour-soi*, sino, más bien, un sujeto sin agencia, autonomía ni vigencia; es decir, en palabras de Achille Mbembe (2013), los negros son retransformados «en hommes-objets, hommes-marchandises et hommes-monnaies» (p. 11). Es, en última instancia, dentro de esa visión del mundo, un cuerpo victimizado por la historia y, por ende, marcado por lo que Homi Bhabha (1994) llama *the sentence history*. La agresión a la corporalidad negra y el consiguiente dolor acumulado fueron transmitidos y legados a las siguientes generaciones.

Amadou Hampâté Bâ (1901-1999), el sabio de Bandiagara, ilustre historiador, poeta, teólogo, etnólogo, filósofo, novelista y «memorialista» de Mali, solía decir: «En Afrique, chaque vieillard qui meurt est une bibliothèque inexploitée qui brûle» (citado en Mataillet, 1999). Con ello, Hampâté Bâ quería resaltar la tragedia (cultural) que se cernía no solo sobre las mal llamadas culturas orales de África y del África subsahariana, sino también sobre la Transafricanía. Algunos de los grupos étnicos africanos transmitían su caudal cultural utilizando soportes gráficos autóctonos, así como formas de comunicación no impresas —al menos, como el mundo

occidental define lo impreso—. El lingüista senegalés Mamoussé Diagne (2005) señala la necesidad de cuestionar la definición limitante y estrecha por la que se han regido los estudios lingüísticos al identificar lo gráfico. Según Diagne, lo escrito se suele restringir al alfabeto latino (p. 34), por lo cual se tiende a confinar al campo de lo subalterno periférico aquellos procesos comunicativos de la oralidad que no se atienen a sus pautas o normas. Partiendo de esas premisas, no está de más recordar que algunos grupos étnicos de África utilizaban formas y plataformas escriturales: los símbolos *nsibidi*, entre los igbos de Nigeria; el sistema *aroko*, de los Yoruba de Nigeria; el alfabeto *vai*, de Sierra Leona; el alfabeto *bamun*, en Camerún; los alfabetos *mende*, *toma* y *guerzé*, en Guinea y Liberia; y el árabe fuertemente implantado entre las poblaciones islamizadas del Fuuta Djalón, en Guinea; del Fuuta Toro, en Senegal, y del Macina; en Mali, así como en los territorios limítrofes del Sahel durante la penetración del Islam a partir del siglo VII (Diagne, p. 34)<sup>1, 2</sup>. Eileen Julien (1992) propone el concepto *African verbal arts*, que se apoya en ambas formas de comunicación, esto es, la escritura y la palabra dicha, que ocupan un lugar de privilegio en esas sociedades. En ese orden de reflexión, Jacques Chévrier (1986) resalta:

La parole demeure [...] le support culturel prioritaire et majoritaire par excellence, dans la mesure où elle exprime le patrimoine traditionnel et où elle tisse entre les générations passées et présentes ce lien de continuité et de solidarité sans lequel il n'existe ni histoire ni civilisation. (p. 13)

No se trata de una palabra vana, fútil o frívola, sino que es una palabra sagrada y mítica vinculada a la historia y a la cultura del grupo y de la comunidad; es portadora de los mitos fundacionales del grupo étnico y, por ende, de la corporalidad negroafricana y transafricana, en última instancia. Por ello, para el «texto africano», en general, el uso de la palabra o su interpretación no está limitado al ser humano, ya que en África —y para el africano— todo el espacio tiene vida y se expresa, como observa el poeta senegalés Birago Diop en su poema *Le Souffle des Ancêtres* (*Soplos*) (1949):

1 El periodo de expansión se da entre los siglos XI y XII (Castro Martínez, 2020, p. 133).

2 El alfabeto *bamun* fue inventado por Sultán Njoya en el oeste de Camerún.

Escucha más seguido a  
las cosas que a los seres.  
La voz del fuego se oye,  
oye la voz del agua,  
las matas que sollozan  
en el viento que pasa.  
Es el soplo de los ancestros...

Nunca se van los que han muerto,  
son la sombra que se alumbra  
y la sombra que se espesa,  
no yacen enterrados:  
en el árbol que bulle están,  
están en el bosque que gime.  
En el agua que se desliza,  
están en el agua quieta,  
están en la cava, están en la multitud:  
quienes han muerto no han muerto. (pp. 144-145)

El investigador camerunés Samuel-Martin Eno Belinga (1978) observa que «la réalité est un livre vivant dont il faut interpréter les signes et décoder le message» (p. 21). La palabra dicha que emana de la corporalidad negra no solo es un medio de comunicación cotidiano: es un medio para decodificar e interpretar lo sagrado y lo mítico, y, también, para manifestar y expresar lo que Louis Vincent Thomas (1978) llama *l'Être-Force* (el Ser-Fuerza), es decir, un ente (oral) que genera vida y acción al tiempo que es vehículo de conocimientos y de sabiduría (pp. 121-122). Según Diagne (2005):

L'homme de l'oralité préserve ses productions des atteintes de l'oubli et de la mort, en procédant à une théâtralisation de son savoir. Autrement dit, il se joue de l'oubli en se donnant la possibilité de jouer le savoir, et de le rejouer toutes les fois qu'il en éprouvera le besoin de s'en réapproprier le sens ou d'en revivre l'aventure. (p. 6)

Asimismo, siempre siguiendo a Diagne, es preciso resaltar que la oralidad no se limita exclusivamente a la palabra dicha, porque limitarla a

eso sería mutilarla. Además, según Louis Vincent Thomas, es *parole retenue ou silence* (palabra retenida o silencio): un silencio expresivo y cargado de significados, acompañado de un sinfín de manifestaciones no-verbales cotidianas y sagradas, tales como el gesto, el baile, los tatuajes, la alfarería, la cestería, las trenzas y las decoraciones. Maurice Houis (1971) ahonda en este sentido cuando observa:

L'oralité n'est pas l'absence ou la privation d'écriture. Elle se définit positivement comme une technique et une psychologie de la communication à partir du moment où l'on réfléchit sur trois thèmes fondamentaux : La problématique de la mémoire dans une civilisation de l'oralité, l'importance sociologique, psychologique et éthique de la parole proférée, enfin la culture donnée, transmise et renouvelée à travers des textes de style oral dont les structures rythmées sont des procédés mnémotechniques et d'attention. (p. 9)

Gran parte de ese rico caudal cultural e histórico oral africano llegó a las Américas, como recalca Denys Cuche (1985):

D'Afrique, les esclaves avaient amené leurs contes et leurs mythes. Bon nombre de ces contes, de ces mythes, se sont conservés dans la mémoire collective noire grâce à leur transmission orale de génération en génération, notamment au cours des veillées profanes ou religieuses, telles les veillées funèbres. Ils ont été partiellement transformés sous la pression des événements pour mieux répondre aux interrogations nouvelles. (pp. 62-63)

Los conocimientos tecnológicos y otras competencias intelectuales que el africano esclavizado trae a las Américas sirvieron para construir y sostener la *slave economy*. Roger Bastide (1967) comenta al respecto que «los buques negreros transportaban a bordo no sólo hombres, mujeres y niños, sino también sus dioses, sus creencias y su folklore. Resistieron contra la opresión de los Blancos que querían arrancarlos de sus propias culturas para imponer la suya» (p. 29). En este mismo sentido, Jouve Martin y José Ramón señalan:

La inserción efectiva de las personas de origen africano en las tradiciones y prácticas letradas de la ciudad colonial, así como en un mundo gobernado por documentos escritos, empezó antes incluso de su llegada a las costas americanas. Desde el momento de su captura, los individuos que se venderían como esclavos en los mercados de nuevo continente eran introducidos en un entorno en el que su condición social, su identidad y su destino habían sido en gran medida predeterminados por las diferentes escrituras utilizadas en la trata. (2005, p. 53)

De igual manera, el filósofo camerunés Achille Mbembe indica:

Les Africains qui débarquent dans le Nouveau Monde avaient certes été déracinés. Mais leur inconscient n'avait pas été totalement effacé malgré le traumatisme de la traversée. Quelque chose des identités antérieures, même éparpillées, était resté. A partir d'un présent fait de ruines et de souffrances, ils apprirent de nouveau, pas à pas, à faire communauté, à créer des symboles et à imaginer le futur. C'est ainsi, par exemple, que naquit le jazz. Les sociétés de l'oralité, dites « sans écriture » n'étaient pas des sociétés anti-mémoire, bien au contraire. Elles savaient accumuler et stocker savoirs et connaissances. (2013, p. 96)

Dentro de este contexto, se enmarca el proceso de reinscripción del cuerpo negro en la historia —la cual contribuye a reescribir— como un primer paso para reclamar el derecho a tomar iniciativas y empezar a «decir» el mundo desde su percepción y representación de la realidad.

La «economía esclavista y de la esclavización» no era un ente abstracto, sino la base sobre la cual se asentaba esa infraestructura que Henri Lefebvre describe como «producción de espacio». Era un proyecto multidimensional con dialéctica propia y «prácticas espaciales» específicas —sociales, políticas, culturales y económicas—, que se apoyaba en la labor de los africanos esclavizados. De ese modo, contribuyó al florecimiento y a la prosperidad de gran parte de las Américas y de Europa mientras instalaba al negro en la «cultura de la pobreza» y de la precariedad.

El proceso de esclavización y de desterritorialización de la corporalidad negroafricana duró 350 años, y afectó directa e indirectamente la

vida de millones de individuos; esto creó una de las mayores diásporas que el mundo haya conocido. Oriundos de distintas regiones de África, homogeneizadas bajo el nombre de *Costa de Guinea*, los africanos esclavizados procedían de una diversidad de grupos religiosos, culturales y lingüísticos, que contribuyeron a la creación de lo que Sidney W. Mintz (1984) llama *África en América latina* y que Roger Bastide (1967) describe como *Communautés Noires*. En este sentido, se puede afirmar que la transafricanía es un fenómeno pluridimensional y sincrónico de agresión, mediado por la transculturación y la deculturación que sigue «creándose y recreándose» (Moreno Fragnals, 1984, p. 10). Sin embargo, eso no fue óbice para que el africano esclavizado, pese a la política de fragmentación y dispersión a la que fuera sometido, superara lo que Moreno Fragnals llama «complejo proceso de transculturación-deculturación» (p. 10), que dio lugar a un fenómeno de diglosia al incorporar al castellano algunos códigos lingüísticos de origen africano. Por un lado, ese proceso permitió la emergencia de un instrumento de comunicación intraétnica, el cual favoreció el nacimiento de lenguas «localizadas» y acriolladas similares al palenquero que se habla en Palenque San Basilio, Colombia. Por otro lado, contribuyó a la consolidación de un vehículo lingüístico estrechamente ligado a lo que se podría describir como una identidad choacoana. Arnoldo Palacios observa que «el camino seguido por el idioma para expresar el pensamiento, el sentir, es choacoano» (1997, p. 219). El choacoano, como indica Palacios, da forma a gran parte de la estructura narrativa de sus novelas, las que se estudian en el presente artículo. Una de las características de esa lengua literaria es el uso del tono coloquial, como lo ilustra este intercambio entre el compa Gaspar y su esposa en *La selva y la lluvia*:

- Guëno, ¿vó qué pensás de lo que t'he veniro diciendo úrtimamente?  
—dijo el compa Gaspar.  
—Yó no sé... Vó sós er que vés —respondió contundente la mujer. (1958, p. 19)

También se evidencia en *Las estrellas son negras*, como en la siguiente intervención de la madre de Irra:

—¿Qué tiene mijo? —le preguntó la madre, asombrada; una interrogación que se dibujó en sus cejas espesas y juntadas— ¿Tas enjuelmo?... ¿Tenes jebre? —Se le acercó palpándole la mejilla con el dorso de la mano. Lo sintió caliente—. Te yame pa que vai aonde er compa, pa ve a ve si loj acreita meria di arro y una cualta de platano... Que yo no l'he iro a conclale toro polque toy enjuelma. (p. 59)

Para Arnoldo Palacios (1989), el chocono

n'est pas un dialecte, pas un « créole », encore moins un castillan déformé, comme le croient à la légère certains critiques. C'est un espagnol dans la bouche d'un peuple qui s'exprime surtout oralement et qui, à la faveur de la tradition et des siècles d'analphabétisme, a gardé vivantes de cette langue des caractéristiques anciennes [...]. Ce langage a été adapté à la manière de vivre, de sentir, de voir la vie. (p. 11)

La lengua española, en este caso, siguiendo al lingüista senegalés Alioune Tine, «se reterritorializa por medio de un proceso consciente de interferencia lingüística codificada» (1985, p. 50). Los elementos lexicales que conforman el estilo y la estructura narrativa de estos textos se pueden rastrear en *Les mamelles du Choco*, como se aprecia en el monólogo de la tía Carlota:

Ah merde ! Que c'est couillon nom de Dieu ! Putain de ta me ! Je ne peux pas me vivre sans me fumer mon tabac et me prendre mon coup de café de tit matin, moi ! Ah saloperie va ! Sainte Vierge Marie ah ! Va te fai foute ! (Palacios, 1989, p. 119);

o en ese intercambio de la tía Carlota con la madre del narrador:

Ah ma soeu, t'es deja début ? Bonjou, tu as bien dormi ? Me vla en train de me batte pou allumer le feu et me fai mon tit café, tu vois ? (p. 120);

y en *Las estrellas son negras*:

Irra seguía como una estatua, plantado, con la espalda al río, contemplando distraídamente a la mujer embarazada. La vieja mulata, robusta, que se le

sonrió a Irra al entrar, se levantó de su banco, vino hacia la delgaducha del vientre inflado y las piernas hinchadas. Esta la miró de soslayo por encima del hombro, y le sonrió:

—Hoy un he vendiro nara... Y vo, Crecencia? —le habló con voz cansada, pero sonriente.

—Dejeme a mi Tona... Toy plantara aquí dende la cinco e la marugaa, y no he vendiro mayo cosa...

—Ete tiempo ta mu malo ya... La gente se va a agota luchando en balde [...]

—Chencha... eh?

—¡Jesu!... Me jajtiria... Too er santo ría se la pasa regoldándose en la mejma cara —apretó los dientes—, su mardito agualdiente. (1971, p. 67)

El lenguaje se apoya en el sociolecto chocoano, que define el registro coloquial usado por los personajes para «decir» el mundo y la historia desde su realidad. De ese modo, se puede notar una clara distinción entre la figura del narrador y del narratario en el universo narrativo. El narrador aquí sería heterodiegético (Genette, 1972), solo testigo y mediador, y se dirige al lector en un español formal. No es protagonista en la historia que cuenta, sino que ocupa un segundo plano y deja que los personajes la hagan progresar a través de los intercambios dialógicos en chocoano, los cuales contribuyen a dinamizar la estructura narrativa. En este orden de reflexión, Arnoldo Palacios adopta una intencionalidad estratégica cuando usa el castellano para proceder a la «abrogación y apropiación» de la lengua de las élites —en el caso que aquí ocupa, el castellano— y a su reposicionamiento. A tal efecto, Bill Ashcroft et al. (1989) resaltan: «The crucial function of language as a medium of power demands that post-colonial writing define itself by seizing the language of the centre and re-placing it in a discourse fully adapted to the colonized place» (p. 38).

A través del uso del sociolecto chocoano como medio de comunicación y de expresión estética, los personajes adquieren agencia e identidad personal. El lenguaje abre una ventana a sus aspiraciones, deseos y sueños; asimismo, sirve para validar y legitimar la identidad cultural de la corporalidad negra en el caso que aquí ocupa. Al mismo tiempo, cuestiona el carácter monolítico y unidimensional del español, la lengua oficial y

nacional, que no parece tener en cuenta las otras expresiones étnicas y culturales de la colombianidad. Henri Lefebvre (1974) observa al respecto:

El espacio no es un objeto científico ajeno a la ideología o la política; ha sido siempre político y estratégico. Si tiene un aire neutral y de indiferencia por sus contenidos, lo que lo hace parecer tan solo «formal», epítome de abstracción racional, es precisamente porque lo ha ocupado y usado. (p. 31)

La corporalidad negra fue instalada en un espacio con «codificaciones ideológicas, económicas y reguladoras» que lo convirtieron exclusivamente en un *corps-pour-autrui*. Este fue evolucionando en y desde un lugar donde existía como un *citoyen différencié* (ciudadano diferido), en palabras de Victorien Lavou-Zoungbo (2003), definido por la invisibilización como parte del proceso de subyugación:

Double aussi de représentations fantasmagoriques qui fixent le Noir Afrolatino-américain dans des stéréotypes largement diffusés et reproduits : lascif, paresseux, tout sexe, débride et sauvage, esprit rebelle, forcé de la nature, démoniaque, violent, traite, enfant, irresponsable, vil, sale, etc. (p. 292)

La producción cultural de Arnoldo Palacios nace y se da desde un lugar de elocución o de enunciación anclado en la oralidad en sus distintas formas y expresiones estéticas; un lugar que Arnoldo Palacios identifica claramente en el prefacio de *Les mamelles du Choco* (1989): «Tout se passe dans le Choco, région de Colombie, incrustée entre l’Océan Pacifique, la mer des Caraïbes et la branche occidentale de la Cordillère des Andes — le Darien — au sud du Panama» (p. 9).

El Chocó emerge como una «georeferencialidad histórica» (Villa y Villa, 2020, p. 70) definida por el aislamiento geográfico e institucional y por la agresión a la corporalidad negra y la alteridad. En *Les mamelles du Chocó*, *La selva y la lluvia* y *Las estrellas son negras*, la voz, a través de diferentes instancias narrativas, presenta un universo situado en una geografía periférica caracterizada por la escasez y la pobreza. El Chocó

y —para el caso que aquí ocupa— el Pacífico sur de Colombia son lugares que parecen evolucionar al margen tanto del proyecto colonial como del Estado-nación republicano. Peter Wade (1993) observa: «The region is unambiguous; peripherality, poverty and blackness are central characteristics of its position» (p. 94). Es la misma visión que proyecta el conde Theodore Mollien, quien pasó por el Chocó en su recorrido por América del Sur a principios del siglo XIX. Describió la región de la siguiente forma: «L'humidité continuelle qui règne dans le Chocó en rend, [...] le climat très supportable et en même temps très malsain [...] la santé la plus robuste s'y altère ; tous les Européens y tombent malades» (La humedad perpetua del Chocó hace que el clima [...] sea aguantable y al mismo tiempo tan malsano [...] que puede con la salud más robusta. Todos los europeos caen enfermos allí) (1824, p. 109). El mundo que presenta Mollien a la audiencia y lectorado europeos es salvaje, hostil e inhóspito; lo corrompe todo. En él, el hierro se oxida, el cuero se pudre y la lana y el algodón se deshacen.

Sobre los negros del Chocó, Azula Barrera indica que tienen un «espíritu negro rudimentario e informe, como que permanece en una perpetua infantilidad [...]. La raza de la tierra americana, segundo de los elementos bárbaros de nuestra civilización, ha transmitido a sus descendientes el pavor de su vencimiento (citado en Arocha Rodríguez, p. 52)». Al respecto, Pérez señala que «lo que más contrista [...] es la salvaje estupidez de la raza negra, su insolencia bozal, su espantosa desidia, su escandaloso cinismo» (Pérez, citado en Restrepo, 1984, p. 153). Y Mollien concluye que sus cabañas son unas cloacas inhabitables; y cuando se sube por el tosco tronco que hace las veces de escalera para ir al dormitorio, el techo entreabierto no protege de la lluvia que entra por todas partes (1824, p. 109). Todo lo anterior forma parte de un proyecto discursivo cuyo objetivo era la construcción de imágenes marcadas por la alteridad y el determinismo medioambiental asociado con espacios geográficos como el Chocó (Colombia), Esmeraldas (Ecuador), Yapateras, Chincha, Morropón (Perú), Salvador (Brasil) o la Costa Chica (México). Como recalca Peter Wade (1993):

Misery and an inhospitable climate and terrain were linked to a third feature, blackness, since the vast majority of the region's population was

black, and together these three constituted the major impressions made on visitors to the Choco, an impression characterized by negative evaluations and certain amazement at the way people could live in the region. (p. 97)

Es un discurso sistemático de desposesión, de desarticulación y de reterritorialización física, espiritual y simbólica del transafricano colombiano. Seamus Deane (1990) observa, refiriéndose a la situación colonial, pero cuyas reflexiones se podrían aplicar a este estudio: «At its most powerful, colonialism is a process of radical dispossession. A colonized people is without a specific history and even [...] without a specific language» (p. 10).

El afrocolombiano fue convertido en un ser de-centrado y de-centralizado; desvinculado y desresponsabilizado<sup>3</sup> de la historia y de la institucionalidad nacional. Por otro lado, como observa Peter Wade (1993): «A los chocoanos se les considera como procedentes de una región desatendida y pobre socialmente ubicada en lo más bajo de la escala racial y regional, así como del poder» (p. 25). Ese discurso que periferiza de los espacios públicos y oficiales de transacción a la corporalidad chocona forma parte de la estrategia de desresponsabilización histórica del cuerpo negro y su destierro del discurso de la nacionalidad en Colombia. Así lo corrobora Oscar Almario (2001) cuando afirma que «el discurso político republicano y particularmente el geográfico identificaron y definieron a los grupos negros como raza africana o como *descendientes de ella*, con el fin de excluirlos del proyecto nacional o, como mínimo, condicionarlos» (p. 26). La corporalidad negra recrea la memoria de la violencia y revela las múltiples formas de agresión física, emocional y psicológica sufridas durante la traumática experiencia de la esclavización en el mundo Atlántico e Índico, según el caso, como resalta Jack Beng-Thi (2011):

Le corps est l'élément primordial, construit, façonné par le médium terre dans une gestuelle qui répond à la vocation de chercher, de collecter, d'assembler les morceaux, de réorganiser les traces, les signes éparpillés entre continents et îles dans l'espace dramatique de l'esclavage. (p. 175)

---

3 Se han usado los términos *desvinculación* y *desresponsabilización* según la propuesta de los sociólogos españoles Izaola Amaia y Imanol Zubero (2015).

Ello pasó a formar parte de un legado histórico mediado por diferentes formas y niveles de escasez y de estrecheces que los transafricanos han ido heredando generación tras generación. Por eso, la corporalidad negra es también *corps-mémoire*, porque lleva las marcas de la agresión histórica; es un cuerpo-historia que lleva inscritas las marcas físicas, mentales y simbólicas de la violencia, como observa Victorien Lavou-Zoungbo (2003):

C'est désormais sur le corps-nègre, et non dans les archives coloniales, que se donne à voir et à lire l'histoire de l'esclavage. Traces visibles sur les corps broyés, laminés, torturés ; mais ces corps sont aussi façonnés par les diverses expériences qui ponctuent l'esclavage en tant que mode d'exploitation économique. (p. 158)

Es una práctica discursiva que, apoyada en la violencia sistémica, subyuga la corporalidad negra a una estructura que Angelina Pollack-Eltz llama *cultura de la pobreza*.

El hambre y la pobreza extrema recorren el universo de *La selva y la lluvia* y de *Las estrellas son negras*, hasta el punto de estructurar el espacio y determinar el comportamiento de los protagonistas. En *La selva y la lluvia*, Pedro José, su familia y los otros protagonistas viven en un universo cerrado y marcado por el hambre y las privaciones, lo que se vuelve un motivo literario y se manifiesta como uno de los rasgos más salientes de la narración. Gaspar, uno de los personajes más destacados de la novela, observa a tal efecto: «Él había vivido aquí cuarenta años, y, de esos cuarenta años, se contaban en los dedos de las manos las semanas en que se logró comer, sin la pesadilla del día siguiente» (Palacios, 1958, p. 19). El día a día de Gaspar y de su esposa gira entorno a la lucha constante por desterrar el hambre: «¿Cómo haría hoy? ¿Qué les vamos a dar de comer a los pelados?» (p. 18).

La novela *Las estrellas son negras* está dividida en cuatro libros, cada uno con propio título. El primero se titula «Hambre», y esta condición media la vida de casi todos los protagonistas de la obra. Irra, uno de los personajes principales, se enfrenta a la lucha diaria contra el hambre, la violencia estructural y la adversidad multidimensional:

Le dolía fuerte el estómago... El hambre... Cierta... No había comido... Ni su mamá ni sus hermanos tampoco habían pasado bocado, como no fuera esa saliva amarga, pastosa, que él se estaba tragando ahora trabajosamente... [...] ¿Y ayer? ¿Qué había comido? Nada. Exactamente, había almorzado cada cual con un pedazo de plátano asado, sin tomarse una gota de agua de panela. ¿Dónde estaba Dios? ¿Por qué Dios no se compadecía de ellos, y les dejaba algo a la entrada de la puerta? (Palacios, 1971, pp. 32-33)

Y, específicamente, sobre la violencia estructural que socializa y banaliza la pobreza: «La vida entera de Irra pasó velozmente por su cerebro, representada en una especie de película... No vio nada extraordinario en su existencia... Él había nacido para arrastrarse y enredarse en su propia baba como las lombrices» (p. 81).

Desde el punto de vista textual, la cultura de la pobreza estructura el universo narrativo al tiempo que se erige y opera como un subtexto temático de la violencia estructural a la que está sometida la corporalidad negra. En *La selva y la lluvia*,

Caimacán suspiró, un suspiro envuelto, de repente, en la evocación de una copla oída en Cértregui:

Qué desgracia la del pobre:  
Con hambre y sin qué comé,

Tiene la madre muelta,  
Y de palto la mujé;

Loj muchachito llorando:

«Papá yo quiero comé»,  
Er comisario en la puelta:

«Señó: vengo por ujté»... (1958, p. 217)

Ahondando en ese sentido, Arachu Castro y Paul Farmer (2002) observan «la violence structurelle crée de la souffrance en défiant presque toute explication» (p. 102). La agresión a la corporalidad negra —chocoana, en este caso— no tiene otro fin más que subyugar, infligir dolor físico, emocional y desestabilización mental porque se trata de «une violence d'intensité constante qui peut prendre différentes formes : racisme, sexisme,

violence politique, pauvreté et d'autres inégalités sociales» (p. 102). La violencia estructural instala y mantiene a la corporalidad negra en una condición perpetua de *corps-pour-autrui* con su horizonte cerrado, como se puede apreciar en las reflexiones de Irra:

Pero por más que Irra caminaba durante todo el santo día no lograba conseguir trabajo en ninguna parte. Ya había perdido la esperanza de que le dieran un empleo de portero porque él era negro y casi todos los puestos se los daban a los blancos, o a los negros que le lamían los zapatos al intendente. A Irra le dolían los pies de tanto ir y venir en busca de trabajo. (Palacios, 1971, p. 51)

En este sentido de reflexión, es preciso resaltar que el proyecto hegemónico republicano, heredero del criollo colonial, procedió a la «instauración de un orden de la violencia» (Hurbon, 2002) que sometió a la corporalidad negra a diversas formas de violencias legitimizadas, entre las cuales destacaban la violación de sus derechos fundamentales como ciudadano. En *Las estrellas son negras*, por ejemplo, Gaspar no puede entrar en la ciudad de Istmina para hacer las compras que le ha encargado su mujer porque lleva pampanilla, una vestimenta que las autoridades prohíben por ser «indecente»: «Te rigo qu yo no voy sino a la obrilla... No tás viendo que no se puere í en pampanilla hajta er centro del pueblo, a laj tienda?» (Palacios, 1971, p. 28).

Pese a ello, personajes como Irra o Nive, en *Las estrellas son negras*, y Luis Anibal, Aminta, Pedro José o incluso Gaspar, el padre de este último, en *La selva y la lluvia*, proponen diferentes estrategias de resistencia. No se conforman con esa visión monolítica de la realidad, porque saben que existen alternativas a su mundo cerrado. Al respecto, Michel Foucault (2007) recalca que a todo ejercicio de poder le corresponde uno de resistencia. Como una de las prácticas del poder de las élites republicanas, la violencia estructural dio nacimiento a prácticas y estrategias de resistencia. Tanto Irra, Pedro José e incluso Nive se resisten a aceptar la lógica del discurso de las élites encaminada a abrogar su identidad, y a acentuar las asimetrías socioeconómicas y su presencia y representación institucional. Nive, la

joven adolescente de *Las estrellas son negras*, se ha quedado al margen del proyecto de nación, como reconoce:

He aquí la primera sensación de soledad dentro de Nive. Ahora empezó a comprender cómo jamás ella había pensado en la realidad de su existencia, diferente de la de muchos otros, hijos de padres como o los padres de Nive. ¡Ah..., la muerte! La muerte había privado a Nive de una vida mejor. Nive vivía pero en el fondo se sentía muerta, porque: ¿para qué un ser preso en el propio corazón de todas las miserias?... Su madre le había anunciado ya que no la podría matricular en el instituto. Y ahora acababa de entregar lo último. (Palacios, 1971, pp. 138-139)

A pesar de todas esas adversidades, están empeñados en salir de la situación de vulnerabilidad y precariedad múltiple en que la historia nacional los había confinado. Aspiran a configurar y a moldear una corporalidad que los integre al país oficial y, de paso, les permita recuperar su plena ciudadanía. Las reflexiones de Gaspar parecen augurar un futuro mejor para su hijo, Pedro José:

Ya tá grande er muchacho... Hombre, yo no jé qué hacé, peo quisieda que mi muchacho no je quedara bruto como su papá... Me ran gana de mandálo ar pueblo. Peo quién ayura aquí en casa... Pue, lo que Pedro José gana e una ayura pa subi loj platano a la casa... Peo, cómo lo mando ar pueblo?... M hijo tá enteramente dejnuro... El compa Gaspar dabale que le daba vueltas a ese pensamiento; sin embargo jamás lo manifestaba. En la familia e nojotro, narie, lo que se ñama narie, sabe jilma su nombre... Lo que pueren manda a uno con la sentencia en la mano, y no se pelcata e lo que que rice en pape. (Palacios, 1958, p. 8)

Pedro José, pese a su juventud, está determinado a romper el ciclo de la pobreza y, por ende, el círculo de la violencia estructural:

Su mente se había alborotado como un hormiguero, Felipito se le aparecía cual la revelación casi definida de ese algo que lo llamaba, encendía en él esa llama que lo empujaba a ser otra cosa. [...] Ayo me iré al pueblo, pero... Yo no quiero irme a pasar las peripecias de

Felipito, no... Sin embalgo, yo sé que me puerro í; yo ya soy merio hombre, dice toó mundo. (p. 27)

La misma determinación, resiliencia y confianza en —y para— un futuro lleno de promesas se puede encontrar en el personaje de Irra, en *Las estrellas son negras*:

¿Por qué había temido a la imagen de Nive? [...] Nive surgió otra vez allanando una vía, como la Estrella del boga aparta las nubes pardas en la noche, y brilla reflejándose en las ondas de los ríos, enderezando el camino de la canoa. ¡Nive! Irra derrumbó los muros del presidio, aplastó pensamientos tiznados. El y Nive no habían hecho nada malo. Habían sido capaces de amar, permaneciendo puros en el alma, cumpliendo el milagro de la creación del hombre por la naturaleza. Irra entrevió claro. La buscaría y juntaría con Nive para empezar a fundar él también. El hijo. Sí. Ligado a ella. [...] Si otros habían vivido bien allí, ¿por qué Irra no podría vivir allí? Se quedaría allí. Lucharía. Y el día de hoy sería otro día [...]. Irra sintió el alma invadido de confianza [...]. Y ensanchando el pecho, respiró libre. ¡Libre! (1971, pp. 177-181)

En la mayoría de los casos, el recurso de la oralidad se apoya en el estilo directo libre, que ofrece una perspectiva interna sobre la psicología de los personajes retratados; asimismo, con este estilo reduce la distancia entre el narrador y el lector, lo que da la impresión de obviar —por no decir abrogar— la «presencia» del narratario. Apoyarse en recursos orales para recrear parte de la experiencia transafricana por medio del uso estratégico del lenguaje no es una estrategia nueva de Palacios, porque ya la habían usado creadores culturales como Nicolás Guillen (Cuba), Candelario Obeso (Colombia), Langston Hughes y Sterling Brown (EE. UU.).

En conclusión, es preciso resaltar que el recurso de la oralidad sirve como instrumento de desarticulación y de deconstrucción del discurso esencialista que contribuyó a la deshumanización y mercantilización de la corporalidad negra y a su destierro de la historiografía nacional. En este contexto, Arnoldo Palacios, apoyándose en las distintas variantes de los «códigos de la oralidad», reterritorializa la corporalidad negra por

medio de «la reestructuración informada de la memoria histórica de la diáspora africana» (Duncan, 2005), y, en última instancia, reconstruye su identidad fragmentada, su ciudadanía y su agencia institucional.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguessy, H. (1972). Traditions orales et structures de pensée : essai de méthodologie. *Cahiers d'Histoire Mondiale*, XIV(1), 86-96.
- Almario, Ó. (2001). Tras las huellas de los Renacientes. Por el laberinto de la etnicidad e identidad de los grupos negros o «afrocolombianos» del Pacífico sur. En M. Pardo (Ed.), *Acción colectiva, Estado y Etnicidad en el Pacífico colombiano* (pp. 15-39), Instituto Colombiano de Antropología e Historia; Colciencias.
- Arocha Rodríguez, J., (1984). Antropología en Colombia: una visión. En J. Arocha, N. S. Friedemann y X. Herrera (Comps.), *Un siglo de investigación social. Antropología en Colombia* (pp. 29-131). Etno.
- Ashcroft, B., Griffiths, G., y Tiffin, H. (1989). *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. Routledge.
- Bastide, R. (1967). *Les Amériques noires. Les civilisations africaines dans le Nouveau Monde*. Payot.
- Beng-Thi, J. (2011). Restaurer une mémoire douloureuse, *Africultures*, (91), 182-187. <https://doi.org/10.3917/afcul.091.0182>
- Bhabha, H. (1994). *The Location of Culture*. Routledge.
- Campos Dávila, J. (1996). *El negro en las letras nacionales* [Manuscrito no publicado]. Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán.
- Campos Dávila, J. (2012). *Para educar hombrecitos*. Editorial San Marcos.
- Castro, A., y Farmer, P. (2002). Anthropologie de la violence : la culpabilisation des victimes. *Notre Librairie. Revue des Littératures du Sud*, (148), 102-108.

- Castro Martínez, V. (2020). El Imperio songay y su papel en la difusión del islam por África occidental. *De Medio Aevo*, 9(1, 14), 131-145.
- Chevrier, J. (1986). *L'arbre à palabres : essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique noire*. Hatier.
- Cuche, D. (1975). *Poder blanco y resistencia negra*. Instituto Nacional de Cultura.
- Darién, D. (1995). Introduction: The African Experience in Latin America - Resistance and Accommodation. En D. Darién J. (Ed.), *National Identity, Slavery and Beyond: The African Impact on Latin America and the Caribbean* (pp. xi-xxvi), SR Books.
- Deane, S. (1990). Introduction. En E. Said (Ed.), *Nationalism, Colonialism, and Literature*. (pp. 3-19). University of Minnesota Press.
- Diagne, M. (2005). *Critique de la raison orale. Les pratiques discursives en Afrique noire*. CELTHO; IFAN; Khartala.
- Diop, B. (1949). Souffles. En L. S. Senghor (Ed), *Anthologie de la nouvelle Poésie Nègre et Malgache de Langue Française* (pp. 135-145). Presses Universitaires de France.
- Donato, E., y Said, E. W. (1979). An Exchange on Deconstruction and History. En *The Problems of Reading in Contemporary American Criticism: A Symposium*, 8(1), 65-74. <https://doi.org/10.2307/303139>
- Duncan, Q. (2005). El afrorealismo: una dimensión nueva de la literatura latinoamericana, *Revista Virtual Istmo*, (10). <http://istmo.denison.edu/n10/articulos/afrorealismo.html>
- Ehora, E. C. (2013). Les « nouveaux habits » de l'oralité chez les romanciers ouest-africains de la seconde génération. En U. Baumgardt

y J. Derive (Eds), *Littérature africaine et oralité* (pp. 29-52). Khartala. <https://doi.org/10.3917/kart.baumg.2013.01.0029>

Eno Belinga, S.-M. (1978). *Comprendre la littérature orale africaine*. Les Classiques africains.

Foucault, M. (2003). *Vigilar y castigar*. Siglo XXI Editores.

Genette, G. (1972). *Figures III*. Seuil.

Gutiérrez, M. A. (2013). Afro-Cuban Lyrics and Thematics in the «Canción Cubana» as Musical Genre. *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, 14(4), 295-312. <https://doi.org/10.1179/1468273713Z.00000000050>

Houis, M. (1971). *Anthropologie linguistique de l'Afrique noire*. Presses Universitaires de France.

Hurbon, L. (2002). Violence et raison dans la Caraïbe : le cas d'Haiti. *Notre Librairie. Revue des Littératures du Sud*, (148), 116-122.

Izaola, A., y Zubero, I. (2015). La cuestión del otro: forasteros, extranjeros, extraños y monstruos. *Papers*, 100(1), 105-129. <https://doi.org/10.5565/rev/papers.649>

Julien, E. (1992). *African Novels and the Question of Orality*. Indiana University Press.

Lavou-Zoungbo, V. (2003). *Du « Migrant nu » au citoyen différé. « Présence-histoire » des Noirs en Amérique latine, discours et représentations*. Presses Universitaires de Perpignan. <https://doi.org/10.4000/books.pupvd.27499>

Lefebvre, H. (1974). La producción del espacio. *Papers: Revista de Sociología*, (3), 219-229.

- Lienhard, M. (Coord). (2000). *La memoria popular y sus transformaciones. América Latina y/e países luso-africanos*. Iberoamericana.
- Martin, J., y Ramón, J. (2005). *Esclavos en la ciudad letrada. Esclavitud, escritura y colonialismo en Lima (1650-1700)*. Instituto de Estudios Peruanos (IEP).
- Mataillet, D. (1999). Si Hampâté Bâ m'était conté. *Jeune Afrique*, 2009(13-19 juillet), 77-78.
- Mbembe, A. (2013). *Critique de la raison nègre*. Editions La Découverte.
- Mintz, S. W. (1984). L'Afrique en Amérique latine : quelques réflexions impromptues. En M. Moreno Fraginals (Rapporteur), *L'Afrique en Amérique latine* (pp. 317-332). Unesco.
- Mollien, G.-T. (1824). *Voyage dans la République de Colombie en 1823* (Tomo II). Arthus Bertrand.
- Moreno Fraginals, M. (1984). *L'Afrique en Amérique latine*. Unesco.
- Palacios, A. (1958). *La selva y la lluvia*. Ediciones Lenguas Extranjeras.
- Palacios, A. (1971). *Las estrellas son negras*. Editorial Revista Colombiana.
- Palacios, A. (1989). *Les mamelles du Chocó* [Buscando mi madre de dios]. Fondation Palacios.
- Palacios, A. (1997). *El Chocó: La Negritud en Colombia, América del Sur. Présence Africaine*, (155), 217-219.
- Sartre, J.-P. (1947). *L'être et le néant*. Gallimard.
- Thomas, L.-V. (1978). De l'oralité à l'écriture : le cas négro-africain. En G. Michaud (Ed.), *Négritude : traditions et développement*

(pp. 119-150). Editions Complexe. <https://doi.org/10.3917/comp.micha.1979.01.0119>

Tine, A. (1985). Wolof ou français, le choix de Sembène. *Notre Librairie*, (81), 43-50.

Villa, W., y Villa, E. (2010). La pedagogización de la oralidad en contexto de afirmación cultural de las comunidades negras del Caribe Seco colombiano. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamericana*, (12), 69-89.

Wade, P. (1993). *Blackness and Race Mixture. The Dynamics of Racial Identity in Colombia*. Johns Hopkins University Press.

Dante y el Perú. Una aproximación bibliográfica

Dante in Peru. A Bibliographical Approach

Dante et le Pérou. Une approche bibliographique

Jorge Wiese Rebagliati

Universidad del Pacífico, Lima, Perú

wiese\_jr@up.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-2819-2054>

*Resumen:*

Se ha buscado registrar la bibliografía relativa a la recepción de la obra de Dante Alighieri en el Perú. El estudio se ha centrado en la bibliografía de obras literarias, tanto de creación como de crítica, aunque también se menciona alguna obra artística, desde el siglo XVI hasta el siglo XXI. Se consigna el contenido y se comentan brevemente algunas de las entradas.

*Palabras clave:* bibliografía, Dante Alighieri, Perú, siglo XVI al siglo XXI, crítica literaria

*Abstract:*

Our aim is to register the bibliography related to the reception of the work of Dante Alighieri in Peru. Notice of the bibliography, mainly of literary works, is given, although some artistic works are also registered,



<https://doi.org/10.46744/bapl.202302.002>

e-ISSN: 2708-2644

from the 16th century to the 21st century. The content is consigned, and some of the entries are briefly commented.

*Key words:* bibliography, Dante Alighieri, Peru, 16th to 21st century, literary criticism

*Résumé :*

Nous avons cherché à recenser la bibliographie concernant l'accueil fait à l'œuvre de Dante Alighieri au Pérou. Nous nous sommes concentrés sur la bibliographie d'œuvres littéraires, mais aussi sur certaines œuvres artistiques, du XVIe au XXIe siècle. Nous en consignons le contenu et nous commentons brièvement certaines entrées.

*Mots clés :* bibliographie, Dante Alighieri, Pérou, XVI-XXI siècles, critique littéraire

Recibido: 07/06/2023 Aprobado:18/09/2023 Publicado: 22/12/2023

---

En la entrada *Perù* de la *Enciclopedia dantesca*, Dario Puccini (1970) afirma que la presencia de Dante Alighieri en el Perú ha pasado por tres momentos: el de la conquista y la colonización españolas, el del Perú independiente del siglo XIX, y el del Perú del siglo XX. De estos tres, considera que el tercer momento es «ciertamente» el menos importante (1970). Ya en un artículo de 2012 (y, antes, en 2010, en Roma, en una comunicación dentro del XVII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas de 2010), Carlos Gatti Murriel (2012a) observó que la apreciación de Puccini resultaba inexacta y desfasada no solo por el dinamismo de la recepción dantesca verificada en el último cuarto del siglo XX, sino por la manifiesta subrepresentación en la citada entrada de los tres cuartos anteriores.

En nuestro ensayo bibliográfico, hemos mantenido la periodificación de Puccini, con la salvedad de que no es posible obviar la relevancia del

siglo xx para la recepción y el estudio de Dante en el Perú, y más si agregamos lo producido por la literatura y la crítica peruanas en el siglo xxi.

Irving Leonard registra envíos de libros al Perú desde 1549. En una lista de 1583, se encuentra, entre libros de Boccaccio, Petrarca, Tasso y otros autores del *bel paese*, a «Dante, poeta comentado en italiano» (Leonard, 1953, citado en Núñez, 1968, p. 71). Antes, en 1571, según hallazgo de Raúl Porras Barrenechea, «un cronista toledano» —no puede ser otro que Sarmiento de Gamboa, quien escribe en el Cuzco de los incas su *Historia*— se refiere al último viaje del Ulises de Dante. En esa crónica, Sarmiento afirma que Ulises, después de la guerra de Troya, se dirigió al poniente y, luego de fundar Lisboa, navegó por el océano Atlántico de isla en isla hasta llegar a Yucatán. Acaso por primera vez en el Perú, Sarmiento de Gamboa menciona «a Dante Alig[u]ero, ilustre poeta florentín» (1571/1947, p. 48; Porras Barrenechea, 1957, p.41; citado en Puccini, 1970, p. 441). Poco tiempo después, aunque ya en España, el catálogo de la biblioteca del Inca Garcilaso de la Vega incluye las «obras del Dante» (Durand, 1948, p. 254).

Tal como lo documenta Diego Mejía de Fernangil en su *Primera parte del Parnaso antártico de obras amatorias* (1608), la obra de Dante fue conocida, comentada e imitada por los miembros de la Academia Antártica de Lima en la última década del siglo xvi y la primera del siglo xvii. La mención de Dante se verifica también en el *Discurso en loor de la poesía*, incluido en el *Parnaso* de Mejía. La autora del *Discurso* (frecuentemente referida como «Clarinda»; pero, según hipótesis de Martina Vinatea, 2021, debe ser «Clorinda», el personaje de la *Gerusalemme* de Tasso) se refiere así al director de la Academia, el literato Antonio Falcón: «Ya el culto Tasso, ya el oscuro Dante / tienen imitador en ti» (Vinatea, 2021, p. 91). Estuardo Núñez, en su utilísimo estudio *Las letras de Italia en el Perú*, menciona la influencia dantesca en la *Epístola a la serenísima reina de los ángeles Santa María*, incluida en *La segunda parte del Parnaso antártico de divinos poemas* (Diego Mejía de Fernangil, 1617), y en la *Vida de santa Rosa de Santa María* (1711), del conde de la Granja, Luis Antonio de Oviedo y Herrera: «En la *Vida de Santa Rosa* [...], poema que muestra de otro lado el influjo evidente de Virgilio y Tasso, se encuentra un fragmento dantiano» (Núñez, 1968, p. 79). Por otro lado, salvo la analogía formal de la *terza rima*, común en

las epístolas del Siglo de Oro, no se verifica ninguna apropiación dantesca en la *Epístola* (salvo una quizás forzada alusión a *Par.* XXXIII, 4-6). Si es posible, en cambio, reconocer cierta semejanza con la caída de Lucifer en *Inf.* XXXIV, 123-124, y con versos del canto VII de la obra del conde de la Granja. También como lo quieren Riva-Agüero y Núñez, es posible identificar un ligero vínculo con la *Comedia* en la descripción del Infierno de *La Cristiada* (1611), de Diego de Hojeda, sobre todo con la ciudad de Dite, de *Inf.* IX, ss., e *Inf.* VIII, 78:

Anotaba Riva Agüero el tono dantesco de algunas estrofas de *La Cristiada* de Hojeda, aunque algo dubitativo de que hubiera leído realmente dicho autor al propio Dante y atribuyendo mayor influjo a Tasso. Sin embargo, se encuentra como hemos visto la indudable impronta de Dante. (Núñez, 1968, p. 79)

No queda claro cómo la demonología de esa obra remita también a la *Comedia*, como lo afirma Joaquín Arce en la *Enciclopedia dantesca* (s. v. *Spagna*, 1970, p. 360).

Si bien Núñez reconoce alusiones a Dante en el siglo XVIII peruano, específicamente en José Baquijano y Carrillo, solo en el Romanticismo del siglo XIX Dante es leído con admiración. Los testimonios sobre la recepción del florentino vuelven a aparecer a mediados del siglo XIX, como trasunto del gusto romántico que caracterizó a todo Occidente —con Shakespeare y Goethe, Dante es reconocido por Friedrich Schlegel (1978) como parte del «triple acorde perfecto» de la literatura moderna (romántica)—. Así, por primera vez, desde la traducción de Fernández de Villegas (de inicios del siglo XVI), se traduce a Dante en el mundo hispánico. En abril de 1850, en el semanario *El Progreso* de Lima, Manuel Nicolás Corpancho publicó su traducción del tercer canto del *Infierno* en tercetos endecasilábicos. Como apunta Núñez:

Antecedió este intento 15 años a la traducción del conde de Cheste, don Juan de la Pezuela (1865) [nacido en Lima, hijo del penúltimo virrey del Perú], en casi 20 años la versión de «Olimpio» (publicada en el semanario

*La Estrella de Chile*, tomo I, 1868, y que comprendió todo el *Infierno*) y en casi medio siglo [exagera un poco] a la del argentino Bartolomé Mitre [de 1889]. (1968, p. 84)

Podría ser interesante compartir esta traducción augural:

Por mí se marcha a la ciudad doliente,  
 Por mí se marcha al eternal dolor,  
 Por mí se va tras la perdida jente.

La justicia movió mi alto Criador,  
 La potestad divina me ha formado,  
 La suma ciencia y el primer amor.

Anterior a mí nada fue creado  
 Sino eterno; [y] yo eternalmente duro.  
 Deje toda esperanza quien ha entrado.

(*Inf.* III, 1-9)

Otras traducciones importantes son las de Clemente Althaus (1874/1957), quien se mide con dos sonetos de la *Vida nueva* («Tanto gentile e tanto onesta pare» [*Vn.* XXVI], y que él titula «Alabanza de Beatriz» y «Negli occhi porta la mia donna amore» [*Vn.* XXI]); y uno de las *Rime* («Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io»).

Sostiene Núñez que Dante entraba en las preocupaciones literarias de dos destacados escritores románticos: Carlos Augusto Salaverry y Ricardo Palma. Otros poetas de la generación romántica escriben poemas en honor del toscano: el soneto «A Dante», de Numa Pompilio Llona; «A Dante Alighieri», de Federico Flores Galindo («Delmiro»), y «Aurora Amor», de Luis Benjamín Cisneros, entre otros. De una generación posterior es Manuel González Prada, quien seguramente por su prurito cientifista, anárquico y anticatólico perpetró el siguiente «grafito» (así se titulan el género y el libro que los recoge, *Grafitos*), que repite la valoración más común y menos certera de la *Comedia*:

DANTE

Lo celebramos de oídas

Y por simple convención;

¿Quién la DIVINA COMEDIA

De principio a fin leyó?

Si el INFIERNO comunica

Una estética emoción,

PARAÍSO y PURGATORIO

Son infierno del lector.

(1937, citado en Núñez, 1968, p. 91)

En 1912, a principios del siglo xx, José de la Riva-Agüero, el polígrafo peruano que se consideraba discípulo de Marcelino Menéndez y Pelayo y de Miguel de Unamuno, viajó por la Sierra peruana. Frutos de ese viaje fueron las observaciones y apreciaciones que dieron forma a la experiencia paisajística en su libro *Paisajes peruanos*. En él, se refiere «al paisaje dantesco del ferrocarril central» (2022, p. 431). El adjetivo parece banal; pero no lo es si se considera la prodigiosa ingeniería de la ruta del ferrocarril, que pasa por precipicios y túneles que evocan al Infierno de la *Comedia* o a su iconografía decimonónica (por ejemplo, a las ilustraciones de Gustave Doré).

En su estudio *Aladino o la vida y obra de José Santos Chocano* (1975), el crítico Luis Alberto Sánchez registra varias referencias dantescas en la poesía de uno de los poetas peruanos más populares del primer cuarto del siglo xx. La primera estrofa de *Proclama lírica* (1915) se refiere negativamente al México de su época: «México terrorífico y fulgurante, / que trabajar pareces con torvo empeño / en agregar un Círculo a los de Dante / (una mitad de Crimen y otra de Ensueño)». Otras son muy generales y poco verificables en los textos del florentino. En *Primicias de «Oro de Indias»* (1934), Chocano se identifica con Dante en tanto *exsul immeritus*. En sus *Memorias* (1940), Chocano escribe: «En la mitad del mar que separa la América de Europa cumplí los treinta años; y tengo la sensación como de poner una señal en la mitad del libro de mi vida». La alusión al libro de la vida puede remitir al libro de la memoria del primer capítulo de la *Vida nueva* de Dante. Y si bien los 30 años del «mezzo del cammin» de la vida de

Chocano no coinciden con los 35 años del florentino, sí lo hicieron —proféticamente— con la mitad de su vida, pues murió cumplidos los 59 años, o sea, ya empezado su sexagésimo año.

De la primera mitad del siglo xx son los inicios de la aproximación crítica a la *Comedia*. Apunta Núñez: «En 1942 apareció en Lima la primera edición de una selección anotada de la *Divina comedia*, dirigida por Lamberto Avolio» (1968, p. 93). En 1947, en el seno del Instituto de Lengua y Literatura de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Siro Simoni publicó el texto *Dante. Note e appunti raccolti da «Figure e scene della Divina Commedia» di Guido Vitali*. Del mismo centro académico es el libro de Estuardo Núñez, *Dante Alighieri en el Perú* (1964), que mereció una reedición en *L'Alighieri*, en 1968. Antes, en 1952, Renzo Lorenzini se había ocupado del Ulises de Homero y el de Dante. Con todo, lo más destacado y relevante en la primera mitad del siglo xx (y por ello sorprende su ausencia en la entrada de la *Enciclopedia dantesca*) es la apropiación hecha de Dante por dos figuras mayores de las letras peruanas: César Vallejo y Gamaliel Churata. Vallejo se refiere a Dante tres veces en su obra: en su tesis *El Romanticismo en la poesía castellana* (1915); en el poema 1, «Himno a los voluntarios de la República», de *España, aparta de mí este cáliz* (1939), y en el poema «Me viene a veces una gana ubérrima, política», de *Poemas humanos* (1937). En este último, une a Dante y a Chaplin: «... y al que sufre, besarle en su sartén, / al sordo, en su rumor craneano, impávido; / al que me da lo que olvidé en mi seno, / en su Dante, en su Chaplin, en sus hombros». Roberto Paoli (1981, p. 92) y Leopoldo Chiappo (1993, pp. 149-150) han hecho notar el juego entre «me da» y «Dante» (este último considerado también como un participio de presente). En *El pez de oro* (1957/2012), obra cumbre del indigenismo de vanguardia, Gamaliel Churata cita a *Inf.* III, 2, y a *Inf.* XXVI, 119 (la parte del discurso de Ulises a sus compañeros, en la que distingue a los brutos de los hombres). Contra ese último pasaje, Churata reivindica la condición de la bestia humana. La sección «Puro andar» (que se extiende por más de cien páginas en dicha obra) es un viaje al otro mundo, aunque no una catábasis. Dialoga intertextualmente con el *Infierno* de la *Comedia* y con la figura misma de Dante (a la que se opone con propósitos polémicos).

El centenario del nacimiento de Dante, en 1965, fue oportunidad para la redacción de artículos de crítica dantesca (Jorge Guillermo Llosa, Juan Ríos) y para la traducción (Manuel Beltroy). En *Homenaje a Dante*, Manuel Beltroy traduce en endecasílabos y en *terza rima* los cantos 1, v y xxxiii del *Infierno*. Antes, en 1963, había traducido los sonetos «A Beatrice» y «Parece tan gentil» (en *Florilegio occidental*). También, en 1965, la Embajada de Italia en el Perú publicó *Dante en el VII centenario de su nacimiento*, un conjunto de extractos de grandes nombres del dantismo italiano y, en general, de la literatura italiana: Boccaccio, Foscolo, Leopardi, Mazzini, Sansone, De Sanctis, Carducci, Pascoli, D'Annunzio, Papini, Flora, Montanelli, Barbi, Momigliano, Sapegno; y citas de Goethe, Pushkin, Flaubert, Eliot y otros. Incluye una traducción de los últimos tercetos del canto xxxii y de los once primeros del canto xxxiv del *Infierno* (la historia del conde Ugolino), por Tomás Catanzaro, y una reproducción del cuadro de Raffaello Sorbi (1844-1931) en el que Dante contempla a Beatriz. Este cuadro, de la colección permanente del Museo de Arte Italiano de Lima, evoca de manera vivaz, aunque poco exacta (Beatriz debería estar vestida de blanco, no de rosado), el segundo encuentro entre Dante y Beatriz relatado en la *Vida nueva* (*Vn.*, III). En un libro de su primera época como literato (*Otoño, endechas*, de 1959), Javier Sologuren acude a la cita dantesca (*Inf.* I, 20) como epígrafe de uno de sus poemas. En 1986, Alejandro Romualdo, poeta de inquietudes sociales, crea un poema letrista que empieza con *Inf.* III, 1-12, intervenido. El italiano, varias lenguas africanas y el español chocan entre sí para describir el viaje de un barco de esclavos desde África hasta América. En 1988, Javier Sologuren se refiere, en un ensayo, al trabajo de la luz en los vitrales de Adolfo Winternitz, el destacado artista plástico austro-peruano, con los versos 115-117 del *Paraíso*. Un poema de Ricardo González Vigil, de *Lectura mundo* —libro de poesía que reúne sus obras de 1965 a 2003—, identifica la montaña del Purgatorio dantesco con Machu Picchu: «Machu Picchu a flor de mundo» (2003, pp. 132-133). En él también se reconocen ecos de Martín Adán y de Pablo Neruda. En *Sin fecha*, poema incluido en *Ejercicios materiales* (1993), Blanca Varela, la gran lírica limeña de la generación del 50, incluye el verso «Lasciate ogne speranza, voi ch'entrate» (*Inf.* III, 9), el último de la inscripción en el dintel de la puerta del Infierno, después de escribir «La hoja de afeitar enmohecida es el límite», otra frontera.

El impulso dantista y dantológico verificado durante el último cuarto del siglo xx en España coincide, *mutatis mutandis*, con uno hispanoamericano, que se continúa en varias manifestaciones durante la primera y la segunda década del siglo xxi. Debe mencionarse, por ejemplo, la actividad realizada en Lima por dos dantólogos: Leopoldo Chiappo Galli y Carlos Gatti Murriel. Chiappo, profesor de la Universidad Peruana Cayetano Heredia, animador cultural y difusor del conocimiento de la *Divina comedia* desde los años 70 del siglo xx, escribió hasta poco antes de su muerte varios artículos y libros de análisis de pasajes concretos de dicha obra. Desde 1984, primero en el Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú y luego, a partir de 1988, en la Universidad del Pacífico de Lima, Carlos Gatti dirige una Lectura Dantis —la Lectura Dantis Limensis—, que ha inspirado a artistas plásticos (como Luis Alfredo Agusti y Susan Simič), poetas (como Giovanna Pollarolo y Elio Vélez), músicos (como Daniel Cueto) y estudiosos —entre ellos, al propio Gatti— a elaborar obras a partir de la *Divina comedia*. El estudio de Gatti sobre la *Sinfonía Dante* de Franz Liszt (2012b) resulta una contribución tanto a la musicología como al dantismo internacional. Debe notarse que la época que empieza con los trabajos de Chiappo y sigue en el siglo xxi con los trabajos de Gatti y otros es la más fecunda en aproximaciones críticas. De 1983, es probablemente la obra más innovadora de Chiappo: *Dante y la psicología del Infierno*. Entre 1987 y 1990, Chiappo publicó *Escenas de la Comedia. Estudios dantianos* (tomos I, II y III), tres libros que apuntaban al análisis filológico, y *Psicología del amor*, un libro de divulgación. De 2008 es el libro colectivo *La Divina Comedia. Voces y ecos*, que reunió trabajos de Joaquín Barceló, Giuliana Contini, Carlos Gatti, Jorge Wiese y Marco Martos. De 2015, *Purgatorios. Purgatori*, editado, como el anterior, por Jorge Wiese Rebagliati. Ambos libros recogieron contribuciones que se presentaron en sendos congresos que buscaron conmemorar, respectivamente, el probable inicio de la redacción del *Infierno* en 1307 y del *Purgatorio* en 1313. Dentro de esta línea debe ubicarse también el trabajo *Dante contempla la Trinidad / Dante contempla la Trinità* (2017), de Jorge Wiese, ensayo sobre una obra plástica del artista Ricardo Wiese y que fue distinguido con el Premio Flaiano de Italianística 2018. El clasicista y traductor Julio Picasso ha dedicado varios estudios a dilucidar temas puntuales de la *Divina comedia*. La dimensión internacional de las relaciones entre los dantistas peruanos y

sus pares no es menor: Chiappo era corresponsal de Giorgio Petrocchi, y los vínculos entre el director y los miembros de la Lectura Dantis Limensis y Jacqueline Risset, Donatella Stocchi-Perucchio, Juan Varela-Portas de Orduña, Raffaele Pinto, Rossend Arqués, Claudia Fernández Speier, Mariano Pérez Carrasco, Nicola Bottiglieri y Efraín Kristal, por ejemplo, la certifican. Chiappo y Picasso eran miembros de la Dante Society of America, a la que actualmente pertenecen Carlos Gatti y Jorge Wiese. Este último es, además, miembro del comité editorial de *Dante. Rivista internazionale di Studi su Dante Alighieri*. En 2015, por último, Jorge Wiese redactó el artículo *dantismo* del *Diccionario español de términos literarios internacionales (DETLI)*, editado por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) de Madrid.

El nivel de las apropiaciones poéticas (presentadas con distintos matices) resulta también muy fecundo. Para Ricardo González Vigil, en un artículo de 1993, la *Ética* del poeta Enrique Verástegui sigue el modelo tripartito de la *Comedia*: el *Infierno* encuentra su contraparte en *Monte de goce*; el *Purgatorio*, en *Taki Onqoy*, y el *Paraíso*, en *Angelus Novus* (González Vigil, 1993). Elio Vélez, en *En el bosque* (2002), asume de manera creativa la imagen de la selva oscura (*Inf.* I, 2) y cita expresamente *Inf.* I, 4-6, como uno de los epígrafes de la última parte del poemario. En la novela *El corrido de Dante* (2008), Eduardo González Viaña imagina un viaje laxamente representado como el de Dante a lo largo de la frontera entre México y los Estados Unidos (el burro que lleva a Dante se llama Virgilio). Miguel Ildefonso se refiere en *Dantes* (2010) a la pluralidad del personaje. Giovanna Pollarolo (2013) dialoga con Dante de diferentes maneras: su poema «No fue el quinto» reinterpreta *Inf.* V e *Inf.* VI (mientras la amada se ve a sí misma como Ciaccio en el fango [*Inf.* VI, 34 ss.], el amante vuela sin rumbo como Paolo [*Inf.* V, 43]); «¿Has visto alguna vez una bandada de estorninos?» se refiere a *Inf.* V, 40-45, y en «Peregrinos en el desierto» cita a *Inf.* I, 4-6, en italiano original. Alonso Cueto —lector en la actual Lectura Dantis—, en su novela *Palabras de otro lado* (2019, ganadora del II Premio de Narrativa Alcobendas Juan Goytisolo), hace evocar a su personaje Aurora la secuencia de *Inf.* V, 127-138, la segunda intervención de Francesca, cuando la lectura común se interrumpe con el beso de Paolo. Cueto también hace una

fugaz mención a Carlos Gatti, director de la Lectura, que resulta un guiño tanto a él como a todos sus colectores.

Los temas dantescos de algunos escritores peruanos de este período pueden dividirse en dos: la evocación de la amada como Beatriz (normalmente para desvincularse de ella) y los 35 años. Por ejemplo, Roger Santiviáñez (en su antología de 1975-2005), a quien la visión de Beatriz lo aleja de ella y lo convence de la inutilidad de la poesía, y Santiago del Prado (2002), cuya Ximena solo aparentemente es una Beatriz (es más bien la *belle dame sans merci* de la poesía cortés); en *RASGADURAS* (2016), Eduardo Chirinos descubre a Laura luego de Marilyn, y a Beatriz luego de Laura. En el poema «Treinta y cinco» (2006), Lorenzo Helguero cita *Inf. I, 1*; lo traduce al español y, con ese verso, empieza un soneto. En *The Bayard Street Tightrope Walker (El equilibrista de Bayard Street)* (2017), Eduardo Chirinos se refiere en dos poemas a la fecha dantesca: «Birthday» y «Treinta y cinco».

Dos esfuerzos explícitos de apropiación dantesca son los poemarios *Vigilia de los sentidos* (2005), de Jorge Wiese, y *Dante y Virgilio iban oscuros en la profunda noche* (2008), de Marco Martos. El título del libro de Wiese es una traducción de *Inf. XXVI, 114-115* («questa tanto picciola vigilia d'i nostri sensi», la definición de la vida que da Ulises en el discurso con que arenga a sus compañeros a sobrepasar las Columnas de Hércules e iniciar un viaje hacia lo desconocido), y sus poemas —por lo menos los de la primera parte: *Personae*— se figuran como encuentros a manera de las anagnórisis de la *Odisea* o los de la propia *Comedia*. Varios personajes de la *Divina comedia* (Ulises; Pía de Tolomei; la *lonza* de *Inf. I, 32*; la *festuca* de *Inf. XXXIV, 12*) reaparecen en sonetos. El libro de Marco Martos sigue de cerca el texto de la *Comedia* y ofrece casi un poema por canto en la parte de su libro titulada «Comedia», compuesta por el «Infierno» (34 poemas), el «Purgatorio» (33 poemas) y el «Paraíso» (35 poemas). Constituye, probablemente, uno de los esfuerzos más señalados de exégesis poética hecha con poesía que conozcamos.

CORPUS BIBLIOGRÁFICO

1. AA. VV., *Dante en el VII centenario de su nacimiento* (1965), Lima, Embajada de Italia en Lima
2. Althaus, Clemente (1957[1874]), *Sonetos italianos*, ed. Estuardo Núñez, Lima, Instituto de Literatura de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos  
Primera vez: *La Patria*, Lima, 5 de noviembre de 1873; segunda vez: *El Comercio*, Lima, 14 y 17 de marzo de 1874.  
Son los sonetos *A Guido* («Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io», *Rime*), *Saludo a Beatriz* («Tanto gentile e tanto onesta pare», *Vn*, XXVI), *Alabanza de Beatriz* («Ne li occhi porta la mia donna Amore», *Vn*, XXI).
3. Arce, Joaquín y Brancucci, Filippo (1970), «Spagna» en *Enciclopedia Dantesca*. [https://www.treccani.it/enciclopedia/spagna\\_%28Enciclopedia-Dantesca%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/spagna_%28Enciclopedia-Dantesca%29/)
4. Avolio, Lamberto (1956), *Flor de Florencia. Guía al estudio de la Divina Comedia de Dante Alighieri*, Lima, Ed. Ausonia (*apud* Núñez, *Las letras*, p. 97)  
«En 1942 apareció en Lima la primera edición de una selección bilingüe anotada de la *Divina Comedia*, dirigida por Lamberto Avolio» (Núñez, *Las letras*, p.93).
5. Barceló Larraín, Joaquín (2008), «La *Divina Comedia*: poema del amor», en AA. VV., *La Divina Comedia. Voces y ecos*, ed. Jorge Wiese, Lima, Universidad del Pacífico
6. Barceló Larraín, Joaquín (2008), «Las ideas políticas de Dante», en AA. VV., *La Divina Comedia. Voces y ecos*, ed. Jorge Wiese, Lima, Universidad del Pacífico, pp. 91-105
7. Beltroy, Manuel (1963), *Florilegio occidental*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos (*apud* Núñez, *Las letras de Italia en el Perú*, p. 97)  
Sonetos «A Beatrice» y «Parece tan gentil»
8. Beltroy, Manuel (1965), *Homenaje a Dante*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos (*apud* Núñez, *Las letras de Italia en el Perú*, p. 97)  
Traducciones en endecasílabos y en *terza rima* de los cantos I, V y XXXIII del *Inf*.

9. Bottiglieri, Nicola (2015), «El eterno Purgatorio», en AA. VV., *Purgatorios. Purgatori*, ed. Jorge Wiese, Lima, Universidad del Pacífico, pp. 35-64
10. Cassinelli Del Sante, Ricardo (2022), «El dilema dantesco de la fama secular: ¿vanagloria o vocación?», en *Universo y cultura*, año I, núm. 2, pp. 14-16
11. Cassinelli Del Sante, Ricardo (2023a), «Versos extraños. Una lectura de *Purgatorio* XXII, 22-24», en *Universo y cultura*, año II, núm. 10, pp. 13-14
12. Cassinelli Del Sante, Ricardo (2023b), «Escenas de la *Comedia*. Reencuentro con Leopoldo Chiappo», en *Universo y cultura*, año II, núm. 7, pp. 12-13
13. Cassinelli Del Sante, Ricardo (2023c), «*Purgatorio* V y el Calvario», en *Universo y cultura*, año II, núm. 5, p. 10
14. Chiappo, Leopoldo (1983), *Dante y la psicología del Infierno*, Lima, Compañía de Seguros Atlas
15. Chiappo, Leopoldo (1987), «Vallejo y Dante: interpretación psicoespiritual», en *Escenas*, II, pp. 391-392
16. Chiappo, Leopoldo (1987), *Escenas de la Comedia (Estudios dantianos)*, vol. I, Lima, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología-Universidad Peruana Cayetano Heredia
17. Chiappo, Leopoldo (1988), *Escenas de la Comedia (Estudios dantianos)*, vol. II, Lima, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología-Universidad Peruana Cayetano Heredia
18. Chiappo, Leopoldo (1990), *Escenas de la Comedia (Estudios dantianos)*, vol. III, Lima, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología-Universidad Peruana Cayetano Heredia
19. Chiappo, Leopoldo (1993), «Vallejo, lector poético de Dante», en *Intensidad y altura de César Vallejo*, ed. Ricardo González Vigil, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 143-152  
Vallejo menciona a Dante tres veces en su obra: en su tesis *El Romanticismo en la poesía castellana*, en *Poemas humanos* y en el poema I, «Himno a los voluntarios de la República» de *España, aparta de mí este cáliz*: Proletario que mueres de universo, ¡en qué frenética armonía/ acabará tu grandeza, tu miseria, tu vorágine impelente, / tu violencia

metódica, tu caos teórico y práctico, tu gana/ dantesca, españolísima, de amar, aunque sea a traición, a tu enemigo» [vv. 63-66].

«¿De qué es “dante” Dante? ¿En qué consiste la donación? Quien es besado en su sartén es alguien que sufre, quien es besado en *su Dante*, es decir, en su ser noblemente donante, es quien me da, no cualquier cosa, secundaria, superflua o accidental, sino nada menos y precisamente lo que es lo más importante, que es la donación de aquel quien “*me da lo que olvidé en mi seno*”. Nótese la vinculación entre “me da” y “Dante” y con ella esencialmente esto: ser el poeta Dante y al mismo tiempo “al que me da”, identificados en el carácter supremo y único de la donación fundamental de la existencia: darme lo que olvidé en lo más profundo de mí mismo, en mi penetral, “*en mi seno*”». (pp. 149-150)

20. Chiappo, Leopoldo (2002), «Francesca y Paolo: el amor pasión» en *Psicología del amor*, Lima, Peisa, pp. 97-126
21. Chirinos, Eduardo (2012), *Nueva miscelánea antártica. Escritos sobre poesía*, Lima, Fondo Editorial UCSS-Borrador editores  
Comentario al poemario de Roger Santiváñez, *Dolores Morales de Santiváñez (Selección de poesía 1975-2005)*: «para Santiváñez, la visión de Beatriz le revela su ignorancia de ella y, de paso, la suprema inutilidad de la poesía». (p. 278)
22. Chirinos, Eduardo (2014), *Anuario mínimo (1960-2010)*, México, D. F., Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
23. Chirinos, Eduardo (2016), *Naturaleza muerta con moscas*, Valencia, Pre-Textos  
Beatriz es descubierta luego de Laura y Laura luego de Marilyn (*RASGADURAS*, p. 43)
24. Chirinos, Eduardo (2017), *The Bayard Street Tightrope Walker (El equilibrista de Bayard Street)*, translated by G.J. Racz, Missoula, University of Montana Press  
Referencia a los 35 años del poeta: *Birthday* (p. 36), *Treinta y cinco* (p. 84)
25. Chocano, José Santos, *Memorias. Las mil y una aventuras* (1940), Santiago de Chile, Editorial Nascimento
26. Chocano, José Santos, «Primicias de *Oro de Indias*» (1934), Santiago de Chile, Imprenta S.XX  
En la prosa *El sueño de una noche en prisión*, Chocano se identifica con Dante en tanto exiliado por la condena impuesta por sus conciudadanos.

27. Churata, Gamaliel (2012[1957]), *El pez de oro*, ed. Helena Usandizaga, Madrid, Cátedra  
Cita a *Inf.* III, 2 y a *Inf.* XXVI, 119 (contra este último, reivindica la condición de la bestia humana, pp. 298-299). La sección *Puro andar* (pp. 557-660) es un viaje al otro mundo, aunque no una catábasis. Dialoga intertextualmente con el *Infierno* de la *Comedia* y con el propio Dante, en tanto creador «mítico».
28. Cisneros, Luis Benjamín (1939), «Aurora Amor», en *Obras completas*, vol. I, Lima (*apud* Núñez, *Las letras*, p. 69)
29. «Clorinda» (1608), *Discurso en loor de la poesía* (incluido en la *Primera parte del Parnaso antártico* de Mexía de Fernangil)  
*El «Discurso en loor de la poesía»: declaración de principios de los poetas del Nuevo Mundo* (2021), ed. Martina Vinatea, New York, IDEA, Colección «Batihoja», 77. Serie Proyecto Estudios Indianos (PEI), 22.  
«Y tú, Antonio Falcón, bien te atrevas/ la Antártica Academia como Atlante/ fundar en ti, pues sobre ti la llevas. /Ya el culto Tasso, ya el oscuro Dante/ tienen imitador en ti, y tan diestro/ que, yendo tras su luz, les vas delante». (vv. 607-612)
30. Contini, Giuliana (2008), «La Gloria de Aquel que todo lo mueve: Dante y Miguel Ángel», en AA. VV., *La Divina Comedia. Voces y ecos*, ed. Jorge Wiese, Lima, Universidad del Pacífico, pp. 19-30
31. Contini, Giuliana (2014), «El atractivo que mueve la libertad», en AA. VV., *Purgatorios. Purgatori*, ed. Jorge Wiese, Lima, Universidad del Pacífico, pp. 65-71
32. Corpancho, Manuel Nicolás (1850), «Fragmento de la Divina Comedia del Dante. El Infierno. Canto 3<sup>o</sup>», en *El Progreso*, Núm. 37, 20 de abril, pp. 6-7  
Firma M.N.C.  
«A uno de los más inquietos y activos de los románticos peruanos, Manuel Nicolás Corpancho (1830-1863) correspondió la primacía y el mérito de haber emprendido por primera vez en el Perú, y tal vez en toda Hispanoamérica, la traducción de parte de la obra magna de Dante» (Núñez, *Las letras*, p.83). [...] «Antecedió este intento 15 años a la traducción del conde de Cheste, don Juan de la Pezuela (1865), en casi 20 años la versión chilena de “Olimpio” (publicada en el semanario *La Estrella de Chile*, tomo I, 1868, y que comprendió

- todo el *Infierno*) y en casi medio siglo a la del argentino Bartolomé Mitre» (Núñez, *Las letras*, p.84).
- Por mí se marcha a la ciudad doliente, /Por mí se marcha al eternal dolor, /Por mí se va tras la perdida jente.//La justicia movió mi alto Criador, /La Potestad divina me ha formado, /La suma ciencia y el primer amor.//Anterior a mí ser nada fue creado/ Sino eterno; [y] yo eternamente duro./Deje toda esperanza quien ha entrado. [*Inf.* III, 1-9]
33. Corvetto Romero, Mariela (2023), «Someros trazos de Piaget en Dante», en *Universo y cultura*, año II, núm. 10, pp. 8-10
  34. Cueto, Alonso (2019), *Palabras del otro lado*, Barcelona, Galaxia Gutenberg. Premio de Novela Juan Goytisolo 2019
  35. Dante. *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Dantesca, 1996 [= ED]. [https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia\\_Dantesca](https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia_Dantesca)
  36. Del Mastro Puccio, Cesare (2015), «Cuando todo proviene del exterior: la fenomenología levinasiana del sonido en el *Purgatorio* de Dante Alighieri», en AA. VV., *Purgatorios. Purgatori*, ed. Jorge Wiese, Lima, Universidad del Pacífico, pp. 73-120
  37. Durand, José, «La biblioteca del Inca», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Año 2, N.º 3 (jul.-sept. 1948), pp. 239-264 «107. Obras del Dante» (p. 254)
  38. Ferreyros Küppers, Carlos Gatti Murriel y Jorge Wiese Rebagliati (2005), *Antes de la vigilia. En la presentación de Vigilia de los sentidos de Jorge Wiese*. Lima, Universidad del Pacífico. Se identifica la influencia de la *Divina Comedia* en la disposición y en varios poemas del poemario *Vigilia de los sentidos* (2005) de Jorge Wiese.
  39. Flores Galindo, Federico («Dalmiro») (1877), «A Dante Alighieri», en *El Correo del Perú*, Lima, 7 de octubre de 1877 (*apud* Núñez, *Las letras*, p.69)
  40. Gatti Murriel, Carlos (2008), «Ecos musicales de la *Divina Comedia*: la *Sinfonía Dante* de Franz Liszt», en AA. VV., *La Divina Comedia. Voces y Ecos*, ed. Jorge Wiese Rebagliati, Lima, Universidad del Pacífico
  41. Gatti Murriel, Carlos (2010), *El eslabón del día. Reflexiones sobre la educación*. Lima, Universidad Católica Sedes Sapientiae

- Hay referencias a Dante y la *Divina Comedia* en los siguientes capítulos: «Educar para humanizar (Presentación de la revista *Riesgo de educar*, número 5)», pp. 49-59; «Confianza. A propósito del discurso pronunciado en París por S.S. Benedicto XVI el 12 de setiembre de 2008 en el encuentro con representantes del mundo de la cultura», pp. 61-70; «Discurso: Premio Honor al Éxito Docente 1999», pp. 77-86; «Proyecto de vida y tutoría», pp. 89-111; y «Diálogo con los docentes (Jornadas de Capacitación Docente Andrés Aziani, UCSS)», pp. 149-162.
42. Gatti Murriel, Carlos (2012a), «Algunas reflexiones sobre el lenguaje» en Gatti, Murriel, Carlos y Jorge Wiese Rebagliati, *El lenguaje. Dos aproximaciones*, Lima, Universidad del Pacífico (Serie Conferencias, 5), pp. 11-26  
El tercer párrafo («Lenguaje y articulación de la conciencia», pp. 19-22) es una interpretación personal y original de la *Vida nueva* de Dante Alighieri.
43. Gatti Murriel, Carlos (2012b), «Dos lecturas de la *Comedia* en la poesía peruana del siglo XXI: *Vigilia de los sentidos* de Jorge Wiese y *Dante y Virgilio iban oscuros por la profunda noche* de Marco Martos», en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, ed. Stefano Tedeschi y Sergio Botta, vol. VI, Hispanoamérica, Roma, Bagatto Libri, pp. 278-284
44. Gatti Murriel, Carlos (2012c), «Peregrino del más allá. Una sinfonía sobre la *Divina Comedia* de Dante», en *Franz Liszt. Peregrino de la vida y el arte*, Lima, Sociedad Filarmónica de Lima
45. Gatti Murriel, Carlos (2015), «El *Purgatorio* de Dante, espacio de encuentro de poetas de lengua vulgar», en AA. VV., *Purgatorios. Purgatori*, ed. Jorge Wiese, Lima, Universidad del Pacífico, pp. 145-157
46. Gatti Murriel, Carlos (2021), «Acumulación y derroche: los avaros y los pródigos del *canto VII* del *Infierno* de Dante Alighieri», en AA. VV., *Pensar el dinero*, ed. Jorge Wiese Rebagliati y Cesare Del Mastro Puccio, Lima, Universidad del Pacífico (repositorio. up.edu.pe), pp. 95-105
47. Gispert-Sauch, Ana María (2021). «Relación lengua-palabra-vida», en *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 69(69), 379-390  
<https://doi.org/10.46744/bapl.202101.014>

48. González Prada, Manuel (1937), *Grafitos*, Paris, Tip. L. Bellenand et Fils (*apud* Núñez, *Las letras*, p. 91)  
DANTE/ Lo celebramos de oídas/ Y por simple convención;/ ¿Quién la DIVINA COMEDIA/De principio a fin leyó?// Si el INFIERNO comunica/ Una estética emoción, / PARAÍSO y PURGATORIO/ Son infierno del lector.
49. González Viaña, Eduardo (2008), *El corrido de Dante*, Lima, Planeta
50. González Vigil, Ricardo (1993), «La ética de Verástegui», en *El Dominical*, Suplemento cultural del diario *El Comercio*, Lima, 19 de septiembre, p. 14  
«hallamos una división tripartita [de la *Ética*], en la que el *Infierno* encuentra su contraparte en *Monte de goce*, el *Purgatorio* en *Taki Onqoy*, y el *Paraíso* en *Angelus Novus*»
51. González Vigil, Ricardo (2003), *Lectura mundo. Poesía 1965-2003*, Lima, Universidad Inca Garcilaso de la Vega  
MACHU PICCHU A FLOR DE MUNDO/ (Relectura de Dante), *Ser por ser. A flor de mundo* (1989-1991), «*Hanan*», IV, pp. 132-133
52. Haya de la Torre, Víctor Raúl (1984), *Obras completas*, 1, Preliminares, Lima, Librería Editorial Juan Mejía Baca, p. 120 (*apud* Chiappo, *Escenas*, I, pp. 115-116)
53. Helguero, Lorenzo (2006), *Insomnio*, Lima, Álbum del Universo Bakterial  
*Treinta y cinco* (p. 53) es un soneto que empieza con *Inf. I, 1*, traducido al español.
54. Hojeda, Diego de (1896[1611]), *La Cristiada. Vida de Jesús*, Barcelona, L. González y Compañía  
Riva-Agüero identifica en varios pasajes de los libros II, V, VII y VIII «imágenes místicas, de indecible esplendor, como las visiones dantescas» (Riva-Agüero, *El P. Diego de Hojeda*, p. 95); «se encuentra la indudable impronta de Dante» (Núñez, *Las letras*, p. 79): «Hay en el centro oscuro del averno/ Una casa de estigio mar cercada,/ Donde el monstruo mayor del crudo infierno/ Perpetua tiene su infeliz morada:/ Aquí las ondas con bramido eterno/ la región ensordecen condenada/ Y denegrado humo y gruesas nieblas/ Ciegas le infunden y hórridas tinieblas.// El edificio de rebelde acero/ Sobre una inculta roca se levanta,/ Y en su puerta mayor el Cancerbero/ Con tres en una voz la noche espanta:/ Aleto, hija atroz del Orco fiero,/ Que de

- culebras ciñe su garganta,/ con sus hermanas dos siempre despiertas,/ Ocupan las demás guardadas puertas». (Libro IX, octavas 1 y 2), Podría referirse a *Inf. IX*, 34 ss., a las puertas de la ciudad de Dite, en las que Dante coloca a Aletto y a sus hermanas (las erinias o furias Megera y Tesifone). Se llega a la ciudad de Dite luego de navegar por la laguna —o el pantano— Estigia. La descripción del edificio coincide con la de los muros de la «terra sconsolata»: «le mura mi parean che ferro fosse» (*Inf. VIII*, 78). «D. de Hojeda —la cui demonologia e certe caratteristiche formali dimostrano una connessione più intima» J. Arce, *ED*, V, s. v. Spagna, p. 360
55. Ildefonso, Miguel (2010), *Dantes*, Lima, Lluvia editores
56. Janni, Ettore (1951), *Tres conferencias en Lima. Rapsodia franciscana. El mundo de Dante. G. D'Annunzio*, prólogo de Jorge Basadre, Lima, Instituto de Cultura Ítalo-peruano (*apud* Núñez, *Las letras*, p. 97)
57. Kristal, Efraín (2012), «Two Latin American Approaches to Dante», en *I pensieri dell'istante. Scritti per Jacqueline Risset*, Roma, Editori Riuniti, pp. 275-282  
Comentarios a obras literarias y críticas de Esteban Echevarría, Tomás Eloy Martínez, Leopoldo Chiappo, Jorge Luis Borges y Jorge Wieszse.
58. Kristal, Efraín (2015), «El sueño de la sirena y la calibración del amor en el *Purgatorio*», en AA. VV., *Purgatorios. Purgatori*, ed. Jorge Wieszse, Lima, Universidad del Pacífico, pp. 207-215
59. Kristal, Efraín (2021), «La circulación del dinero y el origen del resentimiento en *El mercader de Venecia* de William Shakespeare», en AA. VV., *Pensar el dinero*, ed. Jorge Wieszse Rebagliati y Cesare Del Mastro Puccio, Lima, Universidad del Pacífico (repositorio.up.edu.pe), pp. 107-123  
Hay referencia al viaje del Ulises de Dante (*Inf. XXVI*, 106 ss.).
60. Landa Rojas, Luis (2015), «Purgatorio, Infierno y Paraíso como espacios narrativos resemantizados en la novela latinoamericana moderna», en AA. VV., *Purgatorios. Purgatori*, ed. Jorge Wieszse, Lima, Universidad del Pacífico, pp. 217-230
61. Landa Rojas, L. E. (2023). De Aldama Ordóñez, Celia (coord). *Il folle volo. Las rutas transatlánticas de Dante Alighieri*. 1.ª edición.

- Madrid: Verbum, 2022 274 pp. *Lexis*, 47(1), 472-483. <https://doi.org/10.18800/lexis.202301.018>
62. Leonard, Irving A. (1941), «On the Cuzco Book Trade», en *Hispanic Review*, IX, N.º 3 (*apud* Núñez, *Las letras*, p. 33)
63. Leonard, Irving A. (1942), «Best sellers of the Lima Book Trade», en *The Hispanic American Historical Review*, vol. XXIII, N.º 1 (*apud* Núñez, *Las letras*, p. 17)
64. Leonard, Irving A. (1953), *Los libros del conquistador*, México, Fondo de Cultura Económica
65. Llona, Numa Pompilio (1880), «A Dante» en *Cien sonetos nuevos*, Lima, Imprenta del Universo (*apud* Núñez, *Las letras*, p. 69)
66. Llosa, Jorge Guillermo (1965a), «Un poema a Dante», en *Alpha*, N.º 1, Barranco, enero-marzo, pp. 20-21 (*apud* Núñez, *Las letras*, p. 97)
67. Llosa, Jorge Guillermo (1965b), «Dante en su tiempo y en el nuestro», en *Alpha*, N.º 3, julio-septiembre, pp. 1-8 (*apud* Núñez, *Las letras*, p. 97)
68. Lorenzini, Renzo (1952), «Ulises en Homero y en Dante», *Mar del Sur*, N.º 23, septiembre-octubre, vol. VIII
69. Martínez, Gabriel (2011), «Comparación entre tres personajes femeninos de la Divina comedia», en *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 51(51), 155-180. <https://doi.org/10.46744/bapl.201101.006>
70. Martos, Marco (2008a), «Algunos personajes de la *Comedia* de Dante», en AA. VV., *La Divina Comedia. Voces y ecos*, ed. Jorge Wiese Lima, Universidad del Pacífico, pp. 159-174
71. Martos, Marco (2008b), *Dante y Virgilio iban oscuros en la profunda noche*, Lima, Fondo Editorial de la Universidad San Martín de Porres
72. Medina, José Toribio (1904), *La imprenta en Lima (1584-1824)*, Santiago de Chile, Casa del autor
73. Mexía de Fernangil, Diego de (1608), *Primera parte del Parnaso antártico de obras amatorias*, Sevilla, Alonso Rodríguez Gamarra
74. Mexía de Fernangil, Diego de (1617), *La segunda parte del Parnaso antártico de divinos poemas* (ms. Potosí)

Salvatierra Pérez, María de Fátima, *La segunda parte del Parnaso antártico de divinos poemas* (1617) de Diego Mexía de Fernangil, edición del manuscrito único y estudio crítico, tesis de Doctora en Literatura Peruana y Latinoamericana, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2021

*Epístola a la serenísima reina de los ángeles, santa María, madre de Dios* (pp. 362-385)

«Comenzó el vientre puro inmaculado/a demostrar tener hecho criatura/ al inmenso criador, que es increado» (109 r<sup>o</sup>, p. 372);  
«tu se' colei che l'umana natura/ nobilitasti sì, che 'l suo fattore/non disdegnò di farsi sua fattura» (*Par.* XXXIII, 4-6)

«[...] una *Epístola a la serenísima reina de los ángeles Santa María*, en tercetos endecasílabos, en donde algunas estrofas trasuntan la inspiración dantiana en esta visión del Paraíso [se refiere a las estrofas de las pp. 380, 381, 383]» (Núñez, *Las letras*, p. 73 y pp. 73-74). Núñez no indica ni el canto ni los versos del *Paraíso* dantesco a los que se refiere, como tampoco a los del *Infierno* («al lado de la evidente lectura de Dante [...] habían gravitado más las estrofas virgilianas del canto VI de la *Eneida*», Núñez, *Las letras*, p. 74). Por ejemplo, Mexía pone a Cerbero «en la puerta del Averno» (como Virgilio). En cambio, Dante lo ubica presidiendo el círculo de los golosos (*Inf.* VI, 13 ss.): la puerta del Infierno ya pasada largamente (*Inf.* III, 1-9). En verdad, resulta difícil identificar la cita dantesca. Los tercetos endecasílabos no necesariamente prueban la filiación dantesca: son la forma estrófica normal de las epístolas del Siglo de Oro.

75. Núñez, Estuardo (1964), *Dante Alighieri en el Perú*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos  
Tamb. en el «Boletín Bibliográfico», Universidad Nacional Mayor de San Marcos, diciembre de 1964, y en *L'Alighieri* IX (1968), pp. 58-81
76. Núñez, Estuardo (1968), *Las letras de Italia en el Perú (Estudios de Literatura Comparada)*. *Florilegio de la poesía italiana en versiones peruanas*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos  
«se puede afirmar con certeza que Dante arribó a la naciente colonia peruana en los pedidos que el investigador [Irving Leonard] ha

- exhumado. Llegaron a Lima cajas con libros consignados a Alonso Cabezas en 1549, en 1583 (con más de 2 000 volúmenes) [...] Pero en aquellas listas de 1583, el más destacado lugar cabe a los itálicos con Boyardo, Sannazaro, Petrarca, Boccaccio, Bembo, Tasso y desde luego, “Dante poeta comentado en italiano”». (Núñez, *Las letras*, p. 71)
77. Oviedo Herrera y Rueda, Luis Antonio de, conde de la Granja (1711), *Vida de santa Rosa de Santa María*, Madrid, Juan García Infanzón
- «se encuentra un fragmento dantiano, cuando Luzbel provoca un conciliábulo de todas las fuerzas del Tártaro —entre ellas los piratas, elementos diabólicos— contra el Perú, con el deseo de atentar contra la santidad de Rosa y el respeto y la devoción que le profesan los peruanos. Pero Rosa destruye la conspiración y salva al Perú: Dejamos a Luzbel que penetrando/ de la tierra un abismo y otro abismo/ como rayo bajó, senos rasgando/ al infierno: llevándole en sí mismo:/ su enojo hizo sentir (iras bramando) / por todo aquel confuso barbarismo/ donde mezcladas quejas y tormentos/ son ecos de los golpes los lamentos. [canto VII]» (Núñez, *Las letras*, p. 79). El único pasaje que podría parecerse es *Inf.* XXXIV, 121-123: «Da questa parte cadde giù dal cielo;/ e la terra, che pria di qua si sporse, /per paura di lui fé del mar velo»; pero se presentan diferencias significativas: Luzbel rasga senos (o sea, atraviesa concavidades) en el poema del conde de la Granja; en la *Comedia*, la tierra se aleja «per paura».
78. Paoli, Roberto (1981), *Mapas anatómicos de César Vallejo*, Messina-Firenze, Casa Editrice D’Anna, p. 92
79. Pérez Martínez, Ángel (2015), «“...me parecía ir más ligero por ella que por el camino llano...”» (*Purgatorio* XII, 116-117): el concepto de movimiento en el *Purgatorio* y en el *Quijote*, en AA.VV., *Purgatorios. Purgatori*, ed. Jorge Wiese, Lima, Universidad del Pacífico, pp. 231-245
80. Picasso Muñoz, Julio (1984-1985), «Matelda: alegoría y enigma», en *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, 13, pp. 245-248
81. Picasso Muñoz, Julio (1988), «La Virgen en la *Comedia* de Dante», en *Revista Teológica Limense*, 1, pp. 91-117
82. Picasso Muñoz, Julio (1989), «El tres y el círculo», en *Revista Teológica Limense*, 3, pp. 248-264

83. Picasso Muñoz, Julio (1997), «Dante y la leyenda de Silvestre y Constantino», en *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, 24, pp. 431-442
84. Picasso Muñoz, Julio (2009), «La función de Virgilio en la *Comedia* de Dante», en *Studium Veritatis*, 12-13, pp. 131-149
85. Pollarolo, Giovanna (2013), *Entre mujeres solas. Poesía reunida*, Lima, Punto de Lectura  
*No fue el quinto* (pp. 155-156) reinterpreta *Inf. V* e *Inf. VI*; *¿Has visto alguna vez una bandada de estorninos?* (pp. 157-158) se refiere a *Inf. V*, 40-45; en *Peregrinos en el desierto* (pp. 226-227) se cita *Inf. I*, 4-6, en italiano original.
86. Pollarolo, Giovanna (2015), «El *Purgatorio* dantesco en *Rosa Cuchillo*», en AA. VV., *Purgatorios. Purgatori*, ed. Jorge Wiese, Lima, Universidad del Pacífico, pp. 247-259
87. Porras Barrenechea, Raúl (1957), *Los viajeros italianos en el Perú*, Lima, Editorial Ecos  
«un cronista toledano [Pedro Sarmiento de Gamboa] que en 1571 escribe en el Cuzco de los incas sobre las guerras y tiranías de los señores del Tahuantinsuyo, para decir que Ulises después de la guerra de Troya navegó al poniente hasta la Atlántida, cita, acaso por primera vez en el Perú, “a Dante Alighere, ilustre poeta florentino”» (p. 41)  
Cit. tamb. por D. Puccini, *ED*, IV, s. v. *Perù*, p. 441.
88. Prado, Santiago del (2002), *Camino de Ximena*, Lima, Norma  
Yo balbuciré unas palabras, ay, ruboroso («...temo che la venuta non sia folle»), p. 118 [*Inf. II*, 35]
89. Puccini, Dario (1970), «Perù», en *Enciclopedia Dantesca*. [https://www.treccani.it/enciclopedia/peru\\_%28Enciclopedia-Dantesca%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/peru_%28Enciclopedia-Dantesca%29/)
90. Ríos, Juan (1965), «Infierno recuperado», en *Alpha*, N.º 1, Barranco, enero-marzo, p. 9 (*apud* Núñez, *Las letras*, p. 97)
91. Risset, Jacqueline (2015), «Dante e l'invenzione del *Purgatorio*», en AA.VV., *Purgatorios. Purgatori*, ed. Jorge Wiese, Lima, Universidad del Pacífico, pp. 15-21
92. Risset, Jacqueline et al (2023), *L'émotion du Pacifique*, Lima, Universidad del Pacífico/Instituto Italiano di Cultura-Lima  
*Risset reflexiona sobre el dantismo peruano, Dante y el Perú* (pp. 7-25).

93. Riva-Agüero, José de la (2022[1955]), *Paisajes peruanos*, ed. Jorge Wiese Rebagliati, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert «al paisaje dantesco del ferrocarril central» (cap. XVII, p. 431)
94. Riva-Agüero, José de la (1962), «El P. Diego de Hojeda y *La Cristiada*», en *Estudios de literatura peruana. Del Inca Garcilaso a Eguren*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú (*Obras completas*, II), pp. 62-106
95. Romualdo, Alejandro (1986), *Poesía íntegra*, Lima, Viva voz Poema letrista que empieza con *Inf. III*, 1-12, intervenido. (*En la extensión de la palabra*, pp. 217-218)
96. Sánchez, Luis Alberto (1975), *Aladino o la vida y obra de José Santos Chocano*, Lima, Editorial Universo
97. Santiváñez, Roger (2006), Dolores Morales de Santiváñez (Selección de poesía 1975-2005), Lima, Hipocampo Editores/Asaltoalcielo
98. Sarmiento de Gamboa, Pedro (1947[1571]), *Historia de los incas*, ed. Ángel Rosenblat, Buenos Aires, Emecé «Dice Strabón y Solino, que Ulises, después de la expugnación de Troya, navegó en puniente, y en Lusitania pobló a Lisbona; y después de edificada, quiso probar su ventura por el Mar Atlántico Océano por donde agora venimos a las Indias y desapareció. Esto dice Pero Antón Beuter, noble historiador valenciano y, como el mismo refiere, así lo siente el Dante Alig[u]ero, ilustre poeta florentín». (p. 98)
99. Simoni, Siro (1947), *Dante. Note ed appunti raccolti da «Figure e scene della Divina Commedia» di Guido Vitali*, Lima, Instituto de Lengua y Literatura de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (*apud* Núñez, *Las letras*, p. 97)
100. Sologuren, Javier (1988), *Gravitaciones y tangencias*, Lima, Editorial Colmillo Blanco  
A propósito de la luz en los vitrales de Adolfo Winternitz, J. S. cita *Par. XXXIII*, 115-117 (por la ed. de Bartolomé Mitre).
101. Sologuren, Javier (1989), *Vida continua. Obra poética (1939-1989)*, Lima, Colmillo Blanco  
En el poema «Fatiga de la eterna caída y del retoño eterno» de *Otoño, endechas*, Javier Sologuren incluye un fragmento del verso 20 del primer canto del *Infierno* de la *Divina Comedia* («...nel lago del cor...», *Inf. I*, 20)

102. Stocchi-Perucchio, Donatella (2015), «“Liberi soggiacete”: amore e politica tra *Purgatorio* e *Monarchia*», en AA. VV., *Purgatorios. Purgatori*, ed. Jorge Wiesse, Lima, Universidad del Pacífico, pp. 261-291
103. Stocchi-Perucchio, Donatella (2021), «Il Maladetto Fiore: Dante’s Thought on Money at the Onset of Capitalism», en AA. VV., *Pensar el dinero*, ed. Jorge Wiesse Rebagliati y Cesare Del Mastro Puccio, Lima, Universidad del Pacífico (repositorio.up.edu.pe), pp. 173-199
104. Vallejo, César, *Todos los poemas*, ed. Ricardo González Vigil, Lima, Universidad Ricardo Palma  
Me viene a pelo,/ desde el cimientó, desde la ingle pública,/ y, viniendo de lejos, da gana de besarle/ la bufanda al cantor,/ y al que sufre, besarle en su sartén,/ al sordo, en su rumor craneano, impávido; al que me da lo que olvidé en mi seno,/ en su Dante, en su Chaplin, en sus hombros. [...] («Me viene, hay días, una gana ubérrima, política», en *Poemas humanos*, p. 328).  
«Vallejo cita la declaración de Chaplin: “Yo soy, más bien, un trágico”; y la comenta así: “Un trágico en nuestros días está forzosamente entrañado al dolor económico y social”. Dante ya lo estuvo; tituló *Comedia* a su poema, pero lo inundó de sensibilidad dolorosa y trágica, y postuló la esperanza salvífica. Rey de la comedia cinematográfica, Chaplin llevó al humor hasta esa máxima profundidad (como sucede en el *Quijote* cervantino) que lo torna tierno y trágico; jocosaría lucha por la liberación del hombre alienado. Vallejo menciona a ambos, tal vez para desnudar la entraña del donante del amor cristiano (y su “divina” comedia) y del amor comunista (y su comedia “humana”), la búsqueda salvadora del Cielo o la revolución». (ed. González Vigil, p. 330).
105. Varela, Blanca (2001[1993]), «Ejercicios materiales», en *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*, Galaxia Gutenberg, Barcelona  
En *Sin fecha*, poema de *Ejercicios materiales* (1993) se incluye el verso «Lasciate ogne speranza, voi ch’entrate» (*Inf.* III, 9), el último de la inscripción en el dintel de la puerta del Infierno.
106. Vargas, Nemesio (1901), *Mis lecturas*, Lima, Tip. e Imp. E. Moreno (*apud* Núñez, *Las letras*, p. 97)

107. Varillas, Alberto (1992), *La literatura peruana del siglo XIX. Periodificación y caracterización*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú
108. Vélez Marquina, Elio (2002), *En el bosque*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú  
El epígrafe inicial del libro es el primer terceto de la *Comedia* (*Inf.* I, 1-3) y el de la última parte es el segundo terceto (*Inf.* I, 4-6).
109. Vélez Marquina, Elio (2015), «Pilares épicos del cristianismo: Virgilio y Estacio en el *Purgatorio*», en *Purgatorios. Purgatori*, ed. Jorge Wiese, Lima, Universidad del Pacífico, pp. 295-306
110. Verástegui, Enrique (1989-1990), *Angelus Novus*, vols. I y II, Lima, Lluvia editores
111. Verástegui, Enrique (1991), *Monte de goce o libro del pecado*, Lima, Jaime Campodónico
112. Verástegui, Enrique (1993), *Taki Onqoy*, Lima, Lluvia Editores
113. Vidal Taco, Anatolia Elva (2023), «Historia de la Lectura Dantis Limensis en el contexto del Perú de los años 1972-2021», en *Universo y cultura*, año II, núm. 10, pp. 4-6
114. Wiese Rebagliati, Jorge (2005), *Vigilia de los sentidos*, Lima, Laberintos
115. Wiese Rebagliati, Jorge (2008), «Variaciones sobre el tema de Pía (*Purg.* V, 130-136)», en AA. VV., *La Divina Comedia. Voces y ecos*, ed. Jorge Wiese, Lima, Universidad del Pacífico, pp. 129-155
116. Wiese Rebagliati, Jorge (2009), «La autobiografía trascendental. Una lectura de *Camino de Ximena* desde la *Vita nuova*», en *hueso número*, 54, pp. 85-94
117. Wiese Rebagliati, Jorge (2010), «Obituario. Leopoldo Chiappo, lector de Dante (Lima, 1924-2010)», en *Apuntes. Revista de Ciencias Sociales*, 66, pp. 147-149
118. Wiese Rebagliati, Jorge (2011), «La (des)construcción de la amada. Más sobre *Camino de Ximena*, de Santiago del Prado, y la *Vita nuova* de Dante Alighieri», en *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados*, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad del Litoral, Santa Fe, pp. 97-103
119. Wiese Rebagliati, Jorge (2012), «*La voz a ti debida* y la tradición dantesca», en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario*

- de la AIH*, ed. Laura Silvestri, Loretta Frattale y Matteo Lefevre, vol. V, Moderna y contemporánea, Roma, Bagatto Libri, pp. 588-597
120. Wiese Rebagliati, Jorge (2013a), «Dante y yo. Del fuego a las cenizas», en *Otros textos. Apropiaciones, 1989-2009*, Lima, Universidad del Pacífico, pp. 215-222
121. Wiese Rebagliati, Jorge (2013b), «Vigilia de los sentidos: trama y calas», en *Otros textos. Apropiaciones, 1989-2009*, Lima, Universidad del Pacífico, pp. 245-268  
Se consignan referencias puntuales a los cantos XXVI y XIII del *Inf.*
122. Wiese Rebagliati, Jorge (2015a), «Microscopia de la traducción: algunas versiones españolas de *Purg.* I, 13; *Purg.* I, 17; y *Purg.* V, 134», en *Purgatorios. Purgatori*, ed. Jorge Wiese, Lima, Universidad del Pacífico, pp. 323-340
123. Wiese Rebagliati, Jorge (2015b), «Un extraño ascetismo», en *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, N.º 153, UNIR Universidad Internacional de La Rioja, pp. 96-106. <https://reunir.unir.net/bitstream/handle/123456789/5108/Un%20extrano%20ascetismo.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
124. Wiese Rebagliati, Jorge (2015c), «dantismo», en *Diccionario español de términos literarios internacionales* [DETLI], Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) <http://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/sites/default/files/Dantismo.pdf>
125. Wiese Rebagliati, Jorge (2017), *Dante contempla la Trinidad / Dante contempla la Trinità*, Lima, Fondo editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae / Instituto Italiano di Cultura (Premio Flaiano de Italianística 2018)
126. Wiese Rebagliati, Jorge (2021a), «Dante nos refleja 700 años después. Una proyección del autor de la Divina Comedia en el mundo moderno», en *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, N.º 177, UNIR Universidad Internacional de La Rioja, pp. 114-125. <https://www.nuevarevista.net/dante-nos-refleja-700-anos-despues/>
127. Wiese Rebagliati, Jorge (2021b), «El proemio del canto de los simoníacos (*Inf.* XIX, 1-6)», en AA. VV., *Pensar el dinero*,

- ed. Jorge Wiese Rebagliati y Cesare Del Mastro Puccio, Lima, Universidad del Pacífico (repositorio.up.edu.pe), pp. 201-215
128. Wiese Rebagliati, Jorge (2022), «César Vallejo, Gamaliel Churata, Alejandro Romualdo: tres escritores peruanos en diálogo con Dante Alighieri» en AA. VV., *Il folle volo. Las rutas transatlánticas de Dante Alighieri*, Celia de Aldama Ordóñez, coord., Madrid, Verbum, pp. 217-233

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arce, J., y Brancucci, F. (s. f.). «Spagna» en *Enciclopedia Dantesca*. Treccani. [https://www.treccani.it/enciclopedia/spagna\\_%28Enciclopedia-Dantesca%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/spagna_%28Enciclopedia-Dantesca%29/)
- Barceló, J., Contini, G., Gatti, C., Martos, M., Wiesse, J. (2008). *La Divina Comedia. Voces y ecos* (J. Wiesse Rebagliati, Ed.). Universidad del Pacífico.
- Chiappo, L. (1983). *Dante y la psicología del Infierno*. Compañía de Seguros Atlas.
- Chiappo, L. (1987). *Escenas de la Comedia (Estudios dantianos)* (Vol. I). Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología; Universidad Peruana Cayetano Heredia.
- Chiappo, L. (1988). *Escenas de la Comedia (Estudios dantianos)*, (Vol. II). Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología; Universidad Peruana Cayetano Heredia.
- Chiappo, L. (1990). *Escenas de la Comedia (Estudios dantianos)* (Vol. III). Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología; Universidad Peruana Cayetano Heredia.
- Chiappo, L. (1993). Vallejo, lector poético de Dante. En R. González Vigil (Ed.), *Intensidad y altura de César Vallejo* (pp. 143-152). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Chirinos, E. (2016). *Naturaleza muerta con moscas*. Pre-Textos.
- Chirinos, E. (2017). *The Bayard Street Tightrope Walker (El equilibrista de Bayard Street)* (G. J. Racz, Trad.). University of Montana Press.
- Chocano, J. S. (1934). *Primicias de «Oro de Indias»*. Imprenta S. XX.

- Chocano, J. S. (1940). *Memorias. Las mil y una aventuras*. Editorial Nacimiento.
- Churata, G. (2012). *El pez de oro* (H. Usandizaga, Ed.). (Obra original publicada en 1957)
- Cueto, A. (2019). *Palabras del otro lado*. Galaxia Gutemberg.
- Durand, J. (1948). La biblioteca del Inca. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2(3), 239-264.
- Embajada de Italia. (1965). *Dante en el VII Centenario de su nacimiento 1265-1965*. Embajada de Italia.
- Gatti Murriel, C. (2012a). Dos lecturas de la *Comedia* en la poesía peruana del siglo XXI: *Vigilia de los sentidos* de Jorge Wiese y *Dante y Virgilio iban oscuros por la profunda noche* de Marco Martos. En S. Tedeschi y S. Botta, *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cinquentenario de la AIH* (Vol. VI, pp. 278-284). Bagatto Libri.
- Gatti Murriel, C. (2012b). Peregrino del más allá. Una sinfonía sobre la *Divina Comedia* de Dante. En F. Liszt, *Peregrino de la vida y el arte*. Sociedad Filarmónica de Lima.
- González Viaña, E. (2008). *El corrido de Dante*. Planeta.
- González Vigil, R. (1993, 19 de septiembre). La ética de Verástegui. En *El Dominical* (p. 14). El Comercio.
- González Vigil, R. (2003). *Lectura mundo. Poesía 1965-2003*. Universidad Inca Garcilaso de la Vega.
- Helguero, L. (2006). *Insomnio*. Álbum del Universo Bakterial.
- Ildefonso, M. (2010). *Dantes*. Lluvia Editores.

- Lorenzini, R. (1952). Ulises en Homero y en Dante. *Mar del Sur*, 8(23).
- Martos, M. (2008). *Dante y Virgilio iban oscuros en la profunda noche*. Fondo Editorial de la Universidad San Martín de Porres.
- Mejía de Fernangil, D. (1608). *Primera parte del Parnaso antártico de obras amatorias*. Alonso Rodríguez Gamarra.
- Núñez, E. (1968). *Las letras de Italia en el Perú (Estudios de Literatura Comparada). Florilegio de la poesía italiana en versiones peruanas*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Paoli, R. (1981). *Mapas anatómicos de César Vallejo*. Casa Editrice D'Anna.
- Pollarolo, G. (2013). *Entre mujeres solas. Poesía reunida*. Punto de Lectura.
- Prado, S. (2002). *Camino de Ximena*. Norma.
- Puccini, D. (s. f.). «Perú» en *Enciclopedia Dantesca (1970)*. Treccani. [https://www.treccani.it/enciclopedia/peru\\_%28Enciclopedia-Dantesca%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/peru_%28Enciclopedia-Dantesca%29/)
- Risset, J., Arens, A., Bottiglieri, N., Contini, G., Del Mastro, C., Espejo, R., Gatti, C., Hernández, H., Kristal, E., Landa, L., Pérez, Á., Pollarolo, G., Stocchi-Perucchio, D., Vélez, E., Vinatea, M., Wiese, J. (2015). *Purgatorios. Purgatori* (J. Wiese Rebagliati, Ed.). Universidad del Pacífico.
- Riva-Agüero, J. (2022). *Paisajes peruanos* (J. Wiese Rebagliati, Ed.). Iberoamericana/Vervuert (Obra original publicada en 1955)
- Romualdo, A. (1986). *Poesía íntegra*. Viva Voz.
- Salvatierra Pérez, M. F. (2021). «*La segunda parte del Parnaso antártico de divinos poemas*» (1617), de Diego Mexía de Fernangil: edición del manuscrito único y estudio crítico [Tesis doctoral, Universidad

Nacional Mayor de San Marcos]. Cybertesis: Repositorio de Tesis Digitales. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/16344>

- Sánchez, L. A. (1975). *Aladino o la vida y obra de José Santos Chocano*. Editorial Universo.
- Santiváñez, R. (2006), *Dolores Morales de Santiváñez (Selección de poesía 1975-2005)*, Lima, Hipocampo Editores / Asaltoalcielo.
- Sarmiento de Gamboa, P. (1947). *Historia de los incas* (Á. Rosenblat, Ed.). Emecé. (Obra original publicada en 1571)
- Schlegel, F. (1978). Fragments de l'Athenäum. En P. Lacoue-Labarthe y J.-L. Nancy (Eds.), *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand* (Fragment 247). Seuil.
- Sologuren, J. (1989). *Vida continua. Obra poética (1939-1989)*. Colmillo Blanco.
- Sologuren, J. (1988), *Gravitaciones y tangencias*, Lima, Editorial Colmillo Blanco.
- Vallejo, C. (2019). *Todos los poemas* (R. González Vigil, Ed.). Universidad Ricardo Palma.
- Varela, B. (2001). *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*. Galaxia Gutenberg. (Obra original publicada en 1993)
- Vinatea, M. (2021). *El «Discurso en loor de la poesía»: declaración de principios de los poetas del Nuevo Mundo*. Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA).
- Wiesse Rebagliati, J. (2005). *Vigilia de los sentidos*. Laberintos.
- Wiesse Rebagliati, J. (2015). Dantismo. En M. Á. Garrido Gallardo (Dir.), *Diccionario español de términos literarios internacionales*

[DETLI]. Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). <http://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/sites/default/files/Dantismo.pdf>

Wiese Rebagliati, J. (2017). *Dante contempla la Trinidad / Dante contempla la Trinità*. Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae; Instituto Italiano di Cultura.



La poética narrativa de «El Caballero Carmelo»

The narrative poetics of *El Caballero Carmelo*

La poétique narrative de « El Caballero Carmelo »

Paúl Llaque

Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, Lima, Perú

paul.llaque@upc.pe

<https://orcid.org/0000-0001-9037-541X>

*Resumen:*

En este artículo se demuestra que, gracias a su poética narrativa, el cuento «El Caballero Carmelo» (1913) —un clásico del relato breve en América Latina— sigue sorprendiendo por su frescura y representatividad. La frescura es resultado de los efectos de sentido de una narrativa destinada a satisfacer expectativas lectoras universales. La representatividad se logra con contenidos estratégicamente destinados a un lector específico. Para la metodología, se aplicaron un modelo narratológico y otro basado en la información del contexto sociocultural. Se concluye que en el relato se emplean procedimientos narrativos y temas de la gran literatura mundial combinados con recursos orientados al lector social inmediato, con lo cual se alcanza un relato nacional peruano en el que se abandona la estética modernista y se privilegian referentes, léxico, sintaxis, símbolos y valores regionales.



<https://doi.org/10.46744/bapl.202302.003>

e-ISSN: 2708-2644

*Palabras clave:* «El Caballero Carmelo», poética narrativa, autor implícito, lector social inmediato, Abraham Valdelomar

*Abstract:*

This paper proves that, thanks to its narrative poetics, the short story *El Caballero Carmelo* (1913) [The Carmel Knight]—a classic short story in Latin America— continues to surprise for its freshness and representativeness. Freshness is the result of the meaning effects of a narrative intended to satisfy universal reader expectations. Representativeness is achieved with content strategically targeted to a specific reader. A narratological model and a model based on information from the sociocultural context were applied for the methodology. It is concluded that the story employs narrative procedures and themes of great world literature blended with resources oriented to the immediate social reader. This results in a Peruvian national that abandons modernist aesthetics and privileges regional referents, lexicon, syntax, symbols and values.

*Key words:* *El Caballero Carmelo*, narrative poetics, implied author, immediate social reader, Abraham Valdelomar

*Résumé :*

Nous démontrons dans cet article que, grâce à sa poétique narrative, le conte « El Caballero Carmelo » (1913) — un classique du récit bref en Amérique Latine — continue de nous surprendre pour sa fraîcheur et sa représentativité. La fraîcheur est le résultat des effets de sens d'une narration visant à satisfaire les attentes universelles du lecteur. La représentativité est obtenue grâce à un contenu stratégiquement destiné à un lectorat spécifique. Pour la méthodologie, nous avons appliqué un modèle narratologique et un modèle basé sur l'information du contexte socioculturel. Nous concluons que l'auteur a employé dans ce récit des procédés narratifs et des thèmes de la grande littérature mondiale, combinés avec des ressources orientées au lecteur social immédiat. Cela a donné comme résultat un récit national péruvien où l'esthétique moderniste est abandonnée, privilégiant les référents, le lexique, la syntaxe, les symboles et les valeurs régionales.

*Mots clés* : « El Caballero Carmelo », poétique narrative, auteur implicite, lecteur social immédiat, Abraham Valdelomar

Recibido: 30/06/2023 Aprobado:18/09/2023 Publicado: 22/12/2023

## 1. Introducción

Cuando en 1918 aparece el libro *El Caballero Carmelo*, del escritor peruano Abraham Valdelomar (1888-1919), casi todos los cuentos del volumen han sido publicados, e incluso no una, sino varias veces. De hecho, el relato más representativo, el antológico por antonomasia, que encabeza y da nombre al conjunto, es uno de los más antiguos y se edita por cuarta vez. Firmado con el seudónimo Paracas, «El Caballero Carmelo» se publica originalmente en noviembre de 1913, en *La Nación*, diario que ha organizado un concurso de cuentos. La segunda vez se edita en el mismo diario, en enero de 1914, como ganador del concurso, y aparece con la firma del autor. Una tercera publicación data de noviembre de 1915, en el diario *La Prensa* (Zubizarreta, 1968, pp. 12, 193).

Después de ganar el concurso, desde Roma, en carta fechada el 19 de enero de 1914, Valdelomar le escribe a su madre que publicará *La aldea encantada*, una colección de cuentos; si a ella no le gustara el título, él aún podría cambiarlo (Valdelomar, 2000b, Vol. I, p. 150). Dos años más tarde, el 1 de marzo de 1916, en el tercer número de la revista *Colónida*, se publica un aviso: «En breve aparecerá un libro con doce cuentos [titulado] *Los hijos del sol* de Abraham Valdelomar» (p. 221). Silva-Santisteban, el editor de *Valdelomar por él mismo*, aclara que «el título *Los hijos del sol* no correspondía en ese momento al libro de cuentos incaicos, sino al que luego se convertiría en *El Caballero Carmelo*» (p. 221).

Los hechos reseñados sugieren que, cuando decide nombrar a su primer libro de cuentos *El Caballero Carmelo*, Valdelomar posterga títulos como *La aldea encantada* o *Los hijos del sol*. El hecho es significativo. Valdelomar apuesta firme y seguro para insertarse en la cuentística peruana:

no solo titula el libro con el homónimo de su cuento que entonces ya era el más famoso, sino que incrementa de doce a dieciséis el número inicial de relatos; incluye cuentos publicados, pero desecha otros; en la selección privilegia la calidad formal antes que la uniformidad temática. Por eso, puede asegurarse que el libro es una antología de la producción cuentística del autor. Incluso el orden de los relatos revela la aguda conciencia que Valdelomar poseía sobre su trabajo: los primeros cinco cuentos del conjunto son «El Caballero Carmelo»; «El vuelo de los cóndores»; «Hebaristo, el sauce que murió de amor»; «Los ojos de Judas», y «Yerba santa». Solo habría que agregar «El hipocampo de oro» y «El alfarero» para estar ante el mejor Valdelomar como cuentista.

En 1918, cuando aparece el libro, Valdelomar es un artista e iconoclasta ampliamente conocido en el espectro cultural limeño. Poeta, cuentista, novelista, ensayista, cronista, periodista, dibujante, político, diplomático, director de *Colónida*, ha propagado, con inusual eficacia, un pseudosorites provocador: «El Perú es Lima; Lima es el Jirón de la Unión; el Jirón de la Unión es el Palais Concert; luego el Palais Concert es el Perú» (Sánchez, 1969, p. 171). En el capítulo que le dedica en sus memorias, Luis Alberto Sánchez cuenta que «alguna vez el “Conde” [uno de los apelativos que Valdelomar se endilgó] se besó en público las manos que (él lo decía) “habían escrito tantas cosas bellas”» (Sánchez, 1987, p. 168). Un año después de publicado *El Caballero Carmelo*, Valdelomar es elegido diputado y realiza una gira política en Ayacucho. Sufre un accidente que desemboca en su deceso tres días después. Sumamente conmovido por su desaparición, César Vallejo escribe que Valdelomar es «el cuentista más autóctono de América; el nombre más sonoro de la última década de la literatura peruana» (citado en Silva-Santisteban, 2022, p. 262).

Para Ricardo González Vigil (2003), Valdelomar

es el principal fundador o forjador de la Modernidad [en la literatura peruana], punto de partida de la etapa contemporánea de nuestras letras [...]; se erige como un fundador por varios títulos: excelente cuentista y *chroniqueur*, interesante poeta y ensayista, y decoroso cultor de la novela corta y el teatro. (pp. 41, 43)

Más aún, González Vigil subraya que, entre los fundadores de cada género, «ninguno [es] tan versátil ni tan orgánicamente abocado a la gestación de la literatura nacional como Valdelomar» (p. 43).

Una interrogante que suscita la vida de Valdelomar es cómo un autor que apenas vivió treinta y un años, y que solo escribió una treintena de cuentos, es considerado uno de los mayores cuentistas de la literatura peruana. Más aún, se lo ubica en un sitio donde compite con el otro gran narrador de historias breves, Julio Ramón Ribeyro, y supera a cuentistas peruanos de trascendencia continental como Ventura García Calderón, Enrique López Albújar, José Diez-Canseco, José María Arguedas, Alfredo Bryce Echenique, Luis Loayza y Jorge Ninapayta de la Rosa.

Si bien destacó en varios géneros, la jerarquía de Valdelomar en la historia de la literatura reside en el cuento y, con mayor precisión, en los denominados *cuentos criollos*, entre los cuales sobresale «El Caballero Carmelo». En ese sentido, resulta común asociar el cuento de Valdelomar a la excelencia literaria en la tradición peruana. Washington Delgado (2004) decía que «todos los cuentistas [peruanos] del siglo XX se han cobijado bajo las alas de “El Caballero Carmelo”» (p. 57). En 1945, Estuardo Núñez escribió que «El Caballero Carmelo» es «tal vez el cuento más perfecto y emotivo que se ha producido en el Perú, una pequeña obra maestra» (p. 294). A su vez, Armando Zubizarreta (1968) lo calificó de auténtica «hazaña del cuento criollo» (p. 49). En 1980, Antonio Cornejo Polar fue incluso más rotundo: «Es con toda seguridad uno de los cuentos más perfectos de toda la literatura peruana» (p. 207). En 2008, Mario Vargas Llosa lo proclamó uno de sus relatos favoritos.

Los epítetos encomiásticos hacia el cuento son innumerables. Después de la muerte de Valdelomar, se han reunido no solo los escritos que publicó en vida, sino también aquellos que permanecían inéditos o relegados en publicaciones efímeras o marginales. Además, se han emprendido investigaciones destinadas a ilustrar varias facetas del escritor. Valdelomar no solo resulta significativo por la calidad de su producción, sino por el hecho de que su trayectoria personal ejemplifica la situación paradójica que afrontó al intentar vivir como escritor moderno en un contexto políticamente

complejo por las carencias económicas que siguieron a una guerra cruenta y desfavorable para su país. Resulta lógico que la bibliografía sobre su vida y su obra no deje de incrementarse.

Solo en el presente siglo, se han realizado importantes aportes. Silva-Santisteban (2000a) ha publicado la más pulcra edición de sus obras completas en cuatro tomos y, en dos volúmenes aparte, ilustrativos documentos epistolares, biográficos e iconográficos (2000b). Miguel de Priego (2000) ha editado la que sin duda es la mejor biografía sobre el autor. Barriga Tello (2002) ha evidenciado las relaciones entre las ideas estéticas del autor y el modernismo europeo. Cabel (2003) ha reunido un conjunto de trabajos que constituyen interesantes aproximaciones a la obra de Valdelomar. Asimismo, las crónicas que Valdelomar publicó como parte de su labor periodística han sido materia de análisis (Espinoza Espinoza, 2007; Rodríguez Gil, 2021). Tampoco han faltado investigaciones que procuraron profundizar en el estudio de un título en particular (Valenzuela Garcés, 2018) o de una tendencia (Neyra Magagna, 2020; Santiváñez, 2019), o que pretendieron ofrecer una nueva perspectiva sobre la producción global (Escalante, 2017; Martínez-Acacio Alonso, 2015). La labor política de Valdelomar ha sido también objeto de análisis (Rosario, 2023; Rosario Pacahuala, 2021).

Pese a lo indicado, no existen —ni en español ni en otras lenguas— contribuciones que hayan profundizado en el análisis de un texto en concreto, ni siquiera en el caso de su obra más célebre, es decir, «El Caballero Carmelo». En ese sentido, se debe retroceder hasta 1968, año en que Zubizarreta dedicó un libro a dicho cuento.

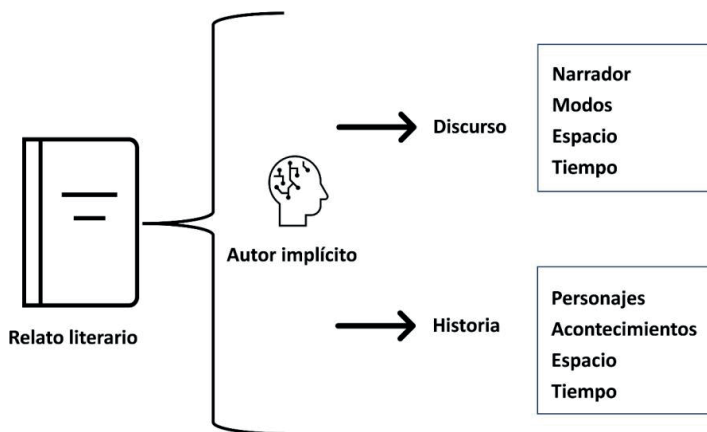
Por lo explicado, este artículo se inscribe en la línea bosquejada por Zubizarreta. En principio, se da cuenta de la composición del relato. Luego, se lo interpreta en el entorno respectivo. En estricto, se establece en qué consiste la poética narrativa de «El Caballero Carmelo», para lo cual se responde a la siguiente pregunta de investigación: ¿qué características presenta la apuesta narrativa de «El Caballero Carmelo» en su correspondiente contexto histórico-social y cultural-literario? En el análisis, se aplican dos modelos metodológicos propios: uno narratológico y otro que he denominado *lector social inmediato*.

## 2. Modelo narratológico, estrategia narrativa, lector social inmediato

En el modelo narratológico aplicado en esta investigación (véase Figura 1), los niveles del análisis narrativo literario —*literario*, pues no toma en cuenta instancias discursivas no verbales como las que incluyen, por ejemplo, el cómic o el filme— abarcan al autor implícito, al discurso, a la historia, a los subniveles que estos dos últimos integran y a la red de relaciones desplegadas entre los niveles y subniveles. La categoría de autor implícito (*implied author*) procede de Wayne C. Booth (1983) y es equivalente a la imagen que el lector infiere del autor del relato en el ámbito estricto de la ficción. Al autor implícito le cabe organizar el mundo del relato en esa dimensión ficticia. No se lo debe confundir con el autor real, al que representa en el mundo ficticio como un «escriba oficial» o «segundo yo» (p. 71).

**Figura 1**

*Niveles de análisis del relato literario*



Consciente o inconscientemente, el autor real delega en el autor implícito la tarea de aplicar la estrategia narrativa que haga posible el relato. La estrategia narrativa literaria puede definirse como el conjunto

de técnicas o procedimientos discursivos que el autor implícito pone en funcionamiento para desarrollar y comunicar la historia. La estrategia (término de origen militar muy difundido y extrapolado a diversos campos, entre los que destacan hoy la política y los negocios) se define, en palabras de Freedman (2016), como «un proceso que mantiene cierto equilibrio entre los fines, los métodos y los medios; también apela a la identificación de objetivos; y remite a los recursos y métodos disponibles para alcanzar dichos objetivos» (p. 15).

Extrapolando la definición general de Freedman, se puede sostener que la estrategia narrativa literaria es un proceso que cuenta con fines (u objetivos), métodos (o técnicas) y recursos (o medios). En la narrativa literaria, el fin mayor del relato es el relato mismo: los recursos son los que, en el modelo narratológico, se han denominado niveles de análisis —discurso e historia, cada uno con sus correspondientes subniveles—, y los métodos son los procedimientos empleados por el autor implícito para lograr determinados efectos de sentido.

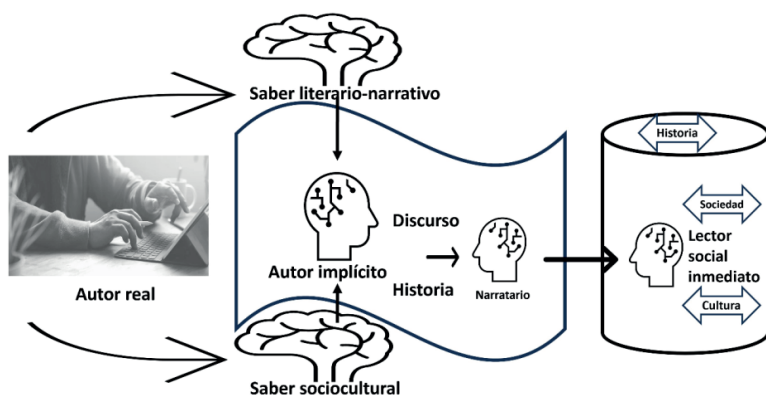
Conviene señalar que el concepto de estrategia refiere el proceso en el que una persona o entidad (militar, política o de negocio) despliega sus recursos para competir e intentar ganar a otra persona o entidad. Lo ganado se entiende como la victoria bélica, el triunfo electoral o la preferencia del cliente. ¿Resulta pertinente aplicar dicho concepto en el análisis literario? Sí, por varias razones.

En principio, el relato literario es un fin en sí mismo, pero puede poseer otros fines para el autor, más allá de los literarios: estéticos, ideológicos, sociales, políticos, etcétera. Para alcanzar ese fin literario, el autor real encarga al autor implícito emplear una determinada estrategia. Si bien el relato literario está virtualmente dirigido a un destinatario ficticio —también denominado «narratario» (Prince, 1973)—, el discurso se proyecta en un plano cultural e histórico. En consecuencia, ese narratario da paso a lo que he denominado lector social inmediato, para lo cual el autor implícito desarrolla —siempre por encargo del autor real— otra parte de la estrategia narrativa. El lector social inmediato debe entenderse como el destinatario diseñado, consciente o inconscientemente, a partir del

conocimiento de la realidad social, histórica y literario-estética inmediata. Resulta obvio que el lector social inmediato se configura mediante una estrategia que, además de considerar principios narrativos universales o generales, atiende a los estímulos del contexto literario, cultural, social e histórico (véase Figura 2).

**Figura 2**

*El lector social inmediato*



Por otro lado, si se aplica el sentido del término *estrategia* en la ficción narrativa, ¿se puede asegurar que existe una competencia literaria que excede el ámbito ficticio del relato? Si se sigue a Harold Bloom, la respuesta es afirmativa. Bloom (2011) señala que «la competencia es un factor fundamental de nuestra tradición cultural [occidental]. En la medida en que es griega, hace valer esta condición para toda la cultura y la sociedad» (p. 21). Asimismo, aclara que, más allá del posible interés en el poder político o económico, en la competencia literaria «lo que está en juego es siempre literario» (pp. 22-23).

En este caso, lo literario excede los límites de la ficción y lo textual. La existencia de generaciones en los procesos nacionales o internacionales —en los que a menudo una generación se sitúa en contraste, cuando no en actitud contestataria, respecto a la anterior— parece confirmar las

aserciones de Bloom. Valdelomar era líder de una incipiente generación organizada a partir de Colónida, cuyo nombre, derivado de Colón, explicitaba una actitud de ruptura, confrontación o superación. Al decir de José Carlos Mariátegui, «Colónida representó una insurrección [...] contra el academicismo y sus oligarquías, su énfasis retórico, su gusto conservador» (1928/2007, p. 235).

Indudablemente, Valdelomar —el autor real y, por extensión, el autor implícito de su relato— poseía especial conciencia sobre sus estrategias literarias. Según propia confesión, las dirigía no solo al lector social inmediato, sino también a los lectores futuros. En la carta de respuesta a la publicada por Máximo Fortis, en la que este elogia la aparición del libro *El Caballero Carmelo*, Valdelomar —cual mercadólogo de hoy— afirma haber aprovechado el análisis del público lector para asegurarse el éxito: «Estudí entonces la manera de que las planchas no me salieran movidas y recurrí a la maña del fotógrafo» (2000b, Vol. II, p. 341). Tenía claras sus proyecciones: «Mis compañeros de hoy en la literatura y, sobre todo, mis sucesores de mañana no acabarán nunca de agradecerme el servicio que les he prestado ni podrán medir bien mi sacrificio» (p. 341).

### 3. La estrategia y los procedimientos narrativos

El cuento «El Caballero Carmelo» es un relato de 3551 palabras. El narrador-personaje, predominantemente colectivo, evoca un pasaje de la infancia acaecido en la provincia de Pisco. Ese pasaje pone en escena al Caballero Carmelo, un gallo de pelea muy querido por la familia del narrador, el cual, después de muchos triunfos y cuando ya es viejo y se encuentra en retiro, es enviado a pelear contra el Ajiseco, un gallo joven, en pleno auge de su también triunfadora carrera. Pese a que el Caballero Carmelo gana, muere dos días después por las heridas contraídas en la pelea.

#### 3.1. La estrategia narrativa

Aunque a menudo suele hablarse de estrategias narrativas (en plural), en un relato la estrategia narrativa también puede comprenderse como una sola. Esta se logra mediante el uso de procedimientos y técnicas. En

este análisis, se entiende por *estrategia* el despliegue de procedimientos y técnicas narrativas para realizar el relato. Un procedimiento es el modo como se presenta en bloque determinada información narrativa; una técnica es el procedimiento puntual, más o menos estandarizado o consensuado en los estudios literarios (por ejemplo, el episodio, el diálogo, el monólogo interior), que forma parte del primer procedimiento o procedimiento global. De este modo, la estrategia narrativa es la puesta en práctica —en el aquí y ahora del relato— de procedimientos y técnicas. Por razones de espacio, solo se explican en este análisis diez procedimientos relevantes, los cuales se han formulado como frases que sintetizan la intención del autor implícito cuando usa recursos narrativos o apela a contenidos pragmáticos de tipo histórico, social o literario que implican al lector inmediato. Los números de páginas entre paréntesis remiten a la edición del cuento en el segundo volumen de las *Obras completas* de Valdelomar (2000a, pp. 135-145), editadas por Ricardo Silva-Santisteban.

### 3.1.1. Primer procedimiento: La totalidad es una unidad de unidades

El autor implícito posee idea cabal de la totalidad del relato. Lo organiza en seis capítulos y hace explícita la organización a partir del encabezamiento de cada capítulo con número romano. Cada uno de los seis capítulos posee una unidad fácilmente reconocible por el segmento desarrollado de la historia (véase Tabla 1).

**Tabla 1**

*La historia de «El Caballero Carmelo» segmentada en capítulos*

Capítulo	Historia	Palabras
I	Narración de la llegada del hermano mayor, Roberto (ausente por varios años), a la casa familiar, y narración de la primera aparición del Caballero Carmelo	427

Capítulo	Historia	Palabras
II	Descripción de la cotidianidad familiar en la aldea rural de Pisco, y narración del episodio en la mesa en torno al incidente provocado por el gallo Pelado	730
III	Descripción idealizada de la aldea de San Andrés de los Pescadores (donde se realizará la pelea de gallos) y de las gentes que pueblan el lugar	954
IV	Narración del conflicto narrativo (que incluye la descripción física del Carmelo)	367
V	Narración de la pelea entre el Carmelo y el Ajiseco (clímax de la historia)	804
VI	Narración de la agonía y muerte del Carmelo, y de la tristeza familiar en la cena de ese día y en el alba del día siguiente, y, finalmente, exposición del epílogo	266

*Nota.* La historia del cuento «El Caballero Carmelo» se distribuye en seis capítulos, con un total de 3548 palabras más las tres palabras del título.

### 3.1.2. Segundo procedimiento: La dosificación de las formas contribuye con la eficacia de la historia

Ligado al primero, el segundo procedimiento corresponde a la dosificación de las técnicas narrativas empleadas por el autor implícito. De los seis capítulos, cuatro son predominantemente narrativos (I, IV, V y VI), en tanto que dos son descriptivos (II y III). Solo en apariencia, existe una preferencia por lo narrativo sobre lo descriptivo. Si se suma el número de palabras de cada capítulo, los predominantemente narrativos contienen 1864 palabras, y los predominantemente descriptivos, 1684. Si además se considera que el diálogo (que no es narración ni descripción) está presente en cuatro de los seis

capítulos (I, II, IV y V), se concluye que el autor implícito logra una historia eficaz con la alternancia más o menos equilibrada de las técnicas narrativas.

### 3.1.3. Tercer procedimiento: Al lector se lo atrapa con la secuencia *gancho-sorpresa-nuevo gancho*

Presente desde el primer párrafo, el tercer procedimiento es uno de los más importantes de la narrativa de todos los tiempos. Corresponde a una secuencia que los lectores podemos describir como *gancho-sorpresa-nuevo gancho*. Este procedimiento asegura el interés permanente por la historia y puede ser encontrado de forma nítida en casi todos los capítulos —con excepción del capítulo III, que es predominantemente descriptivo—.

Para ilustrar su uso, tómesese como ejemplo el capítulo I. El cuento se abre con un párrafo que presenta a un indeterminado jinete de estampilla, que busca intrigar tanto al narrador como a los lectores (*gancho*). En el segundo párrafo, el narrador revela que se trata de Roberto, el hermano mayor, que vuelve después de años (*sorpresa*). Se suceden muestras familiares de cariño a Roberto y este recorre la casa. Roberto pregunta, entristecido, por la higuera que sembró antes de irse y los demás lo miran expectantes (*nuevo gancho*). Al unísono y entre risas, se le hace saber que está debajo del crecido árbol (*sorpresa*). Después de admirar la higuera, Roberto empieza a repartir regalos (*nuevo gancho*) a todos menos al padre. Cuando preguntan cuál es el regalo del padre, Roberto dice: «Nada» (*sorpresa*). La familia queda extrañada y entonces Roberto indica al sirviente que vino con él: «¡El Carmelo!» (*nuevo gancho*). Para el padre, el hijo mayor ha reservado el mejor regalo, pues se trata de un ser vivo, una suerte de mascota: un gallo (*sorpresa*). Pero el autor implícito no concluye el primer capítulo con la sorpresa, sino con un breve párrafo: «Así entró en nuestra casa el amigo íntimo de nuestra infancia ya pasada, a quien acaeciera historia digna de relato; cuya memoria perdura aún en nuestro hogar como una sombra alada y triste: el Caballero Carmelo» (Valdelomar, 2000a, p. 136). Vale decir, finaliza con un nuevo gancho, para que los lectores deseemos seguir leyendo. Parece decirnos: «De estas personas no trata el cuento, sino del gallo, así que, si desean enterarse, sigan leyendo».

Este procedimiento es vital para que el relato siga interesando a los lectores. Se desarrolla en la totalidad del cuento y se aplica con eficacia en los acontecimientos clave. En un momento nos enteramos de que la familia del narrador ha decidido comerse al Pelado, el antiguo gallo, por haber hecho estropicios en la casa. Uno de los hermanos, Anfiloquio, dueño del gallo, protesta y llora. Todo parece estar consumado, pues Anfiloquio no logra persuadir de que perdonen la vida del Pelado; pero al final de este capítulo (el II) la madre lo acaricia y le dice que no se comerán a su gallo. En el capítulo V, el más dinámico por el discurrir de las acciones y porque corresponde al clímax del cuento —la pelea entre el Carmelo y el Ajiseco—, el Carmelo parece haber perdido la batalla. Los seguidores del Ajiseco empiezan a celebrar, pero el juez señala que el Carmelo aún no ha enterrado el pico. La reacción inesperada del Carmelo es terminar de golpe con el Ajiseco. En el capítulo VI, al final de la historia, el Carmelo yace malherido, pero bien cuidado en casa; pese a todo, muere. El autor implícito, entonces, conecta este último párrafo con el último párrafo del primer capítulo:

Así pasó por el mundo aquel héroe ignorado, aquel amigo tan querido de nuestra niñez: el Caballero Carmelo, flor y nata de paladines, y último vástago de aquellos gallos de sangre y de raza, cuyo prestigio unánime fue el orgullo, por muchos años, de todo el verde y fecundo valle de Caucato. (Valdelomar, 2000a, p. 145)

#### 3.1.4. Cuarto procedimiento: Se postergan las expectativas para insertar «lo nuestro»

El cuarto procedimiento pareciera oponerse o contradecir al tercero. Consiste en postergar las expectativas del lector para insertar lo que se podría denominar «lo nuestro narrativo». Esta expresión se entiende como la inclusión de elementos que apelan e implican, por motivos históricos o culturales, al lector social inmediato. Culminado el capítulo I, el lector ha entendido que el núcleo de la historia corresponde al Caballero Carmelo; sin embargo, no encuentra la continuación de la historia del gallo sino hasta el capítulo IV. Vale decir, el lector debe leer 1684 palabras antes de seguir con la historia del capítulo I. ¿Qué pasa entretanto?

El autor implícito ha insertado, entre los capítulos I y IV, los dos capítulos descriptivos (el II es descriptivo en parte, y el III, en su mayoría). Ambos capítulos pueden considerarse los bloques *punta-en-lanza* explícitos del proyecto narrativo postmodernista criollo del autor implícito.

El capítulo II empieza con la descripción poética de la aldea que, en este caso, refiere a una provincia del Perú: Pisco. Hay una idealización de la infancia familiar en la provincia. Sin embargo, el autor implícito no renuncia a la narración propiamente dicha e inserta, una vez culminada la descripción del cuadro familiar y como parte activa de ese cuadro, un episodio dramático que se resuelve con la secuencia *gancho-sorpresa-nuevo gancho*. El Pelado, gallo de Anfiloquio, hermano mayor del narrador-personaje, ha destrozado parte de la vajilla familiar, por lo que puede convertirse en el almuerzo dominical. Cuando la suerte del Pelado parece estar decidida, el conflicto se resuelve satisfactoriamente para todos, lo que remarca el carácter ideal de la vida en provincia. El autor implícito ha vuelto a referirse en ese capítulo al Caballero Carmelo como parte de la fauna del corral familiar.

En el capítulo III, no se narra ningún evento. Se describe poéticamente la geografía desde Pisco hasta San Andrés de los Pescadores. Después, el narrador se concentra en describir la cotidianidad de esa aldea y de sus gentes, que son «indios de la más pura cepa» (Valdelomar, 2000a, p. 140). Al igual que en la familia de Pisco, en los indios de San Andrés el autor implícito reconoce personas de impecable factura vital y moral. Es importante indicar que San Andrés se vincula con las acciones siguientes porque es ahí donde se desarrollará la pelea del Carmelo.

Tanto el capítulo II como el capítulo III pueden considerarse cuadros de plasticidad verbal de extraordinaria sensorialidad. Su función principal, además de terminar de ambientar el mundo narrativo, es familiarizar al lector social inmediato con el territorio y las costumbres peruanas de provincia que se están (y se seguirán) representando en el relato. Conviene resaltar que el autor implícito ha dedicado casi la

mitad de la extensión del relato (1684 palabras, es decir, el 47.42 %) a insertar «lo nuestro».

### 3.1.5. Quinto procedimiento: La humanización de la naturaleza y de los animales coopera con la idealización y la poesía

En el mundo idealizado y estilizado de la aldea de provincia, no solo los humanos son impecables; también lo es el entorno. La naturaleza es humanizada y poetizada desde el inicio del capítulo II: «Amanecía, en Pisco, alegremente. A la agonía de las sombras nocturnas, en el frescor del alba, en el radiante despertar del día, sentíamos los pasos de mi madre en el comedor, preparando el café para papá» (Valdelomar, 2000a, p. 136). En otros términos, el amanecer se presenta alegre; las sombras nocturnas agonizan; el alba es fresca; el despertar manifiesta gozo. Y se podría seguir: en el capítulo III, «extiende el mar su manto verde, cuya espuma teje complicados encajes al besar la húmeda orilla» (p. 138). Vale decir, el mar despliega su manto; la espuma del mar teje encajes y besa la orilla.

Pero la humanización de la naturaleza no es suficiente. Es necesario humanizar a los animales. En el cuento no solo se humaniza al Caballero Carmelo; también a su contrincante, el Ajiseco. La humanización de los gallos, incluida la del Pelado, es superficial. Es mucho más explícita y concreta con los animales anónimos del cuento, a tal punto que la humanización de estos les revela habilidades de habladería y reflexión: «Los patos, balanceándose como dueñas gordas, hacían, por lo bajo, comentarios sobre la actitud poco gentil del petulante [un pavo]» (p. 137). Refiriéndose a las tortugas, el narrador dice que «al crepúsculo de cada día, lloraban, lloraban, pero hundido el sol, metían la cabeza bajo la concha poliédrica y dejaban pasar la vida llenas de experiencia, sin fe, lamentándose siempre del perenne mal, pero inactivas, inmóviles, infecundas, y solas...» (p. 141).

En suma, humanizar a la naturaleza y a los animales contribuye con la poetización y con hacer verosímil la idealización de las personas y la vida en provincia.

### 3.1.6. Sexto procedimiento: Los lectores ideales de este cuento son peruanos

La estrategia narrativa no se agota en la pura forma o en la mera pericia al presentar las acciones, sino que se encuentra estimulada por el proyecto narrativo: insertarse de forma inmejorable en la tradición literaria peruana. El cuento se inicia con la descripción breve y rápida de un jinete peruano. En el capítulo 1, entre los productos nativos que trae de regalo el hermano que retorna al hogar, se encuentra «una traba de gallo con los colores blanco y rojo» (Valdelomar, 2000a, p. 136). Asimismo, los colores del Caballero Carmelo evocan parcialmente el rojo y blanco de la bandera peruana. En todo el relato, desde las primeras líneas, el autor implícito se las apaña para incluir una serie de peruanismos —que entonces eran desconocidos para un lector hispanohablante no peruano— e incluso registra algunos quechuismos. Pero no basta eso: el relato llega a su clímax un 28 de julio, cuando «el pueblo estaba de fiesta. Banderas peruanas agitaban sobre las casas por el día de la Patria» (p. 142).

No es casual que el conflicto del relato se resuelva el 28 de julio, efemérides de la independencia del Perú. El relato exuda peruanidad por sus cuatro costados: por el espacio y las gentes representadas, por los topónimos aludidos, por el uso de peruanismos y quechuismos, por la presentación y descripción de productos nativos, por la descripción de costumbres y valores provincianos. En síntesis, por su intención de forjar un cuento nacional, es decir, un relato cuyo universo de ficción compendie elementos reconocibles como peruanos y excluya exotismos modernistas, valores decadentistas y personajes y espacios foráneos.

### 3.1.7. Séptimo procedimiento: La infancia se evoca mejor con una perspectiva infantil

El autor implícito escoge a un narrador-personaje que, si bien evoca la infancia, señala explícitamente que esa etapa vital ya ha sido superada: «Así entró en nuestra casa el amigo íntimo de *nuestra infancia ya pasada* [énfasis añadido], a quien acaeciera historia digna de relato» (Valdelomar, 2000a, p. 136). Y para que no quede ninguna duda, el autor implícito

inicia el último párrafo con la siguiente frase: «Así pasó por el mundo aquel héroe ignorado, aquel amigo tan querido de *nuestra niñez* [énfasis añadido]» (p. 145). Sin embargo, si bien está claro que la infancia ha sido superada por el narrador-personaje, en aras de la eficacia narrativa, el autor implícito configura a ese narrador con los atributos de un niño. En la mayor parte del relato, es un narrador niño el que focaliza los movimientos, y mira y siente como niño. La perspectiva infantil con la que ausculta el mundo adulto contribuye con la verosimilitud al idealizar las aldeas provincianas y la vida en familia. Cooper, asimismo, con acercarnos a las emociones primigenias del amor y los afectos, lo que sería mucho más difícil con un narrador-personaje que evocara su infancia provinciana desde un presente adulto y con una perspectiva adulta. En cambio, usar una perspectiva infantil sin olvidar que corresponde a una etapa pasada del aquí y ahora del relato refuerza lo que, en biología y psicología contemporáneas, se conoce como empatía: la capacidad para compartir los sentimientos del otro sin confundirse con ese otro (Singer y Klimecki, 2021, p. 875).

### 3.1.8. Octavo procedimiento: La primera persona plural es igual a un narrador colectivo

Uno de los atributos singulares de «El Caballero Carmelo» es su narrador colectivo. Muy pocos cuentos de alta calidad en el Perú y en América Latina han triunfado con un narrador colectivo. ¿Cómo se fragua ese narrador? A lo largo del relato, el narrador utiliza la primera persona plural con muy pocas mudas a la primera persona singular. Esto ocurre solo cinco veces. La primera persona se individualiza al final del capítulo IV, cuando la hermana pequeña, Jesús, le pide al narrador-personaje que acompañe al Carmelo a la pelea con el Ajiseco ([I] «Lloraban mis hermanas, y la más pequeña, Jesús, me dijo en secreto» [Valdelomar, 2000a, p. 142]). Las tres veces siguientes se presentan en el capítulo V, bloque narrativo en el que se llega al clímax del conflicto: cuando suena la campanilla para que empiece la pelea entre el Carmelo y el Ajiseco, es decir, en uno de los momentos centrales de la acción ([II] «Sonó la campanilla del juez y yo empecé a temblar» [p. 143]); cuando el Ajiseco da la primera embestida ([III] «yo rogaba a la Virgen que sacara con bien a nuestro viejo paladín» [p. 143]); cuando el narrador-personaje y sus hermanos llevan al Carmelo agonizante

a casa después de su triunfo ([IV] «Yo y mis hermanos lo recibimos y lo condujimos a casa» [p. 144]). Finalmente, la quinta vez que el narrador muta de primera persona plural a primera persona singular se presenta en el primer párrafo del último capítulo: (V) «Mi hermana Jesús y yo le dábamos maíz [...]. Aquel segundo día, después del colegio, cuando fuimos yo y mi hermana a verlo» (p. 144). Como se puede apreciar, el cambio del plural al singular solo se produce cuando la tensión narrativa se intensifica por el pasaje álgido de la historia.

Sin embargo, el cuento concluye como empieza, es decir, con un riguroso narrador en primera persona plural. En términos cuantitativos, la primera persona plural se impone ampliamente sobre la primera persona singular. Pero existe un detalle que colectiviza de forma más radical al narrador del cuento. El narrador-personaje, sea plural o singular, es innominado. Pueden leerse los nombres de sus hermanos (Roberto, Anfiloquio, Jesús), pero en ningún momento el narrador dice cuál es su nombre y tampoco es llamado por este a lo largo del relato. Este carácter innominado del narrador-personaje y el uso mayoritario de la primera persona en plural intensifican el carácter colectivo del narrador.

### 3.1.9. Noveno procedimiento: El protagonista animal da paso al protagonista social y colectivo

Que el narrador sea innominado y colectivo y que su individualidad se subsuma en la colectividad de la provincia permiten arribar a una nueva interpretación sobre el protagonista del cuento. Esta interpretación se sitúa en una dimensión mayor, pues «el conocimiento sobre el personaje dependerá de su manifestación textual y del conjunto de ideas en las que el lector lo interprete desde su propia visión del mundo y del hombre» (Bobes Naves, 2018, p. 16).

A primera vista, el protagonista del cuento es el Caballero Carmelo. Sin embargo, no solo por el procedimiento del narrador innominado y colectivo, sino por el diseño del personaje colectivo, es posible una interpretación cualitativamente superior. El énfasis del autor implícito en la articulación entre el último párrafo del capítulo 1 y el último párrafo del

capítulo final resignifica varios niveles de la historia. Las frases que ligan a esos párrafos son las siguientes: «Así entró en nuestra casa el amigo íntimo de nuestra infancia ya pasada» (Valdelomar, 2000a, p. 136); «Así pasó por el mundo aquel héroe ignorado, aquel amigo tan querido de nuestra niñez» (p. 145). Aun cuando el narrador concluye con elogios al Carmelo, remarcar el aquí y el ahora, y subrayar que la historia narrada refiere un hecho de la infancia ya vivida son datos que el autor implícito utiliza para sugerir que el protagonista del relato no es el gallo, sino la infancia provinciana de personajes característicos del Perú de fines del siglo XIX e inicios del siglo XX.

El autor implícito posee otro recurso para sugerir esta interpretación. Cuando, como lectores, cruzamos el punto final, nos quedamos con la figura del Carmelo; pero nuestro *pathos* no se identifica con el gallo como tal, sino con la imagen física que este depara y que se asocia con la infancia aldeana y pretérita de los personajes. La humanización del Carmelo es demasiado limitada; está muy lejos de la tridimensionalidad —es decir, el conjunto de características físicas, sociales y psicológicas (Egri, 1942/2009, pp. 65-75)— que suele definir al personaje literario y, más aún, al protagonista de un relato. Como lectores no podemos identificarnos con la psicología de un animal que no posee tridimensionalidad, a diferencia de cuando leemos, por ejemplo, «El hipocampo de oro» o «Hebaristo, el sauce que murió de amor». En estos relatos, el animal adquiere humanidad tridimensional (en el caso del hipocampo) o se aproxima a esa tridimensionalidad aun cuando se apoya en la de su doble humano (como es el caso del sauce Hebaristo).

En resumen, debido a la repercusión que el relato provoca en el *pathos* de los lectores, el protagonista no es el Carmelo, sino los acontecimientos y, sobre todo, las emociones que los eventos asociados con la figura del gallo suscitan en un período importante de los personajes humanos: la infancia —peruana, provinciana, colectiva, idealizada e inocente—.

### 3.1.10. Décimo procedimiento: Conjuguemos los opuestos con originalidad

En 1913, cuando se publicó por primera vez, se pudo decir que «El Caballero Carmelo» era un relato antiguo y moderno al mismo tiempo. Una de las riquezas del cuento reside, precisamente, en la serie de oposiciones entre elementos modernos y antiguos. En el nivel léxico, el autor implícito recurre a peruanismos y quechuismos como parte de la avanzada lingüística que propone el relato. Simultáneamente, en el nivel sintáctico, apela a usos tradicionales e incluso rezagados, como el enclítico en algunas formas verbales; solo para dar un ejemplo: de la primera oración del texto, en la que se incluye *sampedrano pellón*, se pasa a una segunda oración en la que aparece la forma «Reconocímosle» (Valdelomar, 2000a, p. 135). Más aún, en el relato, se registran enunciados dialógicos absolutamente coloquiales: «—¿Y la higuerrilla? —dijo» (p. 135); «—¿Y para papá? —le interrogamos cuando terminó» (p. 136); «—Oye, anda junto con él... Cúidalo... ¡pobrecito!...» (p. 142); etcétera. Pero también se intercalan enunciados que, pese a comunicar en prosa, son fácilmente reconocibles como líricos, en los que destaca el uso del hipérbaton; ejemplo: «Cuando el aire en la sombra invita al sueño, junto a la nave, teje la red el pescador abuelo» (p. 139).

Otra oposición fácilmente detectable corresponde a lo noble y lo ruín. El Caballero Carmelo semeja un héroe porque tanto su físico como su atuendo parecen los de «un armado caballero medieval» (p. 141). Por otro lado, el Ajiseco, «que en verdad parecía ser un gallo fino de distinguida sangre y alcurnia, hacía cosas tan petulantes cuan humanas: miraba con desprecio a nuestro gallo y se paseaba como dueño de la cancha» (p. 143). Más aún, el Caballero Carmelo «cuidaba poner las patas armadas en el enemigo pecho; jamás picaba a su adversario —que tal cosa es cobardía—, mientras que este [el Ajiseco], bravucón y necio, todo quería hacerlo a aletazos y golpes de fuerza» (p. 143). Por esa razón, el Carmelo es «esbelto, magro, musculoso y austero, su afilada cabeza roja era la de un hidalgo altísimo, caballeroso, justiciero y prudente» (p. 141). No es casual que el nombre propio del héroe sea «Caballero Carmelo», que constituye una

variante del nombre genérico de la raza; en contraste, el nombre propio del Ajiseco coincide con el nombre genérico de su especie.

Otras oposiciones temáticas corresponden a la vida y la muerte, y a las varias modalidades del amor y la pérdida del objeto amado. El paisaje, las personas y los eventos retratados o evocados por el autor implícito son, en la mayor parte del relato, vitales, alegres, entusiastas. En el capítulo 1, hay humor cuando, frente al desconcierto del hermano mayor que interroga por la higuera que había sembrado, todos ríen y dicen: «¡Bajo la higuera estás!...» (Valdelomar, 2000a, p. 136). Sin embargo, la muerte quebranta de forma traumática el paisaje.

El amor, un tema central y recurrente en la poesía, narrativa y ensayística de Valdelomar (Llaque, 2003), se presenta entre los hermanos, dirigido a los padres y a los animales. Este último se manifiesta hacia el Carmelo, pero también hacia el Pelado, los patos, las palomas, las tortugas e incluso hacia el «puerco mofletudo» (p. 138). Al amor y sus variantes se opone la pérdida del objeto más querido, en este caso, la muerte del Caballero Carmelo.

### 3.2. La estrategia narrativa en síntesis

En suma, la estrategia narrativa se despliega mediante procedimientos y técnicas destinados, en algunos casos, a la composición narrativa y, en otros, al lector social inmediato. Claro está que ambos tipos de recursos se presentan amalgamados en la textura narrativa, pero son reconocibles en el análisis. De más está decir que la explicación de cada procedimiento señalado en este artículo puede ameritar una segmentación más fina; por ejemplo, en el sexto procedimiento («Los lectores ideales de este cuento son peruanos»), se puede analizar cada uno de los siguientes componentes como un procedimiento aparte: uso de peruanismos, de quechuisms, de elementos de la peruanidad —y, dentro de estos, los objetos, los emblemas, los símbolos—, etcétera. La Tabla 2 presenta una síntesis de los procedimientos y recursos narrativos ordenados según estén orientados a la composición o pericia narrativa, o a la implicación del lector social inmediato.

Tabla 2

*Procedimientos y recursos narrativos*

Procedimiento	Recursos destinados a la composición narrativa	Recursos destinados al lector social inmediato
Primero	Unidades narrativas dosificadoras de la historia	
Segundo	Alternancia equilibrada de técnicas narrativas (narración, descripción, diálogo)	
Tercero	Secuencia <i>gancho-sorpresa-nuevo gancho</i>	
Cuarto		Inserción de lo «nuestro narrativo» y postergación de la secuencia narrativa
Quinto	Humanización de la naturaleza y los animales	Idealización poética de la aldea provinciana
Sexto		Presencia profusa de elementos peruanos (rojos y blancos), de topónimos vernáculos, de peruanismos y de quechuismos
Séptimo	Perspectiva infantil con un narrador-personaje ya superado en el aquí y ahora de la historia	
Octavo	Narrador colectivo a partir de un narrador innominado y predominantemente en primera persona plural	

Procedimiento	Recursos destinados a la composición narrativa	Recursos destinados al lector social inmediato
Noveno		Protagonista social colectivo construido con base en los eventos y no en el aparente protagonista animal
Décimo	Oposición de elementos modernos y antiguos en el nivel léxico-sintáctico, y en los registros lingüísticos y literarios	Oposición entre valores sociales (lo noble versus lo ruin), entre tópicos literarios (vida versus muerte; varias modalidades del amor versus pérdida del objeto amado)

#### 4. La poética narrativa

Resulta importante subrayar que la poética narrativa es la concepción o teoría que, sobre el relato literario o la literatura en general, subyace en la composición de un texto narrativo. Habría tantas poéticas narrativas como relatos literarios; incluso, podría detectarse la presencia de varias poéticas narrativas en un mismo texto, tal como ocurre en relatos complejos como *Ulysses* (Eco, 1982/2011). La poética narrativa presupone el quehacer consciente o inconsciente del autor real y su conocimiento de los mecanismos de composición narrativa, de la tradición literaria y del contexto cultural, social e histórico. En ese sentido, las poéticas narrativas se forjan e insertan en un determinado contexto, de ahí que también puedan formar conjuntos, lo que permite hablar —en sentido lato— de poéticas narrativas del romanticismo, del realismo, de la ciencia ficción.

Para elaborar la poética narrativa —una vez más: *consciente o inconscientemente*—, el autor real delega en el autor implícito dos tipos de saberes:

uno literario-narrativo, otro sociocultural. El conocimiento literario-narrativo permite al autor implícito aplicar la estrategia como conjunto de procedimientos textuales. Estos procedimientos se forjan con los elementos del discurso y la historia según el modelo narratológico presentado en este artículo (Figura 1). El conocimiento sociocultural le permite adecuar esos procedimientos a las expectativas del lector social inmediato (Figura 2).

Llegados hasta aquí, resulta pertinente preguntarse cuál es la poética narrativa del cuento de Valdelomar. En principio, es indispensable señalar, como se acaba de demostrar y como se aprecia en la Tabla 3, que en el relato se emplean procedimientos generales, que suelen corresponder a usos de la gran narrativa universal, los cuales se fusionan con procedimientos específicos, caracterizados por su singularidad o novedad: sea porque proyectan referentes propios o inmediatos, o recrean experiencias individuales o sociales específicas; sea porque configuran símbolos o recursos emblemáticos relacionados con la nación peruana. Dichos procedimientos corresponden a los ya listados en la Tabla 2, pero ahora organizados desde una perspectiva complementaria.

Tabla 3

*Procedimientos generales y específicos*

Generales	Específicos
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Unidades narrativas dosificadas de la historia</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Inserción de lo «nuestro narrativo» y postergación estratégica de la secuencia narrativa</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Alternancia equilibrada de técnicas narrativas (narración, descripción, diálogo)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Idealización poética de la aldea provinciana</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Secuencia <i>gancho-sorpresa-nuevo gancho</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Presencia profusa de elementos peruanos (rojos y blancos), de topónimos vernáculos, de peruanismos y de quechuismos</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Humanización de la naturaleza y los animales</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Narrador colectivo a partir de un narrador innominado y predominantemente en primera persona plural</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Perspectiva infantil con un narrador-personaje ya superado en el aquí y ahora del autor implícito</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Protagonista social colectivo construido con base en los eventos y no en el aparente protagonista animal</li> </ul>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Oposición de elementos modernos y antiguos en el nivel léxico-sintáctico, y en los registros lingüísticos y literarios</li> </ul>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Oposición entre valores sociales (lo noble versus lo ruin), entre tópicos literarios (la vida versus la muerte; varias modalidades de amor versus la pérdida del objeto amado)</li> </ul>

¿Qué características presenta la apuesta narrativa de «El Caballero Carmelo» en su correspondiente contexto histórico-social y cultural-literario? Se debe recordar que el cuento se publicó en 1913, cuando no solo en el Perú, sino en toda Hispanoamérica, la corriente literaria predominante era el modernismo (Valdelomar había nacido el mismo año en que Rubén Darío publicaba *Azul*, texto señero de dicho movimiento). Al igual que en otros países de Hispanoamérica, «las manifestaciones modernistas en el Perú fueron tardías y caben más bien dentro del posmodernismo, esto es, dentro de un modernismo contenido, en el que prevalece la tendencia hacia una mayor sencillez y naturalidad de la expresión» (Henríquez Ureña, 1962, p. 349).

Movimiento surgido en Hispanoamérica, el modernismo habría tenido vigencia entre las dos últimas décadas del siglo XIX y las dos primeras del siglo XX, aunque también suele asegurarse que habría empezado en 1888, con la publicación de *Azul*, y concluido hacia 1914, año de inicio de la Primera Guerra Mundial. Lo cierto es que, en el Perú, eventos vinculados con el modernismo se pueden registrar mucho después; por ejemplo, en 1922, cuando Valdelomar llevaba tres años de fallecido, en una extravagante ceremonia, el presidente Leguía coronaba al modernista peruano por excelencia, José Santos Chocano, como poeta de América (Sánchez, 1960/2017).

Imbuido por una voluntad de ruptura y renovación respecto a la tradición literaria, el modernismo peruano se define por un contradictorio «doble carácter: su idealismo pasatista y su preocupación por la novedad formal —aunque, naturalmente, puedan encontrarse excepciones en uno u otro nivel—» (Cornejo Polar, 1980/2000, p. 175). Generalmente, los historiadores de la literatura distinguen dos períodos superpuestos, que denominan modernismo y posmodernismo peruanos —este último como superación del primero—, y asignan diversas obras de un mismo autor a uno u otro período; también han propuesto concebir el modernismo como un solo período con tres etapas: modernismo inicial, modernismo pleno y modernismo tardío (Alejos Izquierdo, 2019, pp. 66-67). Si se sigue esta última propuesta, algunos textos de Valdelomar se ubicarían en la segunda etapa, mientras que los más valiosos se encontrarían en el modernismo

tardío, cuando se detecta «un agotamiento del modernismo, mas no un abandono total de su forma, la cual sigue presente en la escritura [...] con afán estético» (p. 67). Sin embargo, asumiendo la tradicional periodificación en modernismo y posmodernismo, es necesario remarcar que, tanto en poesía como en narrativa, no solo en el Perú, sino también en Argentina, en México y en Colombia, los escritores que

tratan de escapar del modernismo [...] van a lo cotidiano, lo corriente, lo poco «poético», lo nacional, lo provinciano, lo nimio, en busca de temas literarios que los alejen de lo exquisito, lo raro, lo cosmopolita, lo exótico del modernismo, lejos de las islas griegas y de los pabellones de Versalles, de las pagodas orientales, de marquesas y abates dieciochescos, de samuráis y de musmés, de Mimí Pinsons más o menos montparnasionas. (Monguió, 1954, p. 29)

En ese sentido, en términos generales, la obra de Valdelomar se desarrolla entre el modernismo y el posmodernismo —o modernismo tardío—, entre los extremos del cosmopolitismo y el provincianismo (Escalante, 2017); evoluciona de una poética modernista a un período en el que tiende al realismo; se aleja de «las grandes ciudades» darianas y recalca en lo que «él mismo llamó “la aldea encantada” y [...] “los pescadores indios”» (Santiváñez, 2019, p. 310). Más aún, se ha demostrado que, en algunos de los cuentos clasificados como criollos, predomina el decadentismo (Valenzuela Garcés, 2018), componente frecuente del modernismo ortodoxo.

En términos de escritura literaria, la poética narrativa del cuento representa una propuesta singular en la tradición literaria peruana e hispanoamericana; y resulta singular, incluso, en la misma producción del autor. Probablemente los únicos ingredientes modernistas que subsisten en el cuento correspondan a cierto preciosismo en los bloques descriptivos (capítulos II y III) y, acaso, en una leve actitud aristocratizante al presentar la figura física del Carmelo. Por el contrario, en el cuento se soslayan componentes modernistas típicos, como el exotismo, lo mitológico y el escapismo; prevalece, más bien, una historia que se asienta en la realidad inmediata, la del entorno de la aldea provinciana. Tampoco hay enfermedad ni melancolía ni amores imposibles ni desgraciados; al revés, el mundo de

la provincia y de los aldeanos y campesinos es estable, solidario, tranquilo, familiar. En el nivel léxico-sintáctico, en lugar de recurrir a cultismos, helenismos o galicismos, el autor implícito opta por los peruanismos y los quechuismos. No hay egotismo individualista ni esnobismo que desborde, ni siquiera que asome. La historia no es la de un individuo: es la anécdota forjada por un acontecimiento que sirve para pincelar un ambiente familiar y las costumbres de provincias desde una perspectiva, como es la del narrador, eminentemente colectiva.

Se puede argüir que, en el esmero formal por lograr una obra de arte literaria lo más perfecta posible, al mismo tiempo que novedosa y amena, se impone la herencia modernista; pero ese anhelo por elaborar un cuento tan redondo como «El Caballero Carmelo» está presente desde los orígenes de la literatura. Más aún, por todas las consideraciones señaladas en el párrafo anterior, el cuento de Valdelomar parece proponer una especie distinta que, además de aspirar a la excelencia verbal, constituya una auténtica literatura nacional. Sin embargo, esto último tampoco era nuevo en la tradición literaria inmediata: el escritor romántico Ricardo Palma (1833-1919) había innovado con una especie narrativa original, como son las *Tradiciones peruanas* (publicadas entre 1872 y 1910), y —al igual que Valdelomar— un componente esencial de su unicidad residía en la atención que prestaba a lo que Mariátegui (1928/2007) llamó el *demos* peruano. Desde esta perspectiva, es importante señalar que el proyecto de literatura nacional había sido explicitado por el autor-real-Valdelomar en sus últimas disertaciones culturales y políticas a lo largo del territorio peruano (Sánchez, 1962). También conviene aclarar que dicha propuesta no coincide con las iniciativas del teórico modernista José Gálvez (1915), para quien una literatura nacional peruana solo era posible en un modelo espiritualmente hispánico que se remontara al pasado y que solo aprovechara lo criollo y lo andino como aspectos exóticos.

Pese a que el referente representado en «El Caballero Carmelo» corresponde a la provincia, el lector social inmediato es capitalino; el cuento ganó un concurso en Lima y el libro de título homónimo se publicó en Lima. Como se ha visto, gran parte de la estrategia narrativa se aboca a estimular la curiosidad y el interés del lector social inmediato, en este

caso, identificable con un lector limeño y, por extensión, peruano. Al respecto, Luis Loayza señaló: «Valdelomar escribe casi siempre pensando en sus lectores: quiere seducirlos» (1974/2010, p. 142). Con seguridad, Valdelomar se habría beneficiado de la lectura de Edmondo de Amicis, autor muy popular en esa época. En *Corazón* (1886), De Amicis recurrió a un narrador niño, que apela constantemente a la ternura; con el uso de recursos narrativos sencillos, el italiano cautivó a una audiencia que desbordó las fronteras nacionales.

## 5. Conclusiones

Entre el Valdelomar-autor-real y el autor implícito del cuento «El Caballero Carmelo», existen aparentes contradicciones. Mientras Valdelomar señalaba en broma que «el Palais Concert era el Perú», con lo cual parecía avalar el centralismo geográfico y cultural peruano, en el cuento «El Caballero Carmelo» el autor implícito resalta —en serio— las bondades de la provincia como un importante escenario para repensar la nación peruana. Mientras en su performatividad pública como dandi prefirió «lo raro, lo artificial y lo exótico» (Sánchez, 1969, p. 435), en el cuento analizado «respira y traspira simplicidad, buscada y sabia simplicidad, espontánea y contagiosa ternura» (p. 436). Si bien es cierto que en algunos textos —muy pocos— su performatividad dandi armoniza con sus apuestas textuales (Neyra Magagna, 2020), en términos gruesos lo dandi constituía un modo de llamar la atención, de afirmarse públicamente, de provocar —*épater les bourgeois*— en el escenario inmediato de una sociedad limeña cuya élite exhibía poses y prácticas aristocráticas y clasistas. No es casual que el cuento (primero) y el libro (después) se publicaran en el período que Basadre Grohmann (1939) denominara «República Aristocrática» (Vols. XII y XIII).

Este 2023, el cuento «El Caballero Carmelo» cumple 110 años de publicado; ha superado con holgura la frontera del siglo como indicador de pervivencia literaria. Su autor sigue literariamente presente, y esa vigencia ha triplicado de largo la edad que le tocó vivir. Entonces, ¿qué hace del relato de Valdelomar un texto hasta ahora vigente? Como se había afirmado al inicio de este artículo, su excelencia reside en su poética narrativa. Su composición literaria trasciende en frescura y representatividad. Por *frescura*

debe entenderse los efectos que la pericia narrativa logra para satisfacer expectativas lectoras de todos los tiempos; por *representatividad* debe interpretarse las apelaciones que el relato hace al lector social inmediato con contenidos emblemáticos de la nación peruana.

Pero, entonces, ¿en qué consiste esa poética narrativa? Su propósito: concebir el relato nacional peruano como un relato criollo con raíces del entorno inmediato. En una dimensión de historia literaria, esa poética apuesta por el abandono y superación de los componentes centrales del modernismo. Desde la teoría latinoamericana de los sistemas literarios —sea que se consideren tres (Cornejo Polar, 1982/2013) o cinco (Llaque, 2019)—, puede asegurarse que el cuento de Valdelomar resulta vital para reajustar el canon y la tradición en el primer sistema: el de la producción literaria culta escrita en español. «El Caballero Carmelo» constituye una superación de la mayoría de los componentes de la prosa modernista y configura un proyecto narrativo en que las voces y la cosmovisión de la provincia emergen como un constituyente capital. En una dimensión social y política, esa poética se entronca con el proyecto de búsqueda de una nueva y vigorosa identidad peruana. Esta debería ser capaz de reemplazar y desterrar para siempre la idiosincrasia de las generaciones anteriores, sea por permitir la debacle en la guerra del Pacífico, sea por acometer una «reconstrucción nacional» e intentar una modernización del país prescindiendo de la provincia, los sectores populares y los diversos grupos étnicos (Basadre Grohmann, 1939-1969/2014; Rosario, 2023).

Para lograr ambos cometidos, el autor implícito recurre a procedimientos y técnicas de la gran narrativa mundial (unidades narrativas dosificadas, alternancia de modos y técnicas textuales, recurso del *gancho-sorpresa-nuevo gancho*, narrador-personaje infantil, humanización de la naturaleza y los animales); emplea tópicos de todos los tiempos (la familia, el amor, los valores domésticos, la alegría, la muerte); y utiliza procedimientos específicos que permiten implicar a los lectores inmediatos (narrador-personaje colectivo; referencia a ambientes y pobladores peruanos, a flora y fauna regional, a topónimos vernáculos, a peruanismos y quechuismos, a objetos y símbolos asociados a la peruanidad).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alejos Izquierdo, C. (2019). Reescritura historiográfica del modernismo peruano (1895-1920): una propuesta. En D. Espezúa Salmón, R. Ferreira y M. Mamani Macedo (Eds.), *Descolonizando las teorías y metodologías* (pp. 53-68). Latinoamericana Editores; Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.
- Barriga Tello, M. (2002). Abraham Valdelomar: sus ideas estéticas y el modernismo europeo. En E. Hopkins Rodríguez (Ed.), *Homenaje: Luis Jaime Cisneros* (Vol. 1, pp. 599-624). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Basadre Grohmann, J. (2014). *Historia de la república del Perú (1822-1933)* (Con un volumen de adenda: *Historia de la república del Perú {1933-2000}*; 18 Vols.). El Comercio. (Obra original publicada entre 1939-1969)
- Bloom, H. (2011). *La anatomía de la influencia. La literatura como modo de vida* (D. Alou, Trad.). Taurus.
- Bobes Naves, M. C. (2018). *El personaje literario en el relato*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Booth, W. C. (1983). *The rhetoric of fiction* [La retórica de la ficción] (2.<sup>a</sup> ed.). The University of Chicago Press.
- Cabel, J. (Ed.). (2003). *Valdelomar. Memoria y leyenda*. San Marcos; Instituto Nacional de Cultura.
- Cornejo Polar, A. (2013). La literatura peruana, totalidad contradictoria. En A. Cornejo Polar, *Crítica de la razón heterogénea* (J. A. Mazzotti, Ed.), (Vol. I, pp. 51-74). Asamblea Nacional de Rectores. (Obra original publicada en 1982)

- Cornejo Polar, A. (2000). Literatura peruana. Época republicana. En A. Cornejo Polar y J. Cornejo Polar. *Literatura peruana. Siglo XVI a siglo XX* (pp. 131-259). Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar; Latinoamericana Editores. (Obra original publicada en 1980)
- De Amicis, E. (1887). *Corazón. Diario de un niño* (H. Giner de los Ríos, Trad.). Librería y Casa Editorial Hernando. (Obra original publicada en 1886)
- Delgado, W. (2004). El posmodernismo y Abraham Valdelomar. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 39(39), 31-60. <https://revistas.apl.org.pe/index.php/boletinapl/article/view/233>
- Eco, U. (2011). *Las poéticas de Joyce* (H. Lozano, Trad.). Debolsillo. (Obra original publicada en 1982)
- Egri, L. (2009). *El arte de la escritura dramática. Fundamentos para la interpretación creativa de las motivaciones humanas* (S. Peláez, Trad.). Universidad Nacional Autónoma de México. (Obra original publicada en 1942)
- Escalante, M. E. (2017). Abraham Valdelomar: entre cosmopolitismo y provincianismo. En J. García Liendo (Ed.), *Migración y frontera. Experiencias culturales en la literatura peruana del siglo XX* (pp. 39-54). Iberoamericana Editores.
- Espinoza Espinoza, E. (2007). *La crónica modernista de Abraham Valdelomar* [Tesis de magíster, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Cybertesis. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/2551>
- Freedman, L. (2016). *Estrategia. Una historia* (J. C. Vales, Trad.). La Esfera de los Libros.

- Gálvez, J. (1915). *Posibilidad de una genuina literatura nacional (El peruanismo literario)*. Moral.
- González Vigil, R. (2003). Centenario de un fundador: Abraham Valdelomar. En J. Cabel (Ed.), *Valdelomar. Memoria y leyenda* (pp. 41-44). San Marcos; Instituto Nacional de Cultura.
- Henríquez Ureña, M. (1962). *Breve historia del modernismo*. Fondo de Cultura Económica.
- Llaque, P. (2003). Valdelomar y el amor. En J. Cabel (Ed.), *Valdelomar. Memoria y leyenda* (pp. 432-434). San Marcos; Instituto Nacional de Cultura.
- Llaque, P. (2019). La literatura peruana según Mariátegui. Una indagación epistemológica sobre el séptimo de los 7 ensayos. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 45(89), 93-102. <https://www.jstor.org/stable/27034858>
- Loayza, L. (2010). El joven Valdelomar. En L. Loayza, *Ensayos* (pp. 137-151). Universidad Ricardo Palma. (Obra original publicada en 1974)
- Mariátegui, J. C. (2007). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (3.ª ed.). Biblioteca Ayacucho. (Obra original publicada en 1928)
- Martínez-Acacio Alonso, M. E. (2015). *Relectura de la narrativa de Abraham Valdelomar en el proceso de formación de la literatura peruana* [Tesis doctoral, Universidad de Alicante]. RUA: Repositorio Institucional de la Universidad de Alicante. <http://hdl.handle.net/10045/87687>
- Miguel de Priego, M. (2000). *El conde plebeyo. Biografía de Abraham Valdelomar*. Congreso del Perú.

- Monguió, L. (1954). *La poesía postmodernista peruana*. Fondo de Cultura Económica.
- Neyra Magagna, E. (2020). Ser es parecer o el dandismo de las formas: actitudes, autorrepresentación y performatividad en Abraham Valdelomar. *América Sin Nombre*, (24-2), 69-78. <http://doi.org/10.14198/AMESN.2020.24-2.06>
- Núñez, E. (1945). A los 25 años de la desaparición de dos grandes escritores peruanos. *Revista Iberoamericana*, 9(18), 287-296. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1945.3918>
- Palma, R. (2014-2015). *Tradiciones peruanas* (M. A. Rodríguez Rea, Ed.; 9 Vols.). Universidad Ricardo Palma. (Obra original publicada entre 1872-1910)
- Prince, G. (1973). Introduction a l'étude du narrataire [Introducción al estudio del narratario]. *Poétique*, (14), 178-196. <https://francais.cuso.ch/fileadmin/francais/prince-le-narratair-1973.pdf>
- Rodríguez Gil, J. A. (2021). La sátira en las crónicas parlamentarias de Abraham Valdelomar. *Letras*, 92(136), 63-75. <https://doi.org/10.30920/letras.92.136.6>
- Rosario, E. (2023). *Abraham Valdelomar: Discurso político e intelectualidad durante la República Aristocrática (1895-1919)*. Universidad Ricardo Palma.
- Rosario Pacahuala, E. (2021). Estudiante y líder: Abraham Valdelomar y su experiencia universitaria (1906-1913). *Letras*, 92(135), 32-44. <https://doi.org/10.30920/letras.92.135.3>
- Sánchez, L. A. (1969). *Valdelomar o la belle époque*. Fondo de Cultura Económica.

- Sánchez, L. A. (1987). *Testimonio personal. Memorias de un peruano del siglo XX. Tomo I. El aquelarre 1900-1931* (2.<sup>a</sup> ed.). Mosca Azul.
- Sánchez, L. A. (2017). *Aladino o vida y obra de José Santos Chocano*. Congreso del Perú. (Obra original publicada en 1960)
- Santiviáñez, R. (2019). *Ars poética* de Valdelomar: de los poemas dispersos a «El Caballero Carmelo». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 45(89), 307-316. <https://www.jstor.org/stable/27034867>
- Silva-Santisteban, R. (2022). César Vallejo y Abraham Valdelomar: Encuentro y poesía. *Archivo Vallejo*, 5(10), 241-264. <https://doi.org/10.31381/archivoVallejo.v5n10.5320>
- Singer, T., y Klimecki, O. M. (2021). Empathy and compassion [Empatía y compasión]. *Current Biology*, 24(18), 875-878. <https://doi.org/10.1016/j.cub.2014.06.054>
- Valdelomar, A. (2000a). *Obras completas II* (R. Silva-Santisteban, Ed.). Copé.
- Valdelomar, A. (2000b). *Valdelomar por él mismo. Cartas, entrevistas, testimonios y documentos biográficos e iconográficos* (R. Silva-Santisteban, Ed.; 2 Vols.). Congreso del Perú.
- Valenzuela Garcés, J. (2018). Entre el decadentismo y el criollismo: el caso de «Los ojos de Judas» de Abraham Valdelomar. *Atenea*, (517), 11-22. <https://revistas.udec.cl/index.php/atenea/article/view/527/1042>
- Vargas Llosa, M. (2008). Mi novela favorita. Episodio 3. El Caballero Carmelo [Podcast]. *Radio Programas del Perú*. <https://rpp.pe/audio/podcast/minovelafavorita/el-caballero-carmelo-5>
- Zubizarreta, A. (1968). *Perfil y entraña de «El Caballero Carmelo»*. *El arte del cuento criollo*. Universo.

Bol. Acad. peru. leng. 74. 2023 (107-140)

**La representación de la violencia durante el conflicto armado interno en tres géneros musicales de la región de Ayacucho en el siglo xx**

**Representation of violence during the internal armed conflict in three musical genres of the Ayacucho region in the 20th century**

**La représentation de la violence pendant le conflit armé interne dans trois genres musicaux de la région d'Ayacucho au XXe siècle**

**Gonzalo Espino Relucé**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

[gespino@unmsm.edu.pe](mailto:gespino@unmsm.edu.pe)

<https://orcid.org/0000-0001-6685-2212>

**Mauro Mamani Macedo**

[mmamanim@unmsm.edu.pe](mailto:mmamanim@unmsm.edu.pe)

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

<https://orcid.org/0000-0002-0021-5488>

*Resumen:*

En este artículo, nos propusimos analizar la representación del conflicto armado interno (CAI) en las expresiones musicales y líricas de los pueblos de Ayacucho, así como explicar su representación de la actitud poética y



<https://doi.org/10.46744/bapl.202302.004>

e-ISSN: 2708-2644

musical quechua frente a los sucesos que vivieron. Para ello, utilizamos categorías culturales andinas, como *yawar mayu* ‘río de sangre’, además de nociones de la lírica quechua como el paralelismo semántico. Tras una contextualización histórico-cultural, nos centramos en el huayno y los subgéneros de carnaval y *llaqta maqta*; la lírica infantil-juvenil y los poemas-canción, en los que advertimos la tensión entre la voz y la letra, entre lo popular oral y lo escrito. Asimismo, observamos que la poesía que llega a la escritura representa la ternura y el arraigo popular; el silencio de los campesinos respecto a lo que está ocurriendo entre los letrados, y el desarrollo de un nuevo género o la incidencia de la canción ayacuchana.

*Palabras clave:* poesía quechua, huayno, literatura infantil y juvenil, conflicto armado interno, Ayacucho

*Abstract:*

In this paper, we decided to analyze the representation of the internal armed conflict (IAC) in the musical and lyrical expressions of the peoples of Ayacucho, as well as to explain their representation of the Quechua poetic and musical attitude towards the events that these towns experienced. For this purpose, we use Andean cultural categories, such as *yawar mayu* ‘river of blood’, as well as Quechua lyric notions as semantic parallelism. Following a historical-cultural contextualization, we focus on the huayno and the subgenres of carnival and *llaqta maqta*; children’s and young people’s lyrics and song-poems, in which we note the tension between voice and lyrics, between the popular oral and the written. Likewise, we observe that the poetry that reaches the writing represents the tenderness and the popular roots; the silence of the peasants towards what is happening among the literate, the development of a new genre or the incidence of the Ayacuchan song.

*Key words:* Quechua poetry, huayno, children’s and young people’s literature, internal armed conflict, Ayacucho

*Résumé :*

Nous avons voulu dans cet article étudier la représentation du conflit armé interne (CAI) dans les expressions musicales et lyriques de villages

d'Ayacucho, ainsi qu'expliquer leur représentation de l'attitude poétique et musicale quechua face aux événements qu'ils ont vécus. Pour ce faire, nous utilisons des catégories culturelles andines, telles que *yawar mayu* 'fleuve de sang', en plus de notions de la lyrique quechua telles que le parallélisme sémantique. Après une mise en contexte historique et culturelle, nous abordons le *huayno* et les sous-genres de *carnaval* et *llaqta maqta*; la lyrique infanto-juvénile et les poèmes-chanson, où nous notons la tension entre la voix et le texte, entre le populaire oral et l'écrit. Nous observons aussi que la poésie qui parvient à l'écriture représente la tendresse et l'enracinement populaire ; le silence des paysans sur ce qui se passe entre les lettrés, le développement d'un nouveau genre ou l'incidence de la chanson d'Ayacucho.

*Mots clés* : poésie quechua, *huayno*, littérature infanto-juvénile, conflit armé interne, Ayacucho

Recibido: 11/08/2023 Aprobado:18/09/2023 Publicado: 22/12/2023

---

## 1. Introducción

El tiempo difícil que pasó el Perú en la década de 1980 ha sido estudiado desde distintos horizontes. Por ejemplo, en el periodismo, se divulgaron artículos en las revistas *Caretas* y *Marka*, que han sido estudiados por Vallejo Moreno (2019); del mismo modo encontramos estudios de los testimonios recogidos por la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (CVR) (Johansson, 2023). En el ámbito literario, existe una abundante producción y reflexión al respecto; no obstante, también existen proyectos creativos frustrados, como el de Hildebrando Pérez Huaranca, *Los ilegítimos* (1980). Durante el conflicto armado interno (CAI) (CVR, 2003; De Lima, 2017; Degregori, 1998; Jiménez, 2005, 2009; Huamán López, 2015; Theidon, 2004), se registran dos frentes que reclamaban lealtad: Sendero Luminoso y las fuerzas del orden; estas últimas prometían una resolución de igualdad y la llegada de beneficios del Estado. En los primeros años de

su accionar, Sendero goza de la simpatía de la población ayacuchana —el masivo funeral de Edith Lagos es un ejemplo de ello—; sin embargo, este aprecio termina cuando el accionar de uno o ambos frentes desemboca en los arrasamientos de comunidades campesinas (Theidon, 2004).

En términos globales, nos centramos en cómo el «estar triste» se expresa en las poéticas del CAI. El clima de violencia y escenario de guerra que se vivió en los ochenta se recrudeció y provocó que las diversas expresiones artísticas se autocensurasen. Enfrentaron las prohibiciones impuestas por ambos lados, o bien porque podían ser consignadas como representantes del imperialismo, o bien porque se consideraban manifestaciones terroristas. El legado poético de Antonio Sulca (2017) muestra que, no obstante, los malos tiempos generaron espacios para la circulación de la poesía mediante recitales.

El concepto de vida se alteró: «Esta vida ya no es vida para los ayacuchanos» (Vásquez y Vergara, 1988, p. 346), se canta en «Muyubamba Campesino»; se sufre hambre y muerte. Además, se vive en zozobra por los desaparecidos: «Chinkaqnillankuta manaña tarispa / Familiankuna manaña tarispa, manaña tarispa» («Sin poder hallar a sus desaparecidos / Sin hallar a sus familiares, sin encontrarlos») (p. 336), como se escucha en «Huamanguino qala». Se produjeron desapariciones de comunidades campesinas y desplazamientos forzados como «la retirada» —en algunos casos, a espacios desconocidos—, o sistemas esclavistas impuestos —como ocurrió con los asháninkas— por parte de Sendero Luminoso.

La población fue obligada a dejar el pueblo, porque la violencia política complica las condiciones de vida. En los ochenta no se vive solo la ferocidad de la agresión: se está al borde de aniquilar la condición humana de los runas: «Estar triste es la forma más inmediata de sentir, comunicar y expresar los sentimientos por alguna pérdida» (Jiménez, 2009, p. 63). El «estar triste» es la manera inmediata como se procesa la confrontación que se vive en el Perú; la vida cotidiana estaba inmersa en la violencia:

La violencia se constituyó —durante más de una década— en un modo de vida para la población campesina de la región. Esta nueva condición de la

cotidianidad eliminó uno de sus más caracterizados componentes: la rutina que se hace hábito, repetición, aquello que se hace sin pensar, mecánicamente, y que, por tanto, otorga tranquilidad. Lo único seguro que la nueva situación ofrecía era la incertidumbre, el estado permanente de alerta, que son cualidades que precisamente niegan lo cotidiano. (Vergara, 2009, p. 59)

Surge un sujeto afectado, que vive el caos y se descentra. Una comunidad desintegrada y sin horizonte, era difícil imaginar la alegría pese a los guiños de resistencia que se percibe en la poesía de entonces. Asistimos a una doble situación del sujeto colectivo: la comunidad y el sujeto individual por el CAI lo vive como víctima. Esto se vincula con las formas como el sujeto percibe y como el cuerpo vive las formas de la violencia: *llaki* (sufrimiento) y el *ñakariy* (dolor de muerte); que traducen el luto, un proceso postraumático para Theidon (2004).

Si, para la tradición oral andina, la noche era el día del *runa* (Ansión, 1982), en los poemas se percibe la noche como el tiempo temido. El terror y el localismo de las acciones del grupo radical, así como las intervenciones de las fuerzas del orden, provocaron que se iniciara un desplazamiento de los pueblos del interior hacia la capital huamanguina y de esta a otras ciudades, especialmente Lima. Aunque los 30 millares de muertos del CAI que registra la CVR (2003) y la intensidad con que se vivió este periodo expresan un mismo sentir, el terror de la violencia, los números impresos del registro no se igualan a los trazos que Ediberto Jiménez (2009) dibuja mientras los senderistas asesinan a los campesinos o los militares queman a los modestos pobladores. La expresión del dolor y urgente necesidad de vencerlo está expresada, también, en la poesía quechua escrita, por ejemplo, en la poesía de José María Arguedas (Mamani, 2022).

Consideramos que el artefacto quechua pasó a formar parte de una estrategia discursiva aparentemente inofensiva, de allí que el desplazamiento metafórico sirviera como un artificio para circular los poemas. El silencio quechua de la poesía ayacuchana se inscribe en un programa que despojará al idioma quechua del estigma que circula por entonces: su hablante era considerado un sospechoso, un terrorista, aun cuando los estrategas militares también se comunicaban en este idioma y se habían apropiado de los

símbolos utilizados por Sendero Luminoso. La poesía quechua no circula como escritura, sino como canción vernácula popular, como traducciones de la poesía infantil y juvenil en español. Con seguridad, fue la mayor expresión escrita de entonces, pues no solo hay creación popular, sino un corpus que en forma escrita se publica en castellano y quechua. En este contexto de creación, el huayno ayacuchano, de raigambre quechua y de ritmo singular, fue el más difundido en el Perú; por estos años se forma la tradición musical contemporánea: la canción ayacuchana resulta el poema quechua hecho canto. A partir de este contexto, estructuramos el artículo en tres partes: primero, la tradición oral quechua, en la que estudiamos el carnaval ayacuchano y el *llaqta maqta*; luego, la poesía infantil y juvenil; finalmente, el poema-canción y el huayno ayacuchano.

## 2. Tradición oral quechua: carnaval ayacuchano y *llaqta maqta*

José María Arguedas, en sus «Notas elementales sobre el arte popular religioso y la cultura mestiza de Huamanga» (1951), identificaba a los pokra-chankas (rukanas y chankas) como un extenso conglomerado indígena anterior a los incas, el cual traspasó el tiempo de la colonia y, en la «unidad cultural, aparecen evidenciados en la unidad de lengua y del folklore, especialmente del folklore musical» (Arguedas, 2013, pp. 30-31). Fusiona lengua y cultura vernácula en una continuidad que se manifiesta en la música tradicional quechua, en la que expresa los contornos y vivencias que el campesinado ayacuchano vivió durante la década de 1980, especialmente aquellas manifestaciones vinculadas a las tradiciones culturales de los pueblos andinos o asociadas a los rituales cotidianos, patronales y religiosos.

Estudiamos el cancionero vernáculo, de arraigo popular, en el que se registra lo que ocurre durante la violencia política. Contiene referencias a la cruda guerra que viven los pobladores de Ayacucho, ya sea por las fuerzas del orden o por los senderistas; a los despojos y masacres; así como al desconcierto, la alegría y las penurias que viven en los nuevos escenarios de migración forzada. Para este trabajo, tomamos como referencia dos manifestaciones de raigambre tradicional: el carnaval ayacuchano y el *llaqta maqta*, especialmente, las Chungui (Ayacucho). El huayno o la canción-poema en quechua expresa mejor las percepciones de la época

(Espino, 2015; Huamán, 2015; Vásquez y Vergara, 1988; Vergara, 2010) no solo como registro, sino como referente sensible; y expresa, sobre todo, desconcierto y caos, porque la vida se resquebraja.

En la década de los ochenta, Chalena Vásquez y Abilio Vergara publican *iChayraq!* (1988), en la que registran una documentación importante sobre la violencia en el marco de las expresiones tradicionales. De ese modo, encontramos canciones como «Huamanguino»<sup>1</sup>, en el que la pregunta «¿maypitaq?» hace fluir la intensidad del sufrimiento y desconcierto que deja de ser un asunto individual y pasa a ser uno colectivo. Precisamente, se expresa una desaparición que perturba la vida huamanguina; no se sabe el destino: «Killapas, watapas pasanñan / ¿maypiñaraq? / Ranrapa ukunpinñachu / Kichkapa chawpinpinñachu / Qurayachkan, qurayachkan» («Meses y años han pasado / ¿dónde estará? / Acaso adentro de los pedregales / Volviéndose tierra, / O en medio de las espinas / Ya brotando como las hierbas») (Vásquez y Vergara, 1988, p. 182); esta secuencia metafórica de la naturaleza representa a la gente que se pierde o que ingresa a la larga lista de desaparecidos. A pesar de la burla en el *puklla*, vemos cómo el mestizo se aprovecha de la pobreza y comercializa sus productos en «Huamanguino qala»; sin embargo, lo que queda es una angustiante confirmación: «Chinkaqnillankuta manaña tarispa» («Sin poder hallar a sus desaparecidos») (p. 336).

Las alegrías del carnaval se vuelven también escenarios para demandar y evidenciar la guerra cruenta. Esta alegría y desplazamiento hacia el pueblo o la ciudad retorna con motivos tradicionales presentes en el trayecto del carnaval: los cerros, las aves y los objetos recuerdan la tristeza y el abandono. Así, en «Lindos carnavales» se vuelve sobre la «poética hermanada», es decir, hablar desde o partir de una animal, planta o cosa —en este caso, de *puku puku*—: «Chuchaw cruz patanpis pukuysito waqan / Chuchaw cruz patanpis pukuysito waqan / Llaqtanpa vidanta yupa yuparispan mana consueloyuq / Llaqtanpa vidanta yupa yuparispan mana consueloyuq» («En

---

1 La letra y música corresponden al Taller de Música y Arte de la Estudiantina Típica de Ayacucho, con traducción de Raulfo Fuentes.

la cima de Chuchaucruz canta el pucucyito / En la cima de Chuchaucruz  
llora el pucucyito / Contando la vida de su pueblo, sin ningún consuelo  
/ Recordando la vida de su pueblo, sin ningún consuelo») (Vásquez y  
Vergara, 1988, p. 340).

En otros textos resulta más explícito, como en la canción popular ayacuchana «Muyubamba Campesino» (Vásquez y Vergara, 1988). En esta se representa el despojo, el olvido y la violencia, cuya cotidianidad se rompe; muchos lloran, sufren, se angustian, aun cuando se habla en castellano. En la «Tragedia de Umaro», referida a los hechos del 14 de agosto de 1985 en el paraje Umaro (Acomarca), no solo se registran la muerte (69 personas asesinadas) y la desaparición del pueblo, sino la política de arrasamiento que tanto Sendero como las fuerzas del orden practicaron por entonces. Así, nos encontramos con una expresión dura: «Yawar mayus puririchkan, Umarullay llaqtallapi» («dicen que corre un río de sangre en el pueblo de Umaro») (p. 358)<sup>2</sup>. Resquebraja al sujeto que camina por precarios lares de la migración forzada, tal como se lee en esta canción, en la que está desconcertado, sin raíces: «Umarullaway runallaqa piensasqachu / Umarullaway runallaqa piensasqachu / Huamangallay llaqtallapi, wasin wasin purillayta / Limallaway llaqtallapi, callin callin purillayta» («No había pensado el poblador de Umaro / No había pensado el poblador de Umaro / Andar de casa en casa en la ciudad de Huamanga / Andar de calle en calle en la ciudad de Lima») (p. 358). Esto refleja un permanente estado de migración.

Siguen la línea advertida Vásquez y Vergara: «En la canción popular se viene forjando respuesta que trasciende la queja para construir la fe» (1988, p. 127), que expresará un tiempo de espera que será retorno, semilla (fruto, gente) y lluvia (agua). La tragedia ha sido dolorosa: ya no será *unu*, *yaku* (agua) transparente, sino convulsión, dolor; no es la naturaleza, sino lo humano violentado y su sangre, que convertida en *mayu* (río) despliega su camino. Pero esta fe implica retorno como semilla, como *yawar mayu*, que fertiliza la vida. Esta imagen de un tiempo nuevo, de la

---

2 Letra y música de T. Oriol Chuchón; traducción de Clodoaldo Soto.

renovación de la vida, aparece en la *qawachan* (fuga) **del estribillo final, en** «Huamanguino»: «Kutirqamunqañam, chayararqamunqañam / tarpuy para hina muqullay wiñarichiq / akichiriq inti hina / sisalla, sisarichiq / rurulla panchirichiq» («Ya volverá, ya llegará / Como lluvia para el cultivo / Para hacer germinar la semilla / Como el sol del amanecer / Que hará florecer a las flores») (p. 128).

Se identifica al *llaqta maqta* (Jiménez, 2009) como un género del ámbito musical tradicional de Chungui, escenario de las más trágicas violencias (si no por el ejército, por los senderistas). Esto se representa en los dibujos de Edilberto Jiménez, así como en enunciados que delatan su desconcierto: «No podías dormir tranquilo con tu familia, todo era muy diferente y triste» (p. 292). El *llaqta maqta* es un género que pertenece a la comunidad; sus letras anónimas expresan mejor los sentimientos de los jóvenes, la alegría y el encuentro: «Las letras son anónimas, pero es una dulzura en que ahí está[n] expuestas sus vivencias y sus esperanzas, acompañados de lágrimas y sonrisas» (p. 128). Transforma esa «dulzura» —su canto y baile— en referente para los encuentros de jóvenes en los meses de helada, siembra y fiestas patronales. El *llaqta maqta*:

Es un género musical tradicional, propio del distrito de Chungui. Se canta sobre todo de noche, con gran vigor y entusiasmo, por jóvenes de ambos sexos, durante la preparación del chuño. Según los comuneros, el *Llaqta maqta* permite a muchachos y muchachas conocerse mientras cantan y bailan, enamorarse y casarse. Pero el *Llaqta maqta* también alegra a todos en festividades tales como el safacasa, los bautizos, las fiestas patronales y los cumpleaños. (Jiménez, 2009, p. 316)

El desconcierto, el caos y la represión llevaron a muchos a transitar por las aras del silencio represivo o a trasladarse a otros espacios tras la migración forzosa. El rasgo principal del *llaqta maqta* será la sensación de tristeza.

Este tipo de poema-canción forma parte de la fiesta del encuentro; simultáneamente, se construye como un sentimiento de pertenencia o,

mejor dicho, un sentido de comunidad. No se ha limitado a Ayacucho, sino que se ha extendido a Cusco y Apurímac. Más aún, en medio del proceso de violencia, se expandió de su formato ritual —pues es de arraigo en diversas ceremonias— a espacios de preservación cultural, donde los migrantes forzados vuelven típicamente a cantar, recrear o recordar. Como testimonia una campesina:

El llaqta maqta es sentimental, otras veces hace sentir en los quehaceres del campo en la sierra y selva, en el cultivo de papa, maíz, los animales, los cerros que recorremos, la fiesta patronal de la Virgen del Rosario, en estas fechas recibimos en mi casa en Chungui muchas visitas de los anexos, esas cosas recuerdo y siento pena (residente no músico mujer, 77 años). (La Rosa et al., 2017, p. 29)

El repositorio referido al periodo que focaliza nuestro estudio evidencia la continuidad de la tradición andina y la lengua quechua empezando por la imagen burlona que los propios lugareños de Chungui se hacen de sí: «Llaqtachallanqa allin llaqtas, / Llaqtachallanqa sumaq llaqtas, / Runachallansi malay runa, / Runachallansi malay qinyu» («Dice su pueblo es tan bueno, / Dice su pueblo es tan hermoso, / Dice sólo su poblador es mala persona, / Dice sólo su poblador es de mal genio»), se escucha en «Chungui llaqta» (Jiménez, 2009, p. 69).

Huamán López señala, sobre los poemas-canciones —o huaynos-poemas, como anota—, que en los «ochenta se buscó seguridad que garantice la sobrevivencia. El *wayno* de este periodo, describe justamente ese escenario incierto» (2015, p. 191). Precisa que el «*wayno*, como vehículo de censura y crítica a las angustiosas condiciones, traduce la condición de la mayoría de los sectores populares desposeídos y víctimas de la violencia política en los Andes» (p. 195). Los *llaqta maqta* expresan un desconcertante sentimiento de los años de terror; formalmente, tienen una estructura quechua en la que identificamos dos tipos de formas retóricas tradicionales: la intensificación del sentido (duplicación de la palabra, dísticos o paralelismo semántico) y la «mediación poética». A partir de estos mecanismos, la poesía quechua popular construye su armazón poético; transmite las sensaciones de existencia y los sentimientos en

medio de ese lugar caótico vivido en los años de la violencia política. Y no solo se quedan en sentimientos, sino que se expresan como testimonio, queja o demanda respecto al abandono.

La mediación poética se produce cuando, en las poéticas andinas, el sujeto hablante no suele dirigirse directamente a la persona amada o la situación que quiere referir. De esta suerte, el *llaqta maqta* vuelve sobre la hermandad que existe entre la gente y las cosas (animales, plantas, objetos): yerba santa, picafior, vaso de tierra, garúa, chirimoya, etc. De esta manera, en «Yerbay santa», se expresa que con la hierba se podría sanar al gobierno central, el cual ha abandonado a los pueblos: «Santu rimidyu kaspaykiqa, / santu rimidyu kaspaykiqa, / gobirnullata remidyakuy, / campesinulla yuyarinampaq» («Si eres santo remedio, / si eres santo remedio, / pues cúrale al Gobierno, / para que se recuerde del campesino») (Jiménez, 2009, p. 128).

En «Yerbay santa» se observa un caso de dístico semántico, pues se reitera el verso para producir intensificación rítmica y hacer burla del gobierno por el olvido y abandono. Esto mismo también se aprecia en «Chungui llaqta», ya que *llaqta-* se reitera en versos consecutivos, donde se produce la ampliación de *allin* respecto a *sumaq* (tan bueno-tan bonito) (p. 69). Igualmente ocurre en «Allpa Vaso» (vaso para tomar), en el cual el desamparo se expresa en los actos de corrupción; los señores gobierno, congresista e ingeniero no han hecho nada para el progreso del pueblo, nomás miran pasar el tiempo: «Maymi mejora ruwasayki, / Maymi chunguipa meqoranqa» («Dónde está la mejora que hiciste, / dónde está su mejora de Chungui») (p. 129). En «Sirwayaycha», mediante esta poética el pueblo pide a las tiernas aves (al picafior) que lo lleven a Palacio para conversar con el peor gobierno que tuvo el Perú por esos años: «Alachaykita pristaykuway siwarwaychay, / alaykita pristawaptiki, alaykita pristawaptiki, / palasyullata yaykuykuyman siwarwaychay, / Lima llaqtata yaykuykuyman siwarwaychay. // Lima llaqtata yaykuykuspay, / palasyullata yaykuykuspán, / doctor Alanwan parlaykamuyman siwarwaychay, / doctor Alanwan parlaykamuyman siwarwaychay» («Tu alita préstame, mi picafiorcito, / si me prestas tu alita, si me prestas tu alita, / al palacio puedo entrar mi picafiorcito, /

al pueblo de Lima puedo entrar mi picafloreto. // Entrando al pueblo de Lima, / entrando al Palacio, / puedo conversar con el doctor Alan, picafloreto, / puedo conversar con el doctor Alan, picafloreto») (Jiménez, 2009, p. 129); la repetición del segmento lexical «alaykita pristawaptiki» intensifica su ruego.

Las expresiones de la guerra interna<sup>3</sup> se ven en los temores que se imponen; por ejemplo, cuando se le pide a la chirimoya que ya no florezca, que no sea fruto: «Chirimuyapa cisachan, / amaña masta sisaychu, / ñuqallay qinan waqawaq, / ñuqallay qinan llakiwaq» («Florecita de chimoya, / más ya no florescas, / igual que mi persona puedes llorar, / igual que mi persona puedes sufrir») (p. 70).

Los poemas-canciones integran en toda esa dimensión la tristeza, el desarraigo, el pueblo, su vocación religiosa, su aspiración de progreso, el abandono del gobierno. Dejan ver las dolorosas huellas de la guerra sucia que han vivido los chunguinos. Así lo leemos en *llaqta maqta* «Virgen del Rosario» (Jiménez, 2009), que muestra el total desarraigo e, incluso, la memoria quizá condicional, que podríamos especular que ni la madre ni el padre acaso pregunten ya por su hijo —y si lo hicieran, es uno de los «retirados», que viven en las afueras de la comunidad, sin vínculos—. Por eso, en la configuración de la poesía, se alude una vez más a las relaciones de sujeto andino con los animales.

### Virgen del Rosario

Canta: Ana Huaraca Lizana

1 Mamallay Rosario patrona de Chungui,  
qanllam yachachkanki ñuqapa vidayta,  
Chunguipa suertinta.

5 Chungui iglesiape señor Santo Domingo,  
qanllam yacharqanki ñuqapa vidayta,

3 «Los cantos subversivos de Sendero Luminoso no pudieron reemplazarlo, sólo incorporaron frases haciendo cambios en algunas composiciones ya conocidas del género *Llaqta Maqta*» (Jiménez, 2009, pp. 127-128).

kaypi purisqayta.

Mamay maskawaptin, tayatay maskawaptin,

Bombilo urqutan qawaykachillanki,

añaspa yupintan rikuykachillanki.

- 10 Ingiñirullatach wachallawarkarqa,  
muchkaqatallapi tupumunallampaq,  
lluygucha yachachkan ripukunallanta,  
pasakunallanta.

Qinaya ripuchun, qinaya pasachun,

- 15 carretirallata tukurachispaqa,

Qanchi llaqtallaman chayarachispaqa.

### *Qawachan*

Ay way ripuchkaninan,

ay way pasachakaniñan,

qañama vidallay kuyasqanchikta,

- 20 qañama vidallay wayllusqanchikta.

Carretiralla chayamuchunqa,

automovilla chayamuchunqa,

qañama vidallay kuyasqanchikta,

qañama vidallay wayllusqanchikta.

Lugar: Comunidad de Chungui.

### **Virgen del Rosario**

- 1 [Madrecita Rosario patrona de Chungui,  
tú sola sabes mi vida,  
la suerte de Chungui.

En la iglesia de Chungui señor Santo Domingo,

- 5 tú solo sabes mi vida,  
lo que estoy caminando.

Si mi madre me busca, si me padre me busca,

al cerro de Bombilo le haces ver,  
las huellas del zorrino le haces ver.  
10 Hubieras dado luz a un ingeniero,  
para que en ladera de Muchka haga mediciones,  
seguramente ya sabe cuándo retirarse,  
regresarse.

No importa se retire, no importa se regrese,  
15 se hace terminar la carretera,  
se hace llegar al pueblo de Qanchi.

*Fuga*

Qué dolor ya me estoy retirando,  
qué dolor ya me estoy yendo,  
tú ya pues mi vida lo que hemos querido,  
20 tú ya pues mi vida lo que hemos amado.

Solo la carretera que llegue,  
solo el automóvil que llegue,  
tú ya pues mi vida lo que hemos querido,  
tú ya pues mi vida lo que hemos amado.].  
(Jiménez, 2009, p. 318)

El poema expresa la honda tristeza y el dolor que padecen los interlocutores del poema; el hablante se dirige a la virgen del Rosario, la invoca para que le diga dónde los pueden encontrar. «Virgen del Rosario» coloca en primer plano a la voz individual, *ñuqa*; sin embargo, hay que observar que el hecho afecta a la comunidad. La voz de un sujeto desarraigado de la comunidad, a través de la mediación poética de la Virgen del Rosario y Santo Domingo, busca consuelo y respuestas. Los propios versos dan cuenta del paralelismo semántico que se produce entre los versos 1-3 y 4-6. Expresan la memoria de la comunidad, se habla de la persona: «qanllam yachachkanki ñuqapa vidayta» (vv. 2 y 5). Pero esta voz poética necesita expresar su filiación comunal; por eso, hablará en primer lugar de la comunidad: «Chunguipa suertinta» (v. 3). Y la expresión del sufrimiento será la misma de los comuneros desarraigados por la subversión: «kaypi purisqayta» (v. 6).

En efecto, la destrucción de la condición humana que la confina a vivir en cavernas aparece como segundo tema y tiene que ver con el abandono del Estado. La voz se trastoca en representación colectiva. Sendero arrinconaba a los pobladores en lo que llamaba «la retirada», tal como expresa E. J. en su testimonio recogido de 1984:

Nos obligaron a todos los del pueblo a realizar la retirada, a abandonar nuestras casas, dejar nuestras cosas, dejar nuestro pueblo y teníamos que irnos a vivir a los montes, cuevas, cerros y huaicos para no recibir a los militares. Nos obligaron a vivir ocultos como animales en el monte, con hambre, con sed y muertos de frío. No pudimos llevar nuestras cosas, solamente con nuestra familia, cargamos lo poco que pudimos junto con nuestros hijos, algunas frazaditas, pellejos, ollitas, papitas y maicitos. La mayoría se fue a los montes (bosques de selva alta) y pocos a los cerros. Los compañeros dijeron que el que no hacía la retirada era un traidor al Partido y al pueblo, un miserable que merecía la muerte. (Jiménez, 2009, p. 147)

En efecto, «la retirada» constituyó una práctica coercitiva senderista según la cual se forzaba a la población a dejar sus pueblos. Si ya el abandono forzado de la casa implicaba quedarse con lo mínimo que se posee, la orden de Sendero Luminoso, en la experiencia de Chungui, incluía matar a los animales domésticos (perros, gallinas, cuyes, etc.) que poseían los pobladores; con «la retirada», Sendero convierte al campesino en un sujeto que ha perdido su condición humana al ser desarraigado. No solo lo sume en la pobreza, sino que lo vuelve rehén o prisionero. Lo convierte en un *wakcha*: un sujeto desarraigado, que no tiene nada, ni relaciones de filiación, y que vive en cuevas o laderas escondidas; un sujeto animalizado, que ha perdido las posibilidades de comunicarse con sus paisanos.

El segundo asunto es el comportamiento del Estado con las poblaciones más distantes de la capital. Tanto el gobierno de Fernando Belaúnde como el de Alan García no desarrollaron políticas que atendieran las demandas respecto a carretera, luz eléctrica, mejoras de los sistemas sanitarios del país y de la escuela para las comunidades distantes. *Ñuqa* se pregunta por el oficio (vv. 10-13), por esas posibilidades que no alcanzó;

no tiene ventajas; si fuera ingeniero, sabría cómo salir de los enredos de «la retirada». Esta imagen será duplicada. A la par, el forastero llega y se va, como símbolo del progreso que no se afincan en el pueblo. Lo que importa es que exista la carretera: «Qinaya ripuchun, qinaya pasachun, / carretirallata tukurachispaqa, / Qanchi llaqtallaman chayarachispaqa» (vv. 14-16).

La búsqueda de los padres o parientes fue uno de los episodios más dolorosos de las familias en el periodo de la guerra interna: «Mamay maskawaptin, tayatay maskawaptin, / Bombilo urqutan qawaykachillanki, / añaspa yupintan rikuykachillanki» (vv. 7-9). En el poema, la madre y el padre preguntan por su hijo. El espacio referido es una retirada, está localizado en el cerro Bombilo. El sujeto hablante pide a la Virgen del Rosario que les muestre el camino, que sea la mediadora. Esto se asocia al ritual de la muerte, para que el hermano o el paisano no sea un condenado penante; hay que enterrarlo para celebrar el duelo. Esto se percibe como un abandono a los pueblos de Ayacucho, olvidados o víctimas de las prácticas de un sistema perverso y corrupto.

Finalmente, mientras se reclama por la carretera, la fuga reitera ese sentimiento de despojo y la situación del nuevo *wakcha*. La poesía-canción, la del carnaval ayacuchano y el *llaqta maqta* son expresiones que actualizan y afirman la tradición oral. Su esquema básico se halla en la forma poética tradicional, en las relaciones que establece la voz poética con los elementos de la naturaleza y con los versos preferentes que reiteran la intensidad semántica propia del poema. Será testimonio y memoria de un periodo luctuoso, y, simultáneamente, protesta y posibilidad de volver a vivir un tiempo mejor.

### 3. Poesía infantil y juvenil

Huamanga, la preferente plaza de las artes, empieza a vivir cada vez con mayor intensidad la tragedia del CAI, que termina por intimidar o por cercar la libertad creadora. En consecuencia, deviene en esta suerte de escritura poética que enfrenta la censura —o la autocensura— que impone el autor, ya que sus escritos podrían significar la cárcel o la muerte, según sea su

receptor. La lengua quechua continuó siendo parte de la vida cotidiana de los hombres y mujeres de Ayacucho. En el campo se seguía hablando, se continuaba enriqueciendo en las diversas manifestaciones de tradición oral, especialmente, en el cancionero vernáculo. En cambio, en la aldea letrada, en el circuito de la escritura, son escasas las publicaciones en quechua. El castellano será asumido como la lengua de la ciudad, como expresión aristocrática que vive de espaldas a la realidad quechua que se vive en los alrededores de Huamanga (Millones, 2015). El quechua letrado era dominado por la elite ilustrada y de escasa divulgación. La práctica poética esquiva la violencia; por entonces, en Ayacucho, no aparecen poemarios quechuas. La poesía escrita en español privilegia una temática que no tiene contenido social abierto: asume un matiz elusivo, explora abiertamente un tono paródico o se expresa con inocencia, alegría y ternura. Aparece un tipo de literatura que no se compromete con la realidad inmediata: un proceso que identificamos como *desplazamiento metafórico*. Se trata de una expresión poética que no quiere comprometerse con su referente inmediato y explora las posibilidades de la infancia y la juventud, las cuales coinciden con la institucionalización de sus protagonistas.

Los escritores por entonces participan de la escritura en castellano y escasamente escriben en runasimi. Se instala la Asociación Ayacuchana de Escritores de Literatura Infantil (13 de julio de 1985) —que agrupará a la mayoría de los autores de Ayacucho—, la cual se vincula a la Asociación Peruana de Literatura Infantil y Juvenil (APLIJ, 1971), que convoca anualmente el Encuentro Nacional de Escritores de Literatura Infantil y Juvenil. En ese contexto se observa una recuperación parcial del quechua. Aquiles Hinojosa Ayala (Ayacucho, 1940) aparece por entonces como promotor y creador de poesía infantil y juvenil; toda su actividad la realiza como docente universitario, cuyas indagaciones resultan claves para la reconstrucción de la memoria y tradición oral de los territorios chanka. Empieza su compilación de poemas para niños y jóvenes; Hinojosa Ayala publica antologías como *Floriloquio. Poemas cortos* (1981); *La luciérnaga. Cuentos infantiles* (1982); *Joyas infantiles. Antología poética para niños* (1983); *Rocío de amor. Poemas para niños* (1986); *Florilegio. Antología poética ayacuchana* (1989); *Waqan kitusha. Cancionero infantil* (1990), y *Wayta qantu* (1991).

Los poemas que aparecen en *Wayta qantu* son breves, casi siempre de arte menor; muestran la situación del niño en extrema pobreza, orfandad, soledad, así como situaciones educativas vinculadas al juego de palabras. El programa de este proyecto consiste en presentar la producción poética local (Ayacucho) junto con la poesía nacional y universal. El libro se divide en tres partes. Interesa poner atención a la primera sección, en la cual se presentan los poemas que Hinostroza traduce al quechua. El ciclo incluye una selección de textos del siglo XX, entre los cuales se hallan dos de los más reconocidos poetas quechuas de la primera mitad del siglo pasado (Moisés Caveró Caso y José Salvador Caveró); también incluye a escritores que a fines de los noventa se consagran como creadores quechua: Antonio Sulca Effio, Ranulfo Fuentes, Víctor Tenorio, además de otros poetas ayacuchanos. La violencia del CAI aparece como elemento fragmentario.

*Wayta qantu*, de Aquiles Hinostroza, se puede leer como el intento de recoger la poesía de la región; de su trazo se desprende que, pese a la escasa data que ofrece de cada autor, la producción poética de entonces se enmarca en los años 30 y 40. De los 33 escritores ayacuchanos, se advierte que solo siete escriben en la lengua andina (Moisés Caveró, José Salvador Caveró; José Antonio Sulca, Aquiles Hinostroza, Ranulfo Fuentes y Abilio Soto). La obra incluye canciones y poemas que aparecieron en diversa revistas, incluso, un poema de Edith Lagos, mando senderista, que escribía poesía inserta en tradición china —más precisamente, maoísta—. El aporte de Hinostroza (Espino, 2022) será la producción de poesía quechua que recrea y traduce poemas escritos en la lengua de la ciudad, el castellano; se trata de un ejercicio, en estricto, de traducción poética, abocado a los 33 autores seleccionados. Así ocurre con el poema de «Ponchito», de Alida Castañeda Guerra (Tambopampa, Apurímac, 1948), una intelectual y creadora quechua que ha publicado *Voces alzadas* (1994), *Ausencias y esperanzas* (2001), *Kayani: astilla de luz - Qayani: kanchay qillpa* (2008) y *Mayuñan* (2022). He aquí el poema:

### Ponchito

1 Prum...prum...

¿Será la lluvia?  
¿Será el viento?  
Ponchito no te vuelvas pequeño  
necesitaré que me abrigues mucho.

5  
  
Prum...prum...  
No es la lluvia  
no es el viento  
Ponchito...  
10 Ponchito...  
Mira allá abajo

Vienen sobre los carros grandes  
Esos hombres que se llevaron a papá.

Ponchito no te vuelvas pequeño,  
15 Ponchito crece conmigo.

Necesitaré que me abrigues  
Ponchito, ponchito  
Ponchitoooooooo  
No te vuelvas pequeño.

### **Punchitu**

1 Prum...prum...  
¿Parachu kanman?  
¿Wayrachu kanman?  
Punchitu ama chintipakuychu  
5 Munasaqmi ancha maytuykuwanaykita.

Prum...prum...  
Mana parachu  
Manataqmi wayrachu  
Punchitu...  
10 Punchitu...  
Qaway wak urayta.

Hatun karupa hawanpi hamuchkan  
Chay taytanchik apaq runakuna.

15 PUNCHUCHALLAY ama chintipakuychu  
Wiñay ñuqawan kuska punchuchallay.

Munasaqmi maytuykuwanaykita  
Punchitu, punchitu  
Punchuchallayyyyyy...  
Ama chintipakuychu punchuchallay.  
(Hinostroza, 1991, p. 14; Espino, 2022, pp. 637-638)

El poema pone en escena un poncho, cuya reminiscencia tiene que ver con aquello que tejen las manos filiales, y con los tiempos de guerra interna y prohibición. La voz poética propone una situación que tiene visos de la violencia vivida. En efecto, emana ternura; su sencillez le da transparencia y, al mismo tiempo, memoria de violencia. Elige la oscilación de dos metáforas que sugiere una suerte de juego y desciframiento. Lo hace a través de dos términos que designan objetos que entrañan diferencias radicales y contradictorias: *ponchito* (abrigo, protección) y *carro(s) grande(s)* (traslado, secuestro); involucra, además, la presencia de un niño en la ficción poética. El abrigo y protección que alude el primer lexema incluye un elemento nuevo respecto al sujeto del que se habla y que lo usa; un dato adicional: este estaría creciendo. Esto se aprecia en el tratamiento del tiempo: se alude al presente («mira», «vienen»), a lo que viene y, al mismo tiempo, a lo que ocurrió («llevaron»). Con la presencia del «carro(s) grande(s)», confirma que se ha llevado a su padre y que eventualmente podría llevarlo a él, con lo que se configura una escena trágica.

La intensidad poética queda refrendada en la transcreación de Hinostroza. El poema apela a la tradición quechua; es a partir de la cosa (*ponch-ito*, *punchucha*) que se construye el acto lírico donde todo cobra vida; el poema insiste, al mismo tiempo, a los ancestros de los *watuchis*, las adivinanzas (vv. 6-11). Los elementos a los que se les pregunta crean un clima adverso, *para* 'lluvia' y *wayra* 'viento', que representan desprotección

y frío. A la respuesta, deviene una nueva pregunta: «Qaway wak urayta», lo que viene de abajo. Este sería el verso nodal. El juego desaparece porque la respuesta es la negación del sujeto. El verso 12 se intensifica por el hecho de que «a ese nuestro padre» se lo llevaron, lo secuestraron. «Chay tayta-nchik apaq», la voz poética termina solidarizándose con el personaje del poema. Aquí ya apareció el poncho con características de cercanía, como objeto amable, al que se lo quiere y se lo evoca para que le ampare.

Un clima adverso anuncia lo que ocurrirá. Así, lo que se estará configurando en el texto es la doble imagen del wakcha, *para* y *wayra*; pero esto es resultado de la guerra interna, que interroga en relación con el actante del poema, el «niño». Por ello, resulta un sorprendente dístico: «Punchitu ama chintipakuychu / Munasaqmi ancha maytuykuwanaykita». Abriga frente al viento y la lluvia; pero hay otro asunto: el tiempo; el transcurrir del tiempo presupuestado en el camión que llevó al padre. Por abrigar y no achicar, aparece como elemento de protección y necesidad. Dos elementos entran en juego. Uno es el poncho, que se vuelve despojo; la ropa va quedando diminuta mientras que el pequeño continúa creciendo. El otro elemento es el «hatun karrupa», aquel que secuestró a su padre, o, mejor dicho, aquel que se llevó a nuestros padres («taytanchik»), como queda dicho en los versos: «Hatun karupa hawanpi hamuchkan / Chay taytanchik apaq runakuna».

El *punchitu* se «achica», va quedando pequeño para el niño. Con ello, el poema instala la condición de *wakcha*: el despojado ya no será solo el que tiene un ponchito que cada vez le queda más pequeño, sino aquel que ha perdido a su padre y está afincado por traslado forzoso en la ciudad. El símbolo sin duda es de desamparo; por eso, el niño le ruega a esta prenda cercana, próxima y casi íntima, que no lo abandone: «Punchuchallayyyyyy... / Ama chintipakuychu punchuchallay».

Las fuerzas del orden impusieron la prohibición del uso del poncho como prenda de vestir (Huamán, 2015; Vásquez y Vergara, 1988). Alida Castañeda toma un objeto prohibido y lo asocia a la orfandad del pequeño, como acto de ternura; así, en esa característica de la poesía ayacuchana de entonces, se inserta su «carácter testimonial». El juego se empaña por

ese cambio que provee terror: ese «camión» es el que se ha llevado a su padre y acaso podría llevarse a él. Si el poema ya revela la situación de violencia que se vive en Huamanga, cuando este poema se traslada al quechua, el texto deja entrever la siguiente situación: 1) niño abandonado que juega; 2) aparece el camión (signo de la violencia); y 3) la transcreación convierte al sujeto del poema en una entidad que va disminuyendo. Ya no solo es pequeño, sino que, visual y sensorialmente, se hace más pequeño: se deshumaniza. El sentido en castellano tiene todas las características de la poesía infantil y juvenil; pero, cuando se traduce, el texto alcanza una tonalidad andina inusitada.

En *Wayta qantu* hallamos poemas que parcialmente registran el proceso vivido en los ochenta. Los contextos tienen esa inocencia y ese registro de la violencia, pero la lengua quechua las dota de un ritmo y sentido inusitados por su intensidad, tal como se aprecia ya en «Ponchito» («Punchito»). En el tejido quechua de Hinostroza, nos hallamos con un ritmo que encadena la tristeza, el sollozo, pese a que se trata de «Kawsayniyqa hatun ñakakuymi / sapallaymi yachani llakisqa / ñakayman qukuspa» (Cisneros, citado en Hinostroza, 1991, p. 18). Se expresa el tratamiento de ternura en el diminutivo *-cha*, y de respeto en *-lla*: «Uchuychalla panichallay / taksachalla turichallay» (Molina, citado en Hinostroza, 1991, p. 27). O se expresa la guerra sucia, sin reglas, aun cuando el texto de Mario Ruíz de Castilla no es poéticamente exitoso: «Antes fueron las metrallas / Armas dignas de batallas / ¡No de asaltos a traición!» («Ñawpaqa karqa mitrallapas / maqanakuypi allin maqanakunanm / ¡Manan qunqaymanta maqanachu!») («Himno a Pokra», 1984; Hinostroza, 1991, p. 34). Dicho de otro modo, los poemas en quechua dejan ver también los pliegues de la violencia. Marcial Molina, en su poema, apela al juguete para retornar alegría porque «En nuestra tierra de lágrimas / está campeando la miseria» (p. 27); Nancy Cisneros vuelve sobre la ausencia de los seres queridos, donde ya queda nada, «porque la muerte va rondando / a los hombres y mujeres» (p. 18). De esta suerte, las traducciones de Hinostroza Ayala vuelven a los poemas textos inusitados, intensos, que imitan el dolor, la tragedia y la imposibilidad de vivir.

#### 4. Poema-canción y huayno ayacuchano

La poesía oral quechua construye con mayor claridad la imagen de la situación de violencia que se vive en Ayacucho y el país. La música es una práctica popular en Ayacucho, espacio de enunciación donde, junto a la letra y danza, establece relaciones entre el referente y lo que el texto enuncia. Los que crean desde la tradición popular son sujetos letrados. La canción andina contemporánea concentra vivencias; goce del ritmo y brillo de la palabra ancestral; el descontento y el abandono; la persecución y desarraigo; el horror que produce la muerte en los años de la violencia política.

Proponemos explorar la poesía oral quechua desde la categoría operativa *yawar mayu* (Mamani, 2013; Huamán, 2015). El concepto *yaku* 'agua' trasladó su sentido fecundador a *yawar* 'sangre'; es decir, *yawar mayu*, el agua fecundadora del nuevo tiempo, y no el territorio incierto de la muerte. Ya no son la sequía ni las heladas las que encarnan el terror, sino Sendero Luminoso y las fuerzas del orden. A propósito de la matanza senderista del 16 de julio de 1984, Joselo Carbajal escribe el huayno «Yawar mayu»: «Soras llaqtay callillantas / yawar mayu lluqllarichkan / Consejo wasi ukullapis / almakuna ñakarichkan», que traduce como «Por las calles de Soras / ríos de sangre recorren / En la casa municipal / las almas están penando» (Tumbalobos, 2015, pp. 98-99). Este grupo de canciones-poemas expresa descontento, apela a la identidad pokra-chanka y al tiempo del sueño, premonición que leemos como utopía. Por ello, centramos nuestra atención en la canción como poema. Este se desplaza sobre dos elementos estructurales: de un lado, el par *ñuqanchik-ñuqa*, la voz poética que habla desde el *ñuqanchik*, la pluralidad que cierra como *ñuqa*, la individualidad; de otro, la «estructura mixturada», donde el quechua o el castellano ocupan un enunciado central para el texto poético.

El huayno, «además de cumplir con su función estética [...], denuncia, cuestiona, propone y critica desde diversos ángulos el problema regional y nacional» (Huamán, 2015, p. 149). El arraigo en la memoria colectiva del huayno ayacuchano se acentúa en dos elementos de su composición: el sentido de protesta y la dignidad huamanguina. La historia local

refiere cómo el huayno ayacuchano siempre ha protestado. Hay registros tempranos, por ejemplo, las matanzas de campesinos en 1880. La lucha por la gratuidad escolar de 1969 motivó la creación de «Flor de Retama», compuesta por Ricardo Dolorier. «El hombre», de Ranulfo Fuentes, escrita en 1970, se desplaza de un yo *-ñuqa-* a un nosotros *-ñuqanchik*; poblada de metáforas andinas, expresa con nitidez la condición de la humanidad del ser: «Yo solo quiero ser el hombre». Luego, vuelve sobre la fortaleza del huamanguino, su dignidad: «Yo no quiero ser el hombre / que se ahoga en su llanto, / de rodillas hechas llagas / que se postra al tirano, / de rodillas hechas llagas / que se postra al tirano / La imagen del tirano» (Huamán, 2015, p. 165). Serán huaynos que, en los ochenta, instrumentalizan Sendero Luminoso y las fuerzas del orden.

La canción ayacuchana contemporánea ofrece un mosaico completo de lo que ocurre en el periodo y puede explorarse en tres canciones emblemáticas («Nostalgia huamanguina», «Ofrenda», «Maíz»). Así lo escuchamos en uno de los primeros huaynos que circulan en ella; la expresión es directa e interpela sobre lo que está sucediendo; habla del luto general que está empezando. «Silencio señores / llora un huamanguino / respeten mi llanto / son lágrimas de hombre / por niño sin padres / por madres viudas / por mi Ayacucho / que ya nada queda», testimonio en la voz de Nelly Muguía (1989)<sup>4</sup>. Dicha situación cuestiona a los poetas, compositores y músicos en cuanto a la posibilidad de hablar sobre esta realidad. Carlos Falconí deja escuchar: «Takishum takisqay, /wiqichum wiqillay, warmachakunapa ñawichallampi, chiqnikuy quntaptin». Pone en tensión el goce de la palabra y lo que la realidad demanda al creador, como se traduce aquí: «Si ¿Puede seguir siendo canto mi canción? / ¿puede seguir siendo llanto mi llanto / cuando los ojos de los niños, / se llenan de odio?» («Viva la patria», Tumbalobos, 2015, pp. 90-91). El poema-canción representa el descontento, el dolor y la necesidad de acabar con esa situación de violencia, de allí su tono de denuncia. Es testimonio y queja; una poesía que se teje desde clave quechua.

4 Aparece en su álbum *Plegaria* (Lima, El Virrey, 1989). Puede escucharse «Nelly Muguía, Nostalgia Huamanguina»: <https://www.youtube.com/watch?v=QomLENkvKKg>

En «Maíz»<sup>5</sup>, de Carlos Huamán (1958), el maíz se construye sobre la base filial como una representación andina popular y como sustento básico. No es directo, pero sí contundente; no describe asesinatos, masacres o violaciones, sino su condición de alimento, que llega a la mesa del tirano: «Aunque el tirano te muerda, / siempre serás maíz maíz, / aunque te arranquen los ojos / siempre serás maíz maíz». Siempre «serás maíz», con lo que aparece la dignidad huamanguina; pero esta se desplaza a una textualidad mixtura: el huayno está escrito en castellano, pero incluye versos en quechua. La lectura inmediata es lo que el canto hace saber a los campesinos que escuchan y gozan del huayno-poema: «Waqchapapcallpan wañupti kawsachiqmichinki / Rumita cheqtarimuspay chinkastiiky maskamuyki / Allpa mamachis waqaptin / Parallas mayuntin hamun» («Que revives la moribunda fuerza del pobre / Al desaparecer tú, como deseando las piedras te he buscado. / Cuando la Madre tierra llora / Cuando viene la lluvia como río»).

Tras el tramado de la lengua, vuelve el hermano maíz como fruto, como alimento para el *wakcha*, el desposeído. En la trama, se asocian piedra, madre tierra y lluvia; es decir, se hace un enorme esfuerzo para retornar a la existencia. Luego será la utopía; el hacer vivir; la muerte en vida; la sangre en algo fecundo, en el nuevo renacer: «Remando en nuestro ataúd volveremos / Romperemos crueles sables mi amor, / serán panal nuestros labios / Despertara ya el cadáver mi amor». La utopía de la vida retorna, aparece con el *yawar mayu* como esquema. Así, se retorna desde la muerte, y se deja atrás esa sensación continua que producía y que se vivió en Ayacucho.

En «Ofrenda», poema-canción de Carlos Falconí Aramburú (1937-2022), se ciñe sobre el periodo. En ella, no solo se recupera el quechua, sino también se expresa toda la tonalidad que aquí hemos examinado. Falconí nació en San Miguel (La Mar, Ayacucho) en 1937, en un escenario de violencia. Con una temprana formación musical, estudió

---

5 Puede verse en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=IzfXyhEQNHQ>. Interpretado por Hermanos Alvado, con texto y video de Chalena Vásquez, la traducción quechua fue realizada por Cesar Riveros (2014).

Lengua y Literatura en Huamanga; fue parte del grupo musical Trío Ayacucho. Como creador y músico, desarrolló los mayores registros poéticos, los más intensos de todo el ciclo que estamos analizando. Destacan su «Ofrenda» (1982), «Viva la patria» (1986), «Tanto amor, tanto infortunio» (1987) y «Tierra que duele» (1987). Luego vendría una serie posguerra: «Aurora» (1994), «Lejanía» (2000) y «Justicia punkupi suyasaq» (2002). «Ofrenda» oscila entre el estatuto de su condición colectiva y la situación individual. La canción tradicional se instala en el formato de la poesía y la tonada tradicional. Testimonia y describe la situación de violencia (balas, bombas, hombres en la cárcel, mujeres que se prostituyen, la injusta cárcel, etc.); además, configura una situación colectiva, registrada por la voz del enunciador, y reclama ese amor que no se puede marchitar. El esquema es insuficiente; por eso, a la inversa de lo mixturado, el dominio quechua explosiona con la presencia del castellano para hacer patente el papel de huamanguino: fiel luchador. La metáfora del *yawar mayu* aparece en el poema:

#### Ofrenda<sup>6</sup>

- 1 Huamanga llaqtaypi  
hatu hatun llaki  
Huamanga llaqtaypi  
sinchi sinchi llaki
- 5 muru pacha runa  
wirayakullachkan  
kantinakunapi  
warmita rantichkan.
- 10 Tukuypas imapas  
qullqipaqmi kasqa  
warmipas qaripas  
rantillam kasqa  
Sólo el huamanguino  
él no tiene precio

6 Abilio Vergara fecha la canción en 1983. Escribe «Carlos Falconí, huayno, 1983» (2010, p. 173).

- 15 sólo el ayacuchano  
cuando hay peligro  
presenta el pecho  
ofrenda la vida.
- 20 Huamanga plasapi  
bumbacha tuqyachkan  
Huamanga kallipi  
balalla parachkan  
karsil wasichapi  
inusinti llakichkan
- 25 Huamangallay barriu  
yawarta waqachkan.
- Wasiki punkuti  
retama tarpusqay  
wasiki punkupi
- 30 kuyallawptikim  
qallalla llanqa  
yuyallawptikim  
waytaylla waytanqa  
qunqallawptikim
- 35 chakiylla chakinqa  
qunqallawptikim  
kumuykachallanqa.  
qunqallawptikim  
kumuykachallamqa.
- 1 [En Huamanga hay enormes,  
enormes penas  
hombre con vestidos  
moteados están engordando
- 5 mientras en las cantinas  
muchachas están comprando  
mujeres y hombres,  
comprar se podía.

- 10 Solo el huamanguino,  
él no tiene precio.  
Cuando hay peligro  
ofrenda la vida.  
El ayacuchano, él no tiene precio  
cuando hay peligro
- 15 presenta el pecho.
- En el pueblo de Huamanga,  
balitas están lloviendo;  
en el pueblo de Huamanga,  
bombas están reventando
- 20 Mientras que en la cárcel,  
inocentes están penando  
en el pueblo de Huamanga  
se está llorando sangre.
- 25 En la puerta de tu casa,  
planté una retama  
Si tú me olvidases,  
se marchitará, se marchitará  
Si me olvidases,  
ella estará mustia, se secará.
- 30 Si aún me quiere,  
florecerá y florecerá...  
Si es que ya no me olvidas,  
se morirá, también morirá.]  
(Vásquez, 2008<sup>7</sup>; Vergara, 2010, pp. 173-175)

El poema canción oscila en dos planos y modula su textualidad como escritura de la comunidad. Por un lado, está la postura de la voz poética por

---

7 Carlos Falconí y Otoniel Ccayanchira interpretan el wayno ayacuchano «Ofrenda» en el VIII Congreso IASPM-AL PUCP, Perú, en 2008: <https://www.youtube.com/watch?v=HZbKR5pK1mA>

el registro de aquello que perturba la comunidad, la perspectiva *ñuqanchik* (nosotros), porque testimonia cómo se está viviendo la violencia; por otro lado, muestra el empeño de una voz que se individualiza, *ñuqa*, el tono personal sobre la amada. Se apela a lo mixturado, ya que el poema está en quechua; pero la declaración identitaria está en castellano, es decir, para el foráneo, para el militar, para el político. Abilio Vergara precisa que este huayno se escribe «en medio de la guerra», y remarca que Falconí «compone una de las canciones más significativas y populares» (2010, p. 173). «Ofrenda» será testimonio y memoria, porque la descripción se asemeja a un recuento de la naturaleza, donde se observa que, a pesar de la hora oscura, todo se compra. El huayno-canción es intenso y lo conforma a partir de un activo (gente, objetos y espacio). Ayacucho será un cuerpo violentado: lo escribe desde la sublevante letra de la tradición quechua que humaniza; es la síntesis poética del periodo. Así, Huamanga será un cuerpo doliente: «Hatun hatun llaki», poblado del dolor. Este dolor será descrito como registro deshumanizante, porque los sinchis son *wirayakullachka* (los que engordan); al extraño se le ubica como un sujeto poderoso que puede comprar voluntades. Este paisaje se completa con la tecnología de la guerra, lo que significa que esta aparece como descripción —testimonio—, como las primeras canciones que se escuchan y que tienen como tema la captura a inocentes. Huamanga será espacio que se poetisa en paralelo; es pueblo (*plazapi*) y calle (*kalli*), que construye el escenario de violencia: bombas, balas y cárcel. Ambos segmentos nos llevan a una doble conclusión, los efectos de la guerra (vv. 25-26): «Huamangallay barriu / yawarta waqachkan». El poema revela el sufrimiento, lo incorpora como parte de un clima intenso, pues está la «enorme pena»: «Huamanga llaqtaypi / hatun hatun llaki» (vv. 1-2) se transformará en llanto de sangre por efecto del presupuesto de Huamanga, «yawarta waqachkan» («llorando sangre»), que en realidad corresponde a *yawar mayu*. En el plano de la lengua, pasa del quechua al castellano para trazar la memoria huamanguina de la dignidad (vv. 20-24). La fuerza identitaria del huamanguino aparece en el huayno; un verso mixturado lo evidencia como memoria, resistencia, porque «sólo el huamanguino / él no tiene precio», que se extiende al gentilicio *ayacuchano*. La elección de adverbio aquí fija el sentido y caracteriza al chanka-pokra, la mención identitaria.

La escena de guerra se traslada a una que disuade el dolor, para luego llegar al amor traumático que reclama, que pide a la amada cuidar la «retama». Este tránsito caracteriza la canción andina, en la que se asocia lo colectivo e individual; además, se recupera una imagen vinculada a la función fundadora del *yawar mayu* y la ternura. Muestra a la voz poética suplicando cuidado a la flor de retama. Asimismo, apela a la dignidad histórica del ayacuchano como *pokra-chanka*: descontento y defensor de su territorio. Si esto ocurre a nivel de la lengua, en otro apartado ocurrirá un movimiento que pasa de lo social a lo individual: ya no devela el nosotros, sino el yo, que no olvida, que aun así siente que es tiempo de amar.

## 5. Conclusiones

En Huamanga fluye la poesía popular y letrada, pese al tiempo deshumanizador que vivió durante el conflicto armado interno de la década de los 80 del siglo xx. Los campesinos continuaron expresándose en sus comunidades y en distintas ciudades a las que fueron forzados a desplazarse, aun con las limitaciones que las represiones de Sendero Luminoso y las fuerzas del orden imponían. En esos espacios campesinos alterados por la violencia, donde se expresa el descontento y la protesta, géneros como el carnaval ayacuchano y *llaqta maqta* se estructuran a partir de la vivencia de la violencia acontecida y su procesamiento estético en los cantos. El huayno tradicional, la poesía oral quechua, fue una de las expresiones mediante las cuales se testimonia y reclama, ya que la nueva realidad llevó a las comunidades letradas a la (auto)censura; por ello, prefirió un tipo de poesía no explícita, aunque heredera del cancionero vernacular tradicional. Entre sus compositores alcanza una tonada que logra afirmar su vigencia. La experiencia de la violencia se configura como una retórica que desplaza los hechos, y que repercute en el «desplazamiento poético». A esta experiencia agregamos dos componentes: el «tono testimonial» que deja entrever en sus líneas, no siempre explícito; y la «resistencia cultural», como hecho de dignidad y actuación que moviliza el *yawar mayu*, un río de sangre (vivir la violencia) que dará lugar a un tiempo mejor.

Paralelamente, en los espacios letrados, se producen dos tipos de expresiones: la literatura infantil y juvenil, y el poema-canción. La

poesía escrita en español evita hablar de la violenta realidad que se vive por entonces; no obstante, desarrolla la poesía infantil y juvenil que trae consigo dos elementos que la caracterizan, empieza a divulgarse en quechua y, en medio de ella, se trazan los rastros de la violencia. De otro lado, el poema-canción combina música y poesía, expresa su rabia y descontento; en esta actitud musical surge la canción ayacuchana. En todas estas manifestaciones emerge la metáfora de la violencia de *yawar mayu*, en un sentido renovador; por ello, será memoria, protesta y orgullo huamanguino.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anónimo. (2004). *Siete veces siete. Selección de huaynos*. Editorial Altazor.
- Arguedas, J. M. (2013). *Obra antropológica* (Vol. 5). Comisión Centenario del Natalio de José María Arguedas; Editorial Horizonte.
- Aroni, R. (2015). Coreografía de una matanza: memoria y performance de la masacre de Accomarca en el carnaval ayacuchano en Lima, Perú. *Anthropologica*, 33(34), 119-146. <https://doi.org/10.18800/anthropologica.201501.006>
- Comisión de la Verdad y Reconciliación. (2003). *Informe Final*. Comisión de la Verdad y Reconciliación. <https://www.cverdad.org.pe/ifinal>
- De Lima, P. (2013). *Poesía y guerra interna en el Perú (1980-1992). A study of poets an civil war in Peru*. The Edwin Mellen Press.
- Degregori, C. I. (2009). Ediberto Jiménez: una temporada en el infierno. En E. Jiménez Quispe, *Chunqui. Violencia y trazos de memoria* (pp. 17-36). Instituto de Estudios Peruanos; Comisión de Derechos Humanos; DED.
- Espino Relucé, G. (2022). *Harawinchis. Poesía quechua contemporánea (1904-2021)*. Pakarina Ediciones.
- Fuentes Rojas, R. A. (2003). *Llaqtaypa harawin* (Poesía de mi pueblo). En R. A. Fuentes Rojas y V. A. Tenorio García, *Obras premiadas. Poesía 2002* (pp. 9-89). Editorial Universitaria de la Universidad Nacional Federico Villarreal.
- Huamán, C. (2015). *Urpischallay. Transfiguraciones poéticas, memoria y cultura popular andina en el huayno*. Ediciones Altazor; UNAM-CIALC; FLCH-UNMSM.

- Huamán López, C. (2006). El wayno ayacuchano como tradición oral, poética, musical y dancística. *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, (42), 79-106.
- Jiménez Quispe, E. (2009). *Chunqui, violencia y trazos de memoria* (2.<sup>a</sup> ed.). Instituto de Estudios Peruanos; Comisión de Derechos Humanos; DED. (Obra original publicada en 2005)
- Johansson, M. T. (2023). Testimonio peruano de víctimas mujeres quechua-hablantes: pueblos, lenguas y maternidad. *Letras*, 94(139), 33-45. <https://doi.org/10.30920/letras.94.139.3>
- La Rosa Roca, S., Quispe Mendoza, M. G., y Ventura Yupanqui, M. A. (2017). *Llaqta maqta, manifestación cultural y sentido de comunidad de residentes chunquinos en Ayacucho* [Tesis magistral, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio de Tesis PUCP <http://hdl.handle.net/20.500.12404/12053>
- Lienhard, M. (2005). La cosmología poética en los huaynos quechuas tradicionales. *Acta poética*, 26(1-2), 485-513. [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0185-30822005000100022](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30822005000100022)
- Mamani, M. (2013). Sumak Kawsay: la poética del movimiento y de la vida en José María Arguedas. En C. Esparza, M. Giusti, G. Nuñez, C. M. Pinilla, G. Portocarrero, C. Rivera, E. Rizo-Patrón y C. Sagástegui (Eds.), *Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales* editores (Vol. 2, pp. 33-48). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Mamani, M. (2022). Kaparikuy-pacha: grito para desterrar el dolor del espacio-tiempo en la poesía quechua de José María Arguedas. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 11(26), 186-197.

- Millones, L. (2015, 5 de setiembre). Huamanga, 1964. *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/opinion/columnistas/huamanga-1964-luis-millones-208001-noticia/>
- Theidon, K. (2004) *Entre prójimos. El conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Tumbalobos Cabrera, M. J. (2015). *El discurso del huayno ayacuchano durante el proceso de violencia política en Ayacucho* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga]. Repositorio Institucional UNSCH. <http://repositorio.unsch.edu.pe/handle/UNSCH/762>
- Vallejo Moreno, J. A. (2019). Narrativa fotográfica de la época del terrorismo en el Perú: Comparativa de la exposición fotográfica «Yuyanapaq. Para recordar» con *El Diario de Marka* y la revista *Caretas*. Casos Uchuraccay (1983). *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 66(66), 141-162. <https://doi.org/10.46744/bapl.201902.006>
- Vásquez Rodríguez, C., y Vergara Figueroa, A. (1988). *iChayraq! Carnaval ayacuchano*. Centro de Desarrollo Agropecuario; Tarea Asociación de Publicaciones Educativas.
- Vergara, A. (2009). La memoria de la barbarie en imágenes, una introducción. En E. Jiménez Quispe, *Chunqui, violencia y trazos de memoria* (pp. 37-67). Instituto de Estudios Peruanos; Comisión de Derechos Humanos; DED.
- Vergara, A. (2010). *La tierra que duele de Carlos Falconí: Cultura, música, identidad y violencia en Ayacucho*. Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga.

La sociedad comercial del Astrólogo en *Los siete locos*  
y *Los lanzallamas*, de Roberto Arlt

The commercial society of the Astrologer in *Los siete locos*  
and *Los Lanzallamas*, by Roberto Arlt

La société commerciale de l'Astrologue dans *Los siete locos*  
et *Los lanzallamas*, de Roberto Arlt

Bruno Fernando Nassi Peric

Universidad del Pacífico, Lima, Perú

bf.nassip@up.edu.pe

<https://orcid.org/0009-0009-5827-3515>

*Resumen:*

En la novela *Los siete locos* (1929) y en su segunda parte, *Los lanzallamas* (1931), de Roberto Arlt, los personajes marginales son conscientes de que, para superar su condición social, deben insertarse en el circuito comercial; por ello, la figura del inventor es recurrente en la narrativa arltiana. Este busca crear el artefacto que se convierta en un éxito y, en consecuencia, le procure fama y fortuna inmediatas. En *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, la figura del inventor recae sobre Remo Erdosain; sin embargo, la invención como práctica no se limita a él, sino que es más compleja. En ese sentido, este ensayo se concentra en el personaje de Alberto Lezin, el Astrólogo, y se propone que su proyecto —su invento— de una sociedad secreta revolucionaria en realidad constituye la creación de una sociedad comercial



<https://doi.org/10.46744/bapl.202302.005>

e-ISSN: 2708-2644

que procure ingentes dividendos para él y para sus socios. De este modo, este personaje no debe ser abordado como un orate o un excéntrico, sino como un comerciante bastante ambicioso y cínico.

*Palabras clave:* *Los siete locos*, *Los lanzallamas*, Roberto Arlt, invención, sociedad comercial

*Abstract:*

In the novel *Los siete locos* (1929) [The Seven Madmen] and in its second part, *Los lanzallamas* (1931) [The Flamethrowers], by Roberto Arlt, the marginal characters are aware that, in order to overcome their social condition, they must enter the commercial circuit; therefore, the figure of the inventor is recurrent in Arlt's narrative. He seeks to create the artifact that will become a success and, consequently, bring him immediate fame and fortune. In *Los siete locos* and *Los lanzallamas*, the figure of the inventor falls on Remo Erdosain; however, invention as a practice is not limited to him, but is more complex. In that sense, this essay focuses on the character of Alberto Lezin, the Astrologer, and proposes that his project—his invention—of a revolutionary secret society actually constitutes the creation of a commercial society that will provide huge dividends for him and his partners. Thus, this character is not approached as a madman or an eccentric, but as a rather ambitious and cynical merchant.

*Key words:* *Los siete locos*, *Los lanzallamas*, Roberto Arlt, invention, commercial society

*Résumé :*

Dans le roman *Los siete locos* (1929) et sa deuxième partie, *Los lanzallamas* (1931), de Roberto Arlt, les personnages marginaux sont conscients de ce que, pour dépasser leur condition sociale, il leur faut s'insérer dans le circuit commercial ; d'où la figure de l'inventeur est récurrente dans la narrative d'Arlt. L'inventeur cherche à créer l'engin à succès, qui lui procurera illico renommée et fortune. Dans *Los siete locos* et *Los lanzallamas*, la figure de l'inventeur échoit à Remo Erdosain; néanmoins, l'invention en tant que pratique n'est pas restreinte à ce personnage : elle est plus complexe. En ce sens, notre essai concerne le personnage d'Alberto Lezin,

l'Astrologue ; nous proposons que son projet – son invention – d'une société secrète révolutionnaire est en fait la création d'une société commerciale qui devrait produire d'énormes profits pour lui et ses associés. De la sorte, nous n'abordons pas ce personnage comme un fou ou un excentrique, mais comme un commerçant assez ambitieux et cynique.

*Mots clés* : *Los siete locos*, *Los lanzallamas*, Roberto Arlt, invention, société de capitaux

Recibido: 26/06/2023 Aprobado:18/09/2023 Publicado: 22/12/2023

---

## 1. Introducción

En *Los siete locos* (1929) y en su continuación, *Los lanzallamas* (1931), de Roberto Arlt, los personajes son conscientes de su marginalidad. Saben que, para salir de ella, necesitan encontrar la manera de insertarse exitosamente en el circuito comercial de la sociedad capitalista. En este contexto, se entiende por qué la figura del inventor es importante en la narrativa arltiana desde su primera novela, *El juguete rabioso* (1926): este busca crear un artefacto magnífico que sea un éxito comercial y, en consecuencia, le otorgue fama y fortuna instantáneas. En otras palabras, el inventor busca lo que Sarlo (2003) llama *el batacazo*: «El triunfo del inventor [que] proporciona, de un solo golpe, fama, mujeres y dinero» (p. 56). Esto también se entrevé en su consumo de saber —más empírico que científico, basado, principalmente, en revistas de mecánica popular—: «El saber les permitirá, como sujetos de un mundo moderno, modificar el curso de la historia gracias al poder que les proporcionaría y dar el gran salto y progresar» (Ferra, 2006, p. 73). En *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, la figura del inventor recae sobre Remo Erdosain, quien cifra las esperanzas de éxito comercial en su invento de la rosa de cobre (aunque también postula otros; por ejemplo, una tintorería para perros, de la cual los canes saldrían con un pelaje verde o azul eléctrico).

Sin embargo, no se puede considerar a Erdosain como el único inventor; como anota Rosenberg (2000), «en *Los siete locos*-*Los lanzallamas*,

hay que tomar en consideración que el problema de la invención va mucho más allá de la figura particular del inventor (Erdosain), y se disemina por toda la novela». En ese sentido, este artículo se concentra en el personaje de Alberto Lezin, referido en las novelas con su apelativo, el Astrólogo. Se propone que, detrás de su proyecto —su invento— de una sociedad secreta revolucionaria, se concibe la intención de establecer una sociedad comercial bastante lucrativa. Desde esta perspectiva, y en contraste con cómo lo perciben los demás personajes (incluido Erdosain), se esclarece que el Astrólogo no es un individuo incoherente, sino alguien capaz de establecer un minucioso plan de negocio.

El discurso del Astrólogo, sostenido en un consumo ideológico desde la extrema derecha hasta la extrema izquierda —lo que parece absurdo a primera vista—, se revela como un plan para convocar a la mayor cantidad posible de socios, los únicos que sabrían la verdadera naturaleza del proyecto. Cuando rinda frutos, Alberto Lezin está convencido de que el dinero podrá unirlos a pesar de sus diferencias. Esto también se vincula con la idea de que, bajo la fachada de una sociedad pensada para los marginados, se esconde un siniestro plan para volverlos mano de obra —o, como él dice, «carne de cañón»—. En otras palabras, el personaje simula la creación de una sociedad revolucionaria, que no es sino una sociedad comercial hipercapitalista. Su aparente plan descabellado de promocionar su sociedad a través de la creación de un efebo-mesías, y su consecuente publicidad a través de medios de comunicación masivos como el cine, es, más bien, una muy buena estrategia de mercadotecnia. El Astrólogo es muy consciente de que, en el contexto de una sociedad capitalista, un espectáculo místico resulta muy atractivo. Con todo esto, Alberto Lezin se configura no como un orate o un excéntrico, sino como un emprendedor cínico y ambicioso.

Es importante destacar que, junto con Horacio Quiroga, Arlt es considerado el iniciador —el inventor— de lo que Vargas Llosa (1969) denomina «novela de creación» (textos que retratan las obsesiones existenciales de sus autores y que no se enfocan en brindar un retrato de la realidad social) en oposición a «novela primitiva» (narrativas nativistas, criollistas, telúricas, abocadas a retratar las iniquidades sociales). Según señala el escritor peruano, «algunos estiman que [la novela de creación]

nació con dos neuróticos curiosos: el uruguayo Horacio Quiroga y el argentino Roberto Arlt» (p. 31). Esta apreciación no es gratuita, pues, a la luz de lo que aquí se sostiene con respecto a la difuminación de la figura del inventor y su configuración en el personaje del Astrólogo, *Los siete locos* y *Los lanzallamas* se pueden considerar obras novedosas para su tiempo. Mientras en América Latina primaban las novelas de la tierra<sup>1</sup> con una clara intención de denuncia social, en estos textos se propusieron personajes ciudadanos marginales<sup>2</sup> cuyo enfoque no pretende ser un retrato-denuncia, sino mostrar su profundo deseo de pertenencia al sistema capitalista, pues creen que solo así saldrán de la marginalidad.

## 2. El desarrollo de la sociedad comercial del Astrólogo

En *Los siete locos*, el Astrólogo le explica a Erdosain la base ideológica de la sociedad secreta que pretende organizar y con la cual planea llevar a cabo una revolución violenta: «No sé si nuestra sociedad será bolchevique o fascista. A veces me inclino a creer que lo mejor que se puede hacer es preparar una ensalada rusa que ni Dios la entienda» (2000, p. 36). Más adelante, en una conversación entre Erdosain y el Rufián Melancólico, este último hace una acotación sobre el pensamiento del Astrólogo: «Yo no sé hasta dónde quiere apuntar ese hombre. Unas veces usted cree estar oyendo a un reaccionario, otras a un rojo, y, a decir la verdad, me parece que ni él mismo sabe lo que quiere» (p. 50). Esta aseveración es completamente lógica si se toma en cuenta que el Astrólogo se declara comunista, un admirador de Mussolini y de Lenin, y critica severamente al capitalismo; pero, al mismo tiempo, considera que no hay nada más revolucionario que este sistema económico. Endiosa a figuras industriales como Ford, Rockefeller y Morgan porque «el dinero convierte al hombre en un dios» (p. 140); precisa que, con su fortuna, podrían «comprar la

---

1 La obra arltiana se enmarca en los debates literarios entre los grupos Florida (renovación vanguardista, elitismo) y Boedo (realismo, alcance popular). Sin embargo, «si bien es cierto que la obra de Arlt establece ciertos guiños con ambos bandos, su adscripción a uno solo resultaría un tanto injusta» (Osorio Cortés, 2011, p. 56).

2 Arlt enfatiza esta condición con la inclusión del lunfardo —es decir, de la jerga porteña (Calvo, 2021)—, que denota la pertenencia a un determinado grupo. Así, no solo describe la marginalidad de los personajes, sino que la reproduce a través de su lenguaje.

suficiente cantidad de explosivo como para hacer saltar en pedazos un planeta como la luna» (p. 141), lo cual constituiría un acto divino. En ese sentido, como anota Corral (1998), «tomada al pie de la letra, parece imposible en una visión coherente y verosímil la propuesta revolucionaria del Astrólogo» (p. 1267).

Sin embargo, si se examina con cuidado el discurso del personaje, se descubre una lógica detrás de la aparente incongruencia. Pastor (1980) anota lo siguiente al respecto:

¿Cuál es la causa de esta confusión [ideológica]? ¿De dónde vienen tantas contradicciones? No son accidentales ni arbitrarias, y las fluctuaciones que imponen al pensamiento del Astrólogo derivan sencillamente de su oportunismo. El oportunismo es inseparable de su filosofía y proviene de su proyecto de atraer a la revolución que plantea tipos de gente diversos e incluso incompatibles. (p. 26)

No obstante, este oportunismo del que habla la crítica no es la base de un proyecto revolucionario, sino de un emprendimiento comercial, como el mismo personaje manifiesta en *Los siete locos*:

Cuando yo hablo de una sociedad secreta, no me refiero al tipo clásico de sociedad, sino a una supermoderna, donde cada miembro y adepto tenga intereses, y recoja ganancias, porque sólo así es posible vincularlos más y más a los fines que sólo conocerán unos pocos. Este es el aspecto comercial. (Arlt, 2000, p. 37)

Sobre la base de esta descripción, el personaje establece el verdadero espíritu de su empresa: «Así como hubo el misticismo religioso y caballeresco, hay que crear el misticismo industrial [...]. Mi político, mi alumno político en la sociedad será un hombre que pretenderá conquistar la felicidad mediante la industria» (p. 43). *Misticismo industrial* es un nombre que sintetiza muy bien todo el proyecto empresarial del Astrólogo. En primer lugar, para él, el dinero que se consigue a través de la industria es una herramienta para alcanzar la divinidad; es decir, el dinero facilita una experiencia mística. En segundo lugar, el misticismo industrial supone los dos pilares de su empresa: la creación de un simulacro espectacularmente

místico, que permita atraer mano de obra a la cual explotar, y el principio lucrativo (la industria), que es lo que unirá a los socios y a los futuros alumnos —los cuales también serán asociados y podrán seguir ampliando el proyecto, tal como una franquicia—. Asimismo, *misticismo industrial* puede entenderse también como la industria del misticismo, es decir, el negocio de vender un producto aparentemente místico. El Astrólogo realiza esta práctica a nivel personal en su dedicación a la astrología (sin creer en ella). Con su proyecto de la sociedad secreta, pretende expandir esta mentira a gran escala, de manera industrial, para así lograr grandes ganancias.

El personaje sabe que su emprendimiento necesita socios y obreros (que, en realidad, los imagina como esclavos). Para conseguir un gran número de los primeros, elabora un discurso que parece ininteligible en el aspecto ideológico, pero muy útil comercialmente. Él mismo le confiesa a Erdosain su intención de crear camuflajes ideológicos para conseguir adeptos: «Cuando converse con un proletario seré rojo. Ahora converso con usted [...]. Seremos bolcheviques, católicos, fascistas, ateos, militaristas, en diversos grados de iniciación» (2000, pp. 149-150). Si se lee de modo literal, la conclusión es que el Astrólogo está trastornado. Sin embargo, desde el punto de vista de un proyecto empresarial que necesita muchos y diversos socios, este consumo ideológico tiene sentido, ya que sirve como anzuelo. Reforzando esta cita, Pastor (1980) comenta que «hay contradicciones, pero no son casuales sino premeditadas; hay fluctuaciones, pero no provienen de incoherencia por parte del Astrólogo, sino de la impecable coherencia con que subordina todos los medios a la obtención del fin que persigue» (p. 27). Y este fin, precisamente, es la creación de un negocio.

A modo de resumen de la «ensalada rusa» ideológica del Astrólogo, Corral (1998) afirma que

en un mismo terreno se codean Lenin, Mussolini, Henry Ford, Al Capone y distintos modelos de sociedad secreta, contemporáneos como el Ku-Klux-Klan o pasados como la sociedad organizada en el siglo IX por un bandido árabe, Abdala-Aben-Maimun. En todos ellos encuentra el Astrólogo algún aspecto digno de ser tomado en cuenta, independientemente de los fines perseguidos por cada uno de los aludidos. (p. 1269)

Para el Astrólogo, las ideologías políticas y los modelos de sociedades secretas son como los productos de un supermercado o los ingredientes de una receta, que puede ir escogiendo según su conveniencia: los consume cínicamente porque le parece lo más beneficioso para su futura empresa. Prueba de ello es que Abdala-Aben-Maimun, en quien dice inspirarse para crear la «ensalada rusa», era un pillo del siglo IX. Este hombre y los individuos con quienes dirigía su secta

mentían descaradamente a todo el mundo. A los judíos les prometían la llegada del Mesías, a los cristianos la del Paracleto, a los musulmanes la de Madhi de tal manera que una turba de gente de las más distintas opiniones, situación social y creencias trabajaban en pro de una obra cuyo verdadero fin era conocido por muy pocos [...]. Excuso decirle que los directores del movimiento eran unos cínicos estupendos, que no creían absolutamente en nada. Nosotros los imitaremos. (Arlt, 2000, pp. 149-150)

Este es, pues, el modelo de negocio que pretende imitar el Astrólogo; no se trata de creer un poco en cada ideología, sino de crear un *melting pot* ideológico que resulte atractivo para mucha gente.

En *Los lanzallamas*, el personaje le agrega un componente más a su «ensalada rusa» ideológica: el terrorismo. Dice, por ejemplo, lo siguiente:

Quisiera prenderle fuego por los cuatro costados al mundo. No descansaré hasta que no haya montado una fábrica de gases. Quiero permitirme el lujo de ver caer a la gente por la calle, como caen las langostas. Sólo respiro tranquilo cuando me imagino que no pasará mucho tiempo entre el día aquel que unos cincuenta hombres a mi servicio tiendan una cortina de gas de diez kilómetros de frente. (p. 355)

Esta radicalización del discurso del Astrólogo ocurre tras el asesiato del Rufián Melancólico, es decir, tras sufrir un golpe importante en su proyecto, pues el café iba a ser el encargado de administrar la cadena de burdeles que financiarían —al menos inicialmente— gran parte de la empresa. Los lenocinios darían el impulso necesario para crear el simulacro que atraería a la «carne de cañón», la eventual gran fuente de ingresos del negocio. Con la finalidad de conseguir más socios

para su proyecto, Alberto Lezin nuevamente recurre al supermercado ideológico y toma un elemento distinto: el terror. Aunque ya se podía intuir en su discurso desde *Los siete locos*, se recrudece en *Los lanzallamas* tras la muerte del Rufián.

Por consiguiente, si el Astrólogo cree realmente en alguna ideología, esta debe ser la del lucro. Más aún, está convencido de que en el fondo sus potenciales socios también creen en ella: dice que las ganancias harán que se integren más allá de sus diferencias ideológicas y que «el dinero será la soldadura y el lastre<sup>3</sup> que les concederá a las ideas el peso y la violencia necesarias para arrastrar a los hombres» (Arlt, 2000, p. 146). Todo esto, aparentemente, lo haría un gran capitalista (o uno en potencia); pero su afán de lucro es incluso más extremo que el del capitalismo de su tiempo: quiere conseguir utilidades no solo a través de una cadena de prostíbulos (un negocio ilegal), sino, sobre todo, del trabajo forzado. Por ello, habla de los «fines que solo conocerán unos pocos», quienes son, evidentemente, los socios con los que pretende crear una sociedad comercial de ganancias absolutas, pues no tendrían que pagar mano de obra. Y se debe mencionar que, para conseguir a los esclavos, planea crear todo un simulacro espectacularmente adornado con tintes seudomísticos y que incluye la creación de una joven deidad: «Llevaremos engañados a los obreros, y a los que no quieran trabajar en las minas los mataremos a latigazos» (p. 147). Un poco más adelante, enfatiza: «Allá abajo les doblaremos bien el espinazo a palos, haciéndolos trabajar veinte horas en los lavaderos [de oro]» (p. 149). El Astrólogo expone esta mentira con total naturalidad, pues, como explica Pastor (1980), ve al pueblo «como un niño al que no se trata de educar, sino de engañar para poder utilizarlo mejor» (p. 25).

Asimismo, el Astrólogo tiene bastante claro quiénes constituirían el grupo de los engañados y posteriormente explotados: «Literatos de mostrador. Inventores de barrio, profetas de parroquia, políticos de cafés y filósofos de centros recreativos serán la carne de cañón de nuestra sociedad»

---

3 El Astrólogo usa esta palabra con la acepción de 'material que da peso', no la de 'cosa que entorpece' (que es de uso más común).

(Arlt, 2000, p. 152). Planea, pues, reclutar a los fracasados o aburridos; esto es, a los marginados de la sociedad. Con esto, el personaje demuestra que no solo posee la capacidad de estructurar los pilares de su empresa, sino que sabe muy bien a qué público objetivo debe dirigirse.

Alberto Lezin es, en consecuencia, tan revolucionario como astrólogo; es decir, un oportunista farsante. En primera instancia, su negocio fue disfrazarse en esta profesión para atraer incautos o «imbéciles» (en *Los siete locos* usa este adjetivo para referirse a un cliente). Luego, haciéndose pasar por revolucionario, pretendió embarcarse en otra empresa, una mucho más ambiciosa y para la que necesitaba capital, socios (ya fuera que colaborasen como inversionistas, con su conocimiento o con fuerza bruta) y mano de obra esclava. En ese sentido, concuerdo con la siguiente afirmación de Pastor (1980), que sintetiza muy bien el proyecto del personaje:

La falsedad oportunista del programa económico [del Astrólogo] es evidente, ya que, por debajo de esa retórica, no se propone terminar con la explotación, sino promoverla; no eliminar las clases, sino polarizarlas más, convirtiéndolas en castas; no liquidar los fallos y tácticas del sistema capitalista, sino utilizarlos, llevándolos hasta sus últimas consecuencias. (p. 30)

Sopesando todos los elementos que constituyen el discurso del personaje en *Los siete locos* y en *Los lanzallamas*, Pastor agrega que «la propuesta es inequívocamente reaccionaria, y no es casualidad que el Astrólogo cite un precedente tan revelador como el de Mussolini» (p. 24). Por lo tanto, «la revolución del Astrólogo es una rebelión fascista. La mezcla de elementos y retórica que encontramos en su pensamiento no la aparta de la ideología fascista» (pp. 30-31). En efecto, si se considera que el fin último de Alberto Lezin es desencadenar una revolución social, resulta indudable su tinte fascista —y no comunista, como el personaje afirma—.

Sin embargo, insisto en que realmente el personaje no quiere una revolución, sino una empresa, un negocio sumamente lucrativo basado en la explotación. Como la propia Pastor comenta, él es, ante todo, un

oportunista. La revolución que predica, más allá de la ideología que se le pueda adjudicar, es la fachada de su emprendimiento y una propaganda.

Se puede decir que la empresa del Astrólogo nunca fracasa, pues ni siquiera logra consolidarse. Es posible esgrimir varias razones: entre las más evidentes, la muerte del Rufián Melancólico y la consecuente imposibilidad de abrir una cadena de prostíbulos, y acaso la más importante, el no conseguir los socios idóneos. Los sueños de grandeza y riqueza de Erdosain podrían haber sintonizado muy bien con el afán de lucro del Astrólogo si no fuera por su profunda crisis existencial, la cual se agravó cuando robó a la empresa aseguradora para la que trabajaba en *Los siete locos*, alcanzó su clímax cuando asesinó a la hija de su casera y desembocó en su suicidio en *Los lanzallamas*. No obstante, acude muchas veces a la casa de Alberto Lezin y participa de varias reuniones de coordinación con respecto a la sociedad secreta. Asimismo, en *Los siete locos*, es idea suya el secuestro de Barsut para conseguir capital inicial, y luego, en *Los lanzallamas*, diseña una fábrica de fosgeno a pedido del Astrólogo. A través de estas y sus otras acciones, Erdosain se va degradando espiritual y mentalmente en el transcurso de las dos novelas, ensimismándose a tal grado que se aliena del mundo. Es evidente que alguien con este perfil no está en condiciones de convertirse en socio de ninguna empresa, mucho menos de una que implica toda la construcción de un simulacro, como la del Astrólogo.

Sobre los personajes que orbitan alrededor del Astrólogo y de su proyecto, Corral (1998) señala: «La solución total que ofrece el Astrólogo sirve de contrapunto imaginario a sus existencias vacías, malogradas, y a sus deseos frustrados de ser» (p. 1276). En efecto, los personajes relacionados con él, a diferencia suya, no persiguen un fin mercantilista —que sería lo conveniente—, sino que buscan un escape de sus vidas miserables por una u otra razón. Así, por ejemplo, el Rufián Melancólico declara que quiere involucrarse en el proyecto porque está aburrido, no porque crea en él o quiera lucrar. El Buscador de Oro, por su parte y a pesar de su sobrenombre, busca volver a la vida campestre, escapar de la ciudad (un espacio que aborrece). El Hombre que vio a la Partera (Bromberg), un delincuente que al inicio funge como una especie de secretario para el Astrólogo, termina siéndole un estorbo, por lo cual este facilita que Barsut lo mate.

Evidentemente, el gran error estratégico del Astrólogo es creer que todos ellos podrían ser parte de esos pocos que conocerían sus verdaderos fines —es decir, su deseo de lucrar antes que de revolucionar—. Son candidatos perfectos para ser esa «carne de cañón» que busca seducir y explotar cruelmente; pero el Astrólogo no lo ve así. Empieza a delinear con ellos su proyecto sin contemplar que no son capaces de notar su verdadera naturaleza; en pocas palabras: no están a la altura de la empresa. Por ello, no sorprende que ni en *Los siete locos* ni en *Los lanzallamas* el Astrólogo logre pasar del discurso a la acción.

Curiosamente, en *Los lanzallamas*, su socia ideal llega sin que él la busque. De hecho, llega con la intención de extorsionarlo. Se trata del personaje de Hipólita, la Coja, esposa de Ergueta, que había sido sirvienta y luego prostituta<sup>4</sup> —porque pensaba que con este oficio podría ser realmente libre—. Producto de lo que le cuenta Erdosain, cree que Barsut ha sido asesinado en la quinta del Astrólogo. Cuando este descubre su identidad y sus verdaderas intenciones, en un determinado momento la encara:

—¿Usted venía a extorsionarme, no?

—Sí. (Arlt, 2000, p. 302)

Lejos de generarle una sensación de rechazo, lo une a ella, pues ambos comparten un rasgo esencial: el oportunismo. Hipólita ve la oportunidad de ganar dinero a través de la extorsión; él ve la oportunidad de lucrar a través de una empresa disfrazada de revolución. En el fondo, el poder unificador del dinero del que hablaba el Astrólogo se consolida entre los dos.

Es pertinente resaltar que, en *Los siete locos*, se comentan los sueños de riqueza de Hipólita. Por ejemplo, el narrador dice que ella pensaba en el «placer que experimentaría si pudiera tener un Rolls-Royce, cuya tapicería de cuero era tan preciosa en su imaginación» (p. 232). Asimismo,

---

<sup>4</sup> Este oficio la hace más interesante y compleja que los otros personajes femeninos de la novela —como Elsa, la esposa de Erdosain—, pues «es la única que escapa a estos mandatos de su género» (ser casada o soltera en busca de marido) (Herrscher, 2022, p. 261).

menciona que «su cuarto de sirvienta se repoblaba de fantasmas insinuantes, sentada en una butaca forrada de seda de color de cocodrilo, recibía a sus amigas que venían a despedirse para irse a “París de Francia” y hablaba de noviazgos» (p. 235).

El Astrólogo es lo suficientemente sagaz para darse cuenta rápidamente de que Hipólita es de su misma laya, por eso le dice: «Nosotros somos camaradas. ¿No se ha fijado qué notable?» (p. 290). Al final de su conversación, cuando ella le dice que no sabe si volverá a verlo, le responde: «Creo que usted volverá a verme. Y entonces será para decirme: sí, quiero ayudarlo» (p. 307). Esto último se puede interpretar como «sí, quiero ser su socia». El Astrólogo no necesita recurrir al consumo ideológico para atraerla; aunque le hable de sus planes seudorrevolucionarios, él sabe que, en el fondo, ambos hablan el mismo lenguaje del lucro. Hipólita, por su parte, también es bastante perspicaz y se da cuenta de que él no es un loco, sino un tipo tan ambicioso como ella: «Usted es el hombre más interesante que he conocido» (p. 306). Y, finalmente, acepta ser su socia: «Mañana le diré que sí al Astrólogo» (p. 392).

Sin embargo, para el momento en que el Astrólogo e Hipólita se conocen, el proyecto empresarial del primero está destinado a no ocurrir. Esto no significa que no establezcan un vínculo exitoso, como da cuenta su escape cuando él es buscado por la ley: «Ha pasado ya más de un año y no se ha encontrado el más mínimo indicio que permita sospechar dónde puedan haberse refugiado» (Arlt, 2000, p. 599). Por tanto, si bien Hipólita no se convierte en una socia en su proyecto, sí se vuelve su cómplice. Además, esta última cita permite deducir que, en efecto, el Astrólogo e Hipólita son una pareja efectiva. Juntos son capaces de obtener buenos resultados: consiguen huir y esconderse con éxito de la búsqueda policial. Asimismo, se corrobora que, con una buena asociación, Alberto Lezin es capaz de alcanzar logros.

### 3. El simulacro espectacularmente místico del Astrólogo

En una escena de *Los siete locos*, el Astrólogo congrega en su quinta de Temperley a Erdosain, al Rufián Melancólico, a un abogado amigo de este

último y al Buscador de Oro; es decir, convoca a su círculo de confianza para hablar de la sociedad que pretende formar. A la reunión también acude un Mayor del Ejército, que solo conoce el Astrólogo, quien les comenta a los presentes que dentro de la institución castrense existe un grupo de militares descontentos y proclives a la revolución. Erdosain se ofusca por algunos comentarios del Mayor, lo que propicia la siguiente escena:

El Mayor se incorporó en su asiento y, mirando a Erdosain, dijo sonriendo:

—Entonces reconoce usted que hago bien mi papel?

—¿Papel?

—Sí, hombre... yo soy tan Mayor como usted.

—¿Se dan cuenta ahora ustedes del poder de la mentira? —dijo el Astrólogo—. Lo he disfrazado a este amigo de militar y ya ustedes mismos creían, a pesar de estar casi en el secreto, que teníamos revolución en el ejército.

—¿Entonces?

—Entonces no fue nada más que un ensayo... ya que representaremos la comedia en serio algún día. (Arlt, 2000, p. 165)

Este episodio es una puesta en práctica de algo que el Astrólogo ya había manifestado: «Hay que inaugurar el imperio de la Mentira, de las magníficas mentiras» (p. 100). En efecto, la mentira es un elemento medular dentro de su proyecto. Sobre la base de ella quiere erigir la revolución, que, en realidad, no será más que una industria dedicada a la explotación humana. En ese sentido, se puede decir que lo suyo es crear un simulacro: «To disimulate is to feign not to have what one have. To simulate is to feign to have what one hasn't» (Baudrillard, 2007, p. 366). Lo que el Astrólogo no tiene, pero quiere fingir tener, es el proyecto de una sociedad basada en los principios del comunismo. Sin embargo, como anota Pastor (1980), en realidad busca «un retorno a estructuras ideológicas anteriores de opresión y alienación» (p. 24). Alberto Lezin oculta esta verdad simulando el proyecto de una mejor sociedad, opuesta a la capitalista. Vale la pena recordar que este ejercicio de simulación no es el primero del personaje: su propio oficio de astrólogo lo es, pues simula creer en algo que realmente considera falso.

Para que la empresa del Astrólogo funcione necesita socios —los directores de la comedia, podría decirse— y explotados. En ese sentido, así como el consumo ideológico es importante para captar a los primeros, el consumo de las mentiras lo es para seducir a los segundos: «Como en una farmacia, tendremos las mentiras perfectas y diversas, rotuladas para las enfermedades más fantásticas del entendimiento y del alma» (Arlt, 2000, p. 276).

La articulación o, dicho de otro modo, el consumo y producción de mentiras (la industria de la mentira) genera en última instancia un espectáculo. El Astrólogo lo sabe, pues es un buen analista de su contexto, como manifiesta en *Los lanzallamas*: «Cuando un periódico aparece sin catástrofes sensacionales, nos encogemos de hombros, y lo tiramos a un rincón. ¿Qué me dice usted? Estamos en el año 1929» (p. 294). Se da cuenta de que lo llamativo, lo espectacular, capta la atención del público, satisface su gusto, dado que el espectáculo se ha convertido en el elemento dominante en la sociedad capitalista: «Toda la vida de las sociedades en que reinan las condiciones modernas de producción se anuncia como una inmensa acumulación de espectáculos» (Debord, 1967/2014, p. 8).

En *Los siete locos*, el Astrólogo afirma lo siguiente sobre el hombre contemporáneo:

El hombre es una bestia triste a quien sólo los prodigios conseguirán emocionar. O las carnicerías. Pues bien, nosotros con nuestra sociedad le daremos prodigios, pestes de cólera asiático, mitos, descubrimientos de yacimientos de oro o minas de diamantes. Yo lo he observado conversando con usted. Sólo se anima cuando lo prodigioso interviene en nuestra conversación. Y así le pasa a todos los hombres, canallas o santos. (Arlt, 2000, p. 93)

Los prodigios de los que habla el Astrólogo son, por ejemplo, los inventos que sí tienen éxito comercial, a diferencia de la rosa de cobre de Erdosain. Él sabe que el brillo de estos objetos atrae a la gente tanto como las noticias sensacionales que anuncian descubrimientos de minas de oro o enfermedades. Su intención es, entonces, darle a la gente aquello que la

entretiene y la emociona; es decir, brindarle un espectáculo. Este razonamiento es completamente lógico, pues, como anota Debord (1967/2014), en las sociedades capitalistas el espectáculo domina la vida social:

Bajo todas sus formas particulares, información o propaganda, publicidad o consumo directo de entretenimientos, el espectáculo constituye el modelo presente de la vida socialmente dominante. Es la afirmación omnipresente de una elección ya hecha en la producción, y su corolario consumo. La forma y el contenido del espectáculo son idénticamente la justificación total de las condiciones y de los fines del sistema existente. (p. 9)

El plan del Astrólogo es crear su propio espectáculo. Sabe muy bien que el capitalismo ha producido el suyo y que genera grandes ganancias. Sin embargo, para tener éxito, no puede hacer simplemente una réplica, sino simular un modelo opuesto pero basado también en el espectáculo. En *Los siete locos* dice: «Lo que conviene, y no se asombren de lo que les voy a decir, es darle a la sociedad un aspecto completamente comunista» (Arlt, 2000, pp. 161-162). En efecto, lo que *conviene* —esta palabra refleja el cariz oportunista del personaje— es aparentar, simular algo diferente que atraiga a aquella «carne de cañón» excluida por el mercado o que ha fracasado en este. Rosenberg (2000) comenta que el Astrólogo «no es ya el hacedor de productos con supuesto valor de uso, sino que ofrece la ilusión misma; actúa como espejo que intenta reflejar y transformar las ilusiones de aquellos a quienes el mercado ya ha desahuciado». Vale la pena mencionar que esta cita aplica tanto para los potenciales socios como para los futuros explotados.

Pero el comunismo no es suficiente para crear un espectáculo efectivo, es decir, que llame la atención de la masa que desea prodigios. El Astrólogo necesita un elemento (una mentira) más: el misticismo. Mezclar comunismo con misticismo parece absurdo, pero hay que recordar que Alberto Lezin es un gran cínico oportunista. Está dispuesto a crear «una ensalada rusa que ni Dios entienda» con tal de atraer tanto socios como «rebaño» para su empresa. Sabe muy bien que a la sociedad le gusta el ingrediente místico y por eso considera indispensable añadirlo:

¿No creyó la gente de Buenos Aires en los poderes sobrenaturales de un charlatán brasileño que se comprometía a curar milagrosamente la parálisis de Orfilia Rico<sup>5</sup>? Aquél sí que era un espectáculo grotesco y sin pizca de imaginación. E innumerables badulaques lloraban a moco tendido cuando el embrollón enarboló el brazo de la enferma, que todavía está tullido, lo cual prueba que los hombres de ésta y de todas las generaciones tienen absoluta necesidad de creer en algo. (Arlt, 2000, p. 148)

Por supuesto, ese «algo» es de naturaleza sobrenatural, mística. Debido a ello, el Astrólogo planea difundir la mentira sobre la existencia de un efebo divino que habitará en un templo en las montañas de la provincia de Chubut. Él será el centro del espectáculo, la atracción principal que atraerá a las masas que planea explotar. Por eso, piensa en todos los usos que puede darle:

Una idea se me ocurre: anunciaremos que el mocito es el Mesías pronosticado por los judíos... Hay que pensarlo... Sacaremos fotografías del dios de la selva... Podemos imprimir una cinta cinematográfica con el templo de cartón en el fondo del bosque, el dios conversando con el espíritu de la Tierra. (p. 148)

Evidentemente, el Astrólogo sabe muy bien que los medios de comunicación juegan un rol de suma importancia, por lo cual menciona las fotografías, el cine, y dice que «con la ayuda de algún periódico, créame, haremos milagros» (p. 148). No obstante, considera el cine como el medio que será más efectivo, pues es una herramienta muy útil para difundir el espectáculo y, en consecuencia, sostener el simulacro. Por esta razón, evalúa minuciosamente, cual director y productor cinematográfico, cómo será su película, dónde será distribuida y el impacto que tendrá entre los espectadores:

Elegiremos un término medio entre Krisnamurti y Rodolfo Valentino [para representar al efebo milagroso]... pero más místico, una criatura

---

5 Orfilia Rico (1871-1936) fue una actriz de teatro y de cine uruguaya que desarrolló su carrera y alcanzó la fama en Argentina. El Astrólogo alude a su condición de hemipléjica, consecuencia del accidente cerebrovascular que sufrió en 1922.

que tenga un rostro extraño simbolizando el sufrimiento del mundo. Nuestras cintas se exhibirán en los barrios pobres, en el arrabal. ¿Se imagina usted la impresión que causará al populacho el espectáculo del dios pálido resucitando a un muerto, el de los lavaderos de oro con un arcángel como Gabriel custodiando las barcas de metal y prostitutas deliciosamente ataviadas dispuestas a ser las esposas del primer desdichado que llegue? (p. 149)

El Astrólogo no habla sin fundamento sobre el impacto de su filme en las áreas pobres de la ciudad. Las personas de estas zonas son aquellos excluidos por el mercado, es decir, quienes viven al margen de la sociedad capitalista. En consecuencia, desde el punto de vista del Alberto Lezin, para ellos una sociedad anticapitalista y espectacularmente mística sería muy atractiva. Sin duda, su conocimiento del capitalismo y su análisis sociológico lo conducen a esta conclusión, que resulta muy importante para elaborar su proyecto. Es una evidencia contundente de que el personaje no está loco, sino que, en efecto, es un calculador oportunista que encuentra, a través del *melting pot* ideológico y del simulacro difundido por el espectáculo, una gran oportunidad de negocio.

Rosenberg (2000) comenta acertadamente que «los medios de comunicación obedecerían, en la sociedad del Astrólogo, a la explotación más salvaje (minería y prostitución); son un dispositivo para lograr que el cuerpo se someta». En la sociedad del espectáculo, anota Debord (1967/2014), los medios de comunicación son «su manifestación superficial más arrolladora» y «la instrumentación exacta que conviene a su automovimiento total» (p. 24). El Astrólogo es indudablemente consciente de esto; por ello, enfatiza el potencial milagroso de los diarios y se dedica a pensar en la elaboración de sesiones fotográficas y, sobre todo, de una película.

Según Piglia (1974), «la sociedad secreta que el Astrólogo construye a su alrededor en *Los siete locos* es, simultáneamente, una industria de producir “cuentos” y de buscar dinero» (p. 26). En realidad, la producción de mentiras es un medio para la obtención de dividendos. Desde la perspectiva del Astrólogo, primero se necesita construir las mentiras (o,

podría decirse, los cuentos místicos) y difundirlas a través de los medios masivos para espectacularizarlas; luego, cuando suficientes incautos hayan creído en el efebo mesías y se hayan unido a su sociedad, se les «doblará el espinazo» y, en consecuencia, llegarán las ganancias. Este plan de negocios, por tanto, tiene un orden definido: primero, las mentiras espectaculares; luego, como resultado de estas, las ganancias. Sin embargo, solo se desarrolla en su discurso; debido a ello, crear mentiras y ganar dinero aparecen en las novelas como acciones simultáneas.

Piglia (1974) también afirma que

Arlt no asocia —como podría pensarse— el poder del dinero con la verdad, sino con la mentira, el crimen y la falsificación: por de pronto el dinero, signo del oro, obligado a circular sin reposo, no es más que la ficción, el simulacro —o como diría Marx: el enigma— del valor. (p. 27)

Pero esta generalización sobre la obra arltiana se puede poner en duda en *Los siete locos* y en *Los lanzallamas*. En ambos textos, el dinero es la realidad sobre la que se sostiene todo el proyecto del Astrólogo, como él mismo manifiesta: «La logia tendrá un elemento de fantasía, si así se quiere llamar a todo lo que le he dicho, y otro elemento positivo: la industria, que dará como consecuencia el oro» (Arlt, 2000, p. 145). Nuevamente, el consumo ideológico y la construcción del simulacro adornado del espectáculo místico (la fantasía) cobran sentido solo si se anclan a un elemento real: el dinero. Si no fuera por este, en efecto, podría catalogarse al Astrólogo como un orate, pues sus planes no serían más que delirios —o esquizofrenia ideológica— y no lo que realmente son: el diseño de una empresa lucrativa. Si bien, en *Los lanzallamas*, el Astrólogo falsifica dinero — fraude que inicia sus problemas con la ley—, lo hace para poder quedarse con el verdadero, lo único real con lo que cuenta para su proyecto.

El dinero es tan real en las novelas y el Astrólogo está tan convencido de su poder —junto con el de la mentira— que manifiesta:

Siento la imperiosa necesidad de poner en marcha esto, de reunir en un solo manojo la disforme potencia de cien psicologías distintas, de armonizarlas

mediante el egoísmo, la vanidad, los deseos y las ilusiones, teniendo como base la mentira y como realidad el oro. (p. 154)

Repite más de una vez en su discurso la idea de unir a gente distinta a través del dinero. Por eso, contrario a lo que señala Piglia, propongo que el dinero debe considerarse, al menos en las novelas tratadas, como la única verdad tangible que puede tener un oportunista como Alberto Lezin.

Ahora bien, que su proyecto nunca se lleve a cabo no quiere decir que el simulacro y el espectáculo no triunfen en las novelas comentadas. De hecho, lo logran gracias a un personaje que se había mantenido en un papel secundario: Barsut. Originalmente, él iba a ser asesinado en la quinta del Astrólogo, pero este decide solo simular su muerte en complicidad con la propia víctima y Bromberg. Esta puesta en escena, junto con la del dinero falso que le da para que se vaya, paradójicamente termina volviéndose en contra del Astrólogo (estos simulacros que sí lleva a cabo terminan de disolver cualquier posibilidad que planease), pues la policía lo busca debido a Barsut. Alberto Lezin, quien preconizaba la utilidad de la mentira, termina siendo víctima de ella. Barsut, en cambio, resulta un beneficiario inesperado:

Barsut, cuyo nombre en pocos días había alcanzado el máximo de popularidad, fue contratado por una empresa cinematográfica que iba a filmar el drama de Temperley. La última vez que lo vi me habló maravillado y sumamente contento de su suerte:

—Ahora sí que verán mi nombre en todas las esquinas. Hollywood, Hollywood. Con esta película me consagraré. El camino está abierto. (Arlt, 2000, p. 598)

Como el mismo personaje confiesa hacia el final de *Los lanzallamas*, su éxito se debe a que, como muchos hombres, posee la naturaleza de un simulador: «Me he analizado lo suficiente para comprender que soy una naturaleza grosera y cínica. Lo único que me interesan son las comedias» (p. 551). Un poco más adelante, agrega: «Ahora tengo veinticinco [...] desde los diecisiete años que represento comedias» (pp. 553-554). Esta revelación constituiría el gran *plot twist* de la

trama total de ambas novelas, pues este personaje secundario que parecía sin rumbo ni ambiciones, ridículo e incoherente, cobra un cariz completamente distinto: es un gran simulador, si acaso el mayor de todos. Sus acciones absurdas, como seguir visitando a Erdosain pese al desprecio de este o la cachetada que le da, de pronto adquieren un sentido: eran puestas en escena de una comedia con la que engañó a todos, incluidos los lectores. Así, el gran maestro de la mentira resulta ser él y no el Astrólogo, quien desea serlo, mas no lo logra.

En una comparación entre los proyectos (simulacros) del Astrólogo y de Barsut, Rosenberg (2000) comenta lo siguiente:

El Astrólogo, si bien invierte en un proyecto colectivo (o en varios a la vez), hace basar a éste en la preminencia de su propio genio. Por el contrario, Barsut ofrece la posibilidad de un pasaje más abierto del mundo de los productores [de imágenes] al de los comunicadores, primero mediante la escenificación de sus fantasías mediatizadas, luego mediante su participación en el relato periodístico, y finalmente a través de su colaboración en la filmación del «drama de Temperley».

En otras palabras, las imágenes que Barsut representa resultan exitosas comercialmente. El Astrólogo, quien pretende ser un gran director de orquesta, nunca logra distribuir sus imágenes en los medios; Barsut, en cambio, las produce y pone en práctica sin que nadie lo sepa, lo cual prueba su efectividad. Cuando tiene la oportunidad, entra en el mercado con éxito representando la comedia del Astrólogo; pero no la que este pretende, sino una en la que él es un personaje (probablemente uno trágico). Así, el Astrólogo no solo se convierte en víctima de la mentira, sino también —paradójicamente— en el centro del espectáculo. Y no como director de este, sino como el insumo de uno de sus productos: «El drama de Temperley».

#### 4. Conclusiones

Como primera conclusión, en efecto, el proyecto del Astrólogo es empresarial antes que revolucionario o político. En realidad, todo el enrevesado

discurso ideológico que elabora no es más que una táctica mercantilista para atraer diversos socios, a quienes está convencido de que podrá unir a través del lucro (lo único en lo que cree sin cinismo). Alberto Lezin, astrólogo que no cree en la astrología, comunista que desea fervientemente una empresa lucrativa, es un oportunista antes que un revolucionario. En ese sentido, *Los siete locos* y *Los lanzallamas* son un compendio de los planes de su aventura empresarial que, aunque finalmente no trasciende más allá de la elucubración, sí sirve para comprender la complejidad del personaje del Astrólogo.

Una segunda conclusión es que, como se corrobora con el Astrólogo y Barsut, la figura del inventor en estas novelas es compleja y no se concentra en un solo personaje. En *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, Erdosain no es el único inventor: hay otros que también tratan, aunque con menos desesperación y amargura, de inventar cómo salir de su marginalidad. Entre ellos, acaso el inventor más interesante y complejo es el Astrólogo, pues, a diferencia de Erdosain, no busca el «batacazo», sino que se concentra en delinear un plan concreto que irá desarrollando poco a poco. Mientras que Erdosain es bastante transparente con respecto a lo que busca y a lo que siente (por lo cual no sorprende su trágico final), el Astrólogo reviste una mayor complejidad tanto para los personajes que lo rodean como para los lectores. Comprenderlo implica escarbar en sus contrariedades, encontrar la lógica detrás de un discurso que a primera vista parece disparatado.

Finalmente, el análisis desarrollado corrobora mi planteamiento inicial: en medio de un contexto regional, donde primaba la novela de la tierra, y uno local, donde se debatía si la literatura debía seguir un cauce vanguardista importado (grupo Florida) o retratar crudamente la vida social (grupo Boedo), Arlt crea obras cuya preocupación se adelantó a su tiempo. En ellas, los personajes buscan crear algo que los inscriba exitosamente en el circuito comercial del sistema capitalista. En este proceso, deben volverse una suerte de producto atractivo para los demás (por ejemplo, el Astrólogo en la búsqueda de socios o Erdosain y su sueño de encontrar un mecenas). Dicho de otro modo, los personajes arltianos retratan un principio elemental que Bauman (2007/2009) explica sobre los sujetos en el capitalismo actual, enmarcado en la sociedad de consumo:

Nadie puede convertirse en sujeto sin antes convertirse en producto, y nadie puede preservar su carácter de sujeto si no se ocupa de resucitar, revivir y realimentar a perpetuidad en sí mismo las cualidades y habilidades que se exigen en todo producto de consumo. (pp. 25-26)

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arlt, R. (2000). *Los siete locos; Los lanzallamas* (Mario Golobof, Ed.). ALLCA XX.
- Baudrillard, J. (2004). Simulacra and Simulations. En J. Rivkin y M. Ryan (Eds.), *Literary Theory. An Antology* (2.<sup>a</sup> ed., pp. 365-378). Blackwell Publishing Ltd.
- Bauman, Z. (2009). *Vida de consumo* (M. Rosenberg y J. Arrambide, Trad.). Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 2007)
- Calvo, C. (2021). Lunfardismos y jergas peruanas; un viaje de ida y vuelta. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 69(69), 149-170. <http://doi.org/10.46744/bapl.202101.006>
- Corral, R. (1988). La sociedad secreta y la rebelión de los magos: una aproximación a «Los siete locos» y «Los lanzallamas». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 36(2), 1265-1276. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v36i2.725>
- Debord, G. (2014). *La sociedad del espectáculo* (Colectivo Maldejojo, Trad.). Gegner. (Obra original publicada en 1967)
- Ferra, N. (2006). Arlt y la modernidad. *La Trama de la Comunicación*, 11(11), 67-75.
- Herrscher, R. (2022). «La responsabilidad es nuestra»: crónica y novela realista sobre prostitución en la obra de Albert Londres, Joaquín Edwards Bello y Roberto Arlt. *Doxa Comunicación*, 34(34), 255-271. <https://doi.org/10.31921/doxacom.n34a1479>
- Osorio Cortés, R. (2011). Roberto Arlt y el sistema contemporáneo: consideraciones históricas. *TRIM*, 3(3), 47-61.

- Pastor, B. (1980). De la rebelión al fascismo: *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. *Hispanamérica*, 27(27), 19-32.
- Piglia, R. (1974). Roberto Arlt: la ficción del dinero. *Hispanoamérica*, 3(7), 25-28.
- Rosenberg, R. (2000). Geopolítica y subjetividad en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura*, 3(3). <https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v03/Rosenberg.html>
- Sarlo, B. (2003). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Nueva Visión.
- Vargas Llosa, M. (1969). Novela primitiva y novela de creación en América Latina. *Revista de la Universidad de México*, 10(10), 29-36.



Literaturas regionales en el Perú: una propuesta y una agenda<sup>1</sup>

Regional literatures in Peru: A proposal and an agenda

Littératures régionales au Pérou : une approche et un agenda

Jorge Adrián Terán Morveli

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

[jteranm@unmsm.edu.pe](mailto:jteranm@unmsm.edu.pe)

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

*Resumen:*

La presente investigación sistematiza la categoría de literaturas regionales en torno a las dinámicas del caso peruano, sobre la base de las variables *literatura* y *región*, en vista de que, hasta el momento, los abordajes sobre dicha categoría han sido, todavía, esporádicos. Para ello, recurrimos a conceptos afines como campo literario, mercado literario, poder, dinámicas centro-periferia, entre otros, con el fin de problematizar la relación centro-periferia que ha marcado los derroteros de la literatura nacional. Esta problematización la entendemos como punto de partida para proponer una agenda pensada en aras de continuar la discusión, la cual se entiende como un programa que formula iniciativas para una literatura nacional

---

1 Esta investigación fue financiada por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (RR N.º 05753-R-21 con código de proyecto E21030321), bajo el título *Literaturas regionales en el Perú: Hacia una definición y una agenda*.



que se conforme a razón del diálogo entre las literaturas regionales que la conforman.

*Palabras clave:* literaturas regionales, literatura peruana, campo literario, mercado literario, literatura nacional

*Abstract:*

This research studies the category of regional literatures based on the variables “literature” and “region” in relation to the dynamics of the Peruvian case, since, up to the present, the approaches to this category have been, still, sporadic. To this end, we use concepts such as literary field, literary market, power, center-periphery dynamics, among others, in order to problematize the center-periphery relationship that has marked the paths of national literature. We understand this problematization as a starting point to propose an agenda designed to continue the discussion, which is understood as a program that formulates initiatives for a national literature that conforms to the dialogue between the regional literatures that make it up.

*Key words:* regional literature, national literature, Peruvian literature, literary field, literary market

*Résumé :*

Sur la base des variables « littérature » et « région », notre recherche systématise la catégorie « littératures régionales » autour des dynamiques du cas péruvien, étant donné que, à ce jour, les approches de cette catégorie ont été sporadiques. Pour ce faire, nous avons eu recours à des concepts connexes tels que champ littéraire, marché littéraire, pouvoir, dynamique centre-périphérie, entre autres, afin de problématiser le rapport centre-périphérie qui a tracé la voie de la littérature nationale. Nous comprenons cette problématisation comme un point de départ pour proposer un agenda destiné à poursuivre la discussion, c'est-à-dire un programme qui formule des initiatives pour une littérature nationale conforme au dialogue entre littératures régionales qui la composent.

*Mots clés* : littérature régionale, littérature nationale, littérature péruvienne, champ littéraire, marché littéraire

Recibido: 28/06/2023 Aprobado:18/09/2023 Publicado: 22/12/2023

## 1. Introducción

En los últimos años, las indagaciones alrededor de las literaturas regionales en la agenda sobre la literatura peruana han venido ganando terreno. Los estudios que las literaturas de diversas regiones han abordado, monográficamente, no son producto de una reciente labor. Siguen una línea de reflexión que también se entrecruza, en los últimos años, con los primeros materiales con afán sistematizador<sup>2</sup>. (Un esfuerzo que, ciertamente, no es exclusivo de nuestro campo académico, sino que recorre experiencias de otras latitudes latinoamericanas)<sup>3</sup>.

El quehacer literario, *grosso modo*, se asume como una práctica cultural que acompaña el acontecer histórico de las distintas regiones de nuestro país, e involucra, en principio, el soporte oral y, en seguida, el escritural<sup>4</sup>. Sobre la base del registro de aquel, o los primeros textos en este, se van reuniendo los materiales para la respectiva lectura crítica, así como para el rastreo de las historias literarias regionales.

2 Nuestro estudio parte de la discusión de las particularidades del caso peruano. Los alcances del término *región* en los estudios literarios pueden consultarse en Schmidt-Welle (2012) y Zevallos (2017). Para Sudamérica, consultar Guerrero (2010); para las experiencias española y argentina, Enguita Utrilla y Mainer (1994), y Molina y Varela (2018).

3 Prueba de ello son los espacios de discusión abiertos, a través de seminarios, por ejemplo, en la Universidad Austral de Chile y en las Universidades de Colima, Guadalajara y la Autónoma de Baja California Sur; así como a través de eventos académicos en la Universidad Nacional de Cuyo.

4 Bien podríamos sumar a lo señalado el soporte electrónico. Lo anotamos por cuanto es un campo que va ganando terreno; pero aún no tenemos, en el marco de la literatura delimitada en el presente trabajo, un corpus significativo sobre el que podamos arriesgar una primera panorámica.

De esta manera, la reflexión académica en las regiones es, también, una empresa recurrente, la cual se relaciona con la historia literaria que acabamos de señalar y, asimismo, con la reflexión desde la crítica literaria. Respecto de la zona sur, pensamos, verbigracia, en los estudios de Marcial Molina Richter contenidos en *La Fiesta de la Lira. Temas de Literatura* (2003), para el caso de la literatura ayacuchana; en las aproximaciones de Jorge Flórez Áybar en *La novela puneña en el siglo XX* (1998) y *10 años de literatura puneña 1996-2006* (2006), las de Feliciano Padilla en *Antología comentada de la literatura puneña* (2005) y *Contra encantamientos y malos augurios* (2009), así como las más recientes de José Luis Velásquez Garambel, *Imaginarios distantes (ensayos de cultura y literatura heterogénea)* (2018), y la que publica al alimón con Salvador Hanco Aguilar, *Literatura puneña para el siglo XXI* (2019), para el caso de la literatura puneña; en Ángel Avendaño y su detallada *Historia de la literatura del Qosqo* (1993), y en los estudios de Enrique Rosas Paravicino contenidos en *Elogio de la escritura radical* (2011), para el caso de la literatura cusqueña. A su vez, Tito Cáceres ha ofrecido los libros *Literatura arequipeña* (2003) y *Ensayos de literatura arequipeña* (2018), y la labor constante de Juan Alberto Osorio ha abordado la literatura de buena parte del sur peruano en *La intelectualidad puneña* (2013), *Sobre literatura en Arequipa* (2016), *Literatura en Ayacucho* (2018) y *Literatura cusqueña* (2018). Con el mismo afán, el reciente *El fuego del placer textual. Glosas sobre las literaturas peruanas* (2020), de Niel Palomino Gonzales, aborda también la literatura sureña.

En la zona centro, para el caso de la literatura de Pasco, tenemos la modélica *Proceso de la literatura pasqueña* (2014-2016), de David Elí Salazar. En cuanto a la literatura de Huánuco, las antologías críticas *Antología huanoqueña. Siglo XX (Tomo I: Narrativa)*, a cargo Andrés Cloud y Mario Malpartida Besada (1989); *Antología huanoqueña. Siglo XX (Tomo II: Poesía)*, de Andrés Cloud; asimismo, los ensayos contenidos en *La literatura huanoqueña en debate: nuevos aportes* (1989), de Rosa Mendoza de Malpartida, además de los estudios de Luis Hernán Mozombite en *Ars Nativa. Apuntes sobre literatura huanoqueña* (2009). De similar manera, los estudios de Nicolás Matayoshi en la revista *Ciudad Letrada*, entre otros, y del referencial *Literatura de Junín* (1971), de Isabel Córdova, han abierto la ruta en torno a la reflexión de la literatura junina.

En la región norte, entre otros esfuerzos, tenemos, por ejemplo, *Literatura ancashina: origen, oralidad, historia y regionalidad (Reflexiones para un derrotero de su historia)* (2002), de Marcos Yauri Montero, o el capítulo «La literatura huaracina» (2022, en *Enciclopedia de la Provincia de Huaraz*), de Alejandro Mautino Guillén, para la región Áncash; los tomos *Literatura piurana. Tomo I: La narrativa* (2021) y *Literatura piurana. Tomo II: La poesía* (2021), de Sigifredo Burneo Sánchez, para la región Piura.

Si atendemos a la zona oriental, Abraham Huamán Almirón, Ángel Gómez Landeo y Rocío Noriega Hoyos han estudiado su literatura en *Literatura amazónica peruana* (2006); Manuel Marticorena Quintanilla en *De Shamiro Decidores. Proceso de la literatura amazónica peruana* (2009), y el mismo Gómez Landeo en *Reflexiones sobre literatura peruana y amazónica* (2010). Para el caso específico de Ucayali, Luis Hernán Ramírez ha publicado *Letras ucayalinas. Para un derrotero cultural de Pucallpa* (2013).

En buena parte de esta labor crítica —si es que no en toda— se ha incidido en definir la literatura local, en principio, a partir de su carácter regional, y en relación adversativa a un campo literario, el limeño, que se proyecta —a partir de su carácter centralista— como la sede asimétricamente legitimadora de las diversas prácticas escriturales de nuestro país. La literatura que pasa por este centro se visibiliza como «la literatura peruana»; sus mecanismos de legitimación se soportan en las instituciones capitalinas, el mercado del libro y los medios de comunicación respectivos, y en los vínculos que desde este espacio se establecen con el marco mayor de lo latinoamericano (y, eventualmente, lo universal).

En ese sentido, si bien el tópico de la literatura regional se discute y se problematiza, la reflexión en torno a ella, en nuestro país, no es del todo sistemática ni orgánica hasta el momento. Más allá de algunos relevantes estudios precursores como *Las provincias contraatacan. Regionalismo y anti-centralismo en la literatura peruana del siglo XX* (2009) y *Literatura y cultura en el sur andino Cusco Puno (siglos XX y XXI)* (2018), de Ulises Zevallos; *Literaturas regionales: narrativa huaracina reciente* (2013), de Jorge Terán; *Arguedas y las literaturas regionales* (2017), de Tito Cáceres, o el aún inédito

*Las literaturas regionales: problema y posibilidad*, de Miguel Ángel Huamán, este campo de estudio se encuentra aún en proceso.

En razón a ello, el presente trabajo se ofrece como una primera sistematización en torno a las variables a las que remiten las así llamadas literaturas regionales. Se piensa como un aporte a afirmar esta ruta de reflexión, a recorrerla más que a finalizarla. En ese sentido, es más una invitación al debate.

Para ello, como se deduce, el problema no se agota en la definición de las variables que conforman el término. No obstante, podemos partir de ellas; dígame, desde la dimensión literaria, por un lado, y la geográfica, por otro, ampliamos la categoría recurriendo a conceptos afines como *campo literario*, *mercado literario*, *poder*, *dinámicas centro-periferia*, entre otros, con el fin de abordar sus particularidades relacionales. Nuestra reflexión ha de comprenderse en el marco mayor de la proximidad que establece la literatura con la sociedad.

Proponemos, por ello, en principio, una aproximación a las literaturas regionales que dialogue constantemente los elementos implicados en lo literario y regional. En seguida, se hace necesaria, por cuanto las literaturas regionales se relacionan agonística y asimétricamente con el entorno nacional de carácter centralista, una agenda que contribuya a su discusión. Esta agenda, en cuanto involucra aspectos sobre los cuales incidir, puede, a su vez, pensarse como apuntes para un programa que coadyuve a una superación de dicha realidad. Por supuesto, esta iniciativa no se habrá de entender como única y, de hecho, puede intersecarse con otras experiencias en desarrollo.

## 2. Deslindes previos

No obstante, antes de abordar el objeto de estudio en el orden propuesto, se hace necesario declarar algunos deslindes previos que aclaren el posterior recorrido señalado.

1) En primer lugar, contra las refutaciones que puedan argumentar que pensar lo regional involucra un enfoque que deslegitima el impacto nacional de la literatura comprendida en dichas coordenadas, sostenemos que pensar lo regional no impide pensar lo nacional. O, en otras palabras, abordar lo regional se entiende como el punto de partida para reflexionar nuestra diversidad, en el marco mayor de lo nacional. (Un autor regional, digamos —aterrizando la idea—, puede ser abordado tanto desde dichos parámetros como desde los nacionales e internacionales, de acuerdo con los alcances del proyecto estético e ideológico que su obra trasunta. A su vez, autores con apego a los movimientos nacionales o universales pueden habitar en una misma literatura, como bien señala Pérez Pinzón [2018] a propósito de la literatura de Santander). Ello permite resaltar la diversidad en la unidad; entenderla al interior tanto de procesos regionales, macrorregionales, nacionales e, incluso, en el estado actual de la cosa, globales. Por tanto, es importante resaltar que las literaturas regionales se insertan, en principio, y canalizan la experiencia de un proceso histórico-cultural de orden local; en tal sentido, es posible apreciar en ellas el problema de la identidad regional, desde la cual las agendas literarias se abren hacia los marcos mayores señalados. De esta manera, estudiar las literaturas desde las regiones no implica atomizar la literatura peruana, sino considerar el principio de mereología: estudiarla en aras de pensar una literatura nacional menos excluyente.

2) Desde luego, las unidades regionales pueden integrarse en ejes mayores, en macrorregiones, sobre la base de relaciones culturales, literarias, económicas, sociales y políticas. Desde esta perspectiva, podemos considerar las macrorregiones norte, sur, centro y oriente, además de la macrorregión Lima. Este es un campo de reflexión que ha sido trabajado tempranamente por Matayoshi en la macrorregión centro, y, más recientemente, verbigracia, por Torres, Moscoso y Yufra en *Paralelo Sur: antología esencial del cuento surperuano* (2020), además de Ulises Zevallos en los libros ya mencionados en el acápite anterior. Cabe señalar, sin embargo, que el punto de partida para dicha reflexión lo constituye la región, dado que los procesos de la

macrorregión adquieren particularidades en aquella. Nuestro aporte va en esa dirección: partimos del estudio de la literatura regional, la cual se abre hacia la macrorregión. En ese sentido, esperamos que nuestra propuesta sume a los esfuerzos que se han emprendido para el estudio de las literaturas de las macrorregiones.

3) Existen otros criterios para establecer el estudio de la diversidad literaria peruana —o, en otras entradas, las literaturas peruanas—, como son el lingüístico y el étnico. De ello que se investiguen, por ejemplo, tanto las literaturas escritas en quechua como las literaturas identificadas con la cultura quechua —que no se restringen, necesariamente, al idioma ni al soporte oral o escrito—. Consideramos que dichos criterios pueden exceder lo regional, en cuanto que pueden proyectarse al territorio nacional —e incluso transnacional—, pero, a su vez, también pueden examinarse al interior de lo regional; por ejemplo, la literatura quechua cusqueña, o la literatura escrita en aymara en Puno. A ello, desde luego, se suman otras delimitaciones, como las literaturas andinas, amazónicas, afroperuanas, afroandinas, nikkei, tusan, judío-peruanas, etc. El mismo discernimiento opera para, verbigracia, situar a los escritores, que pueden ubicarse entre más de un criterio, como lo regional y lo andino. A ello, en el caso de los autores, se suman otras posibilidades, como pertenecer a más de una región o asimilarse a una distinta al lugar de nacimiento. Si bien no ha sido centro de atención el abordaje de estas posibilidades, para no dilatar la agenda, queda sentada su posibilidad o, más exactamente, su actualidad. Volvemos sobre ello, brevemente, en los apartados siguientes que lo ameriten.

4) No obstante, cabe acotar, el rescate de una literatura regional canónica y una no canónica —en vías de canonización o alternativa— escapa de nuestra sistematización, pues la presente investigación no tiene vocación de inventario ni antología, sino que piensa la categoría para replantear los mecanismos de construcción del canon nacional.

5) Desde luego, en tanto esta reflexión se realiza desde el espacio académico de la universidad peruana, se encuentra atravesada por muchos de los factores que se han señalado más adelante, como son, *grosso modo*, el de las

relaciones a nivel del campo literario y de las relaciones centro-periferia, por mencionar algunas. En esa medida, nuestra propuesta resulta, a su vez, una toma de posición a favor de repensar la literatura nacional desde la reflexión en torno a las agendas regionales.

### 3. Literaturas regionales: una propuesta

¿Qué es la literatura regional? ¿Qué variables deben tomarse en cuenta para comprenderla? En un trabajo anterior en torno a la narrativa reciente huaracina, Jorge Terán propuso la siguiente definición preliminar:

Entendemos narrativa regional como la narrativa que se produce en una determinada región geográfica y cultural, al interior de un espacio mayor entendido como nacional. Esta puede articularse en torno a cuando menos un foco cultural en el que se desenvuelve un mercado literario. Así, una narrativa regional, a través de su(s) foco(s) cultural(es) y mercado(s) literario(s) establece(n) relacione(s) con el resto del país; para nuestro caso con otras narrativas regionales que conforman el espacio nacional, incluyendo la región Lima —convertida, no sin centralismo, en el foco cultural nacional—. (2013, p. 23)

Como se aprecia, los términos que componen la categoría hacen referencia a un elemento literario y a uno de carácter geográfico; se vincula, directamente, el espacio geográfico con el componente cultural. Esta relación involucra al campo literario, ya sea fuerte o débil como institución literaria, además del mercado literario, esté consolidado, en vías de desarrollo o embrionario. No obstante, existe también una dimensión política, con relación a esa división consuetudinaria entre regiones y capital —una región más—, o, dígase, entre centro y periferia.

A partir de esta primera reflexión ampliada, abordamos nuestro objeto de estudio tomando en cuenta las variables señaladas: región-cultura, literatura (campo literario y mercado) y poder. Desde ellas, se considera una serie de relaciones que se desprenden del vínculo entre las variables mencionadas: la articulación entre espacio y cultura; el carácter de representatividad de la literatura en cuestión a partir

del tratamiento de tópicos «regionales»; el soporte institucional, y el circuito de transmisión de los escritos literarios, así como las relaciones centro-periferia.

### 3.1. Región y cultura

La unidad geocultural, entendida como la relación entre el espacio que se habita y la dimensión cultural —aquello que Augé (2000) definía como el lugar antropológico—, se puede comprender mejor a través de los conceptos de territorio y territorialidad. El investigador brasileño Haesbaert (2007) señala que el primero envuelve una dimensión material y una simbólica. Para quienes se encuentran inmersos en él, esto es, quienes han dominado dicho espacio, existe una identificación positiva con este; se ha producido una apropiación. Dicha acepción, entonces, tiene una connotación de poder, en cuanto que remite a una dominación (material) y una apropiación (simbólica). El territorio se define por este doble proceso; es decir, la dominación material política-económica va de la mano con la apropiación simbólica, subjetiva, de naturaleza cultural. El territorio resulta, entonces, según Haesbaert, socialmente construido; es un espacio concebido, percibido y vivido.

Cabe señalar, no obstante, que la experiencia del territorio no es unívoca, pues el espacio-tiempo vivido resulta múltiple (lo cual puede comprenderse por su contraparte: en el caso del Estado-nación, se pretende un territorio «unifuncional»). Se puede entender que las relaciones sociales en dicho espacio son, en realidad, relaciones de poder, lo que remite a una dimensión política y conlleva al concepto de territorialidad como constructo discursivo de la relación simbólica con el espacio. Se experimenta el mundo y se lo dota de significado; el territorio produce significado.

El abordaje de Haesbaert distingue el territorio como prerrogativa de actores hegemónicos y el territorio como abrigo de actores subalternos (subalternizados). En otras palabras, la experiencia del territorio puede ser diversa en concomitancia con las variables de poder. De esta manera, en un mismo espacio pueden convivir diversas territorialidades, lo que deviene en el reconocimiento de la multiterritorialidad. En esta situación,

la particular territorialidad de los sectores hegemónicos puede proponerse como una de mayor prestigio con relación a otros sectores con menor acceso al poder; pero, a su vez, se entiende que estas visiones subalternizadas no desaparecen, sino que proponen sus particulares visiones de territorialidad.

De lo señalado, podemos considerar que las regiones, en cuanto territorio (material-simbólico) en el que conviven diversos sectores socio-culturales, presentan una heterogeneidad en la que, sobre la base de relaciones de poder, los sectores hegemónicos y subalternos construyen diversas territorialidades (multiterritorialidad); distintas formas de experimentar el territorio, las cuales se desenvuelven, a su vez, en el tiempo. No obstante, a pesar de la divergencia en la experiencia del territorio, una serie de elementos en común se establecen como aglutinadores de la diversidad: entramos ya al tema de las identidades regionales —el cual no se restringe al campo de lo meramente espacial, pero tiene un fuerte lazo con él—. Estas se complementan con la identidad nacional; pero, en sentido estricto y en buena medida, se enarbolan como diferenciadoras de la que se pueda promover desde el centralismo de la capital de la república, más allá de discursos oficiales integradores, multi o interculturales.

Resumiendo, para fines de nuestra aproximación, la apropiación material y simbólica del espacio geográfico produce una carga cultural diversa (multiterritorialidad); sin embargo, por las relaciones hegemonía-subalternidad, esta carga da paso a una identidad más prestigiosa de alcance regional<sup>5</sup>, sobre la base de las relaciones asimétricas centro-periferia con la capital, y en el marco mayor de la idea de nación. Verbigracia, en Cusco, Huánuco o Áncash, sus habitantes se identificarán —la mayoría, cuando menos, a pesar de las diferencias de diversa índole que puedan marcar sus relaciones cotidianas, sean estas económicas, sociales, culturales, étnicas, de género— como cusqueños, huanuqueños o ancashinos. A

---

5 Esta identidad regional prestigiosa obedece a la imagen que proyecta una élite intelectual que tiene acceso a las diversas instituciones y medios que permiten legitimar dicho modelo. Ante ello, otros modelos de territorialidad, formulados por otros grupos sociales, se encuentran, regularmente, en actitud expectante.

su vez, se identificarán, desde sus pertenencias regionales, y desde sus particularidades identitarias y culturales, como peruanos.

### 3.2. Literatura y región

Antonio Cornejo Polar (1987), en el marco de la reflexión sobre las particularidades de nuestra literatura latinoamericana y la necesidad de formular categorías para su comprensión, se detiene en las que denomina «nuestras literaturas nacionales y regionales y sobre la literatura latinoamericana» (p. 123). En dicho contexto, los términos dan cuenta de espacios culturales en una gradación que va desde la literatura latinoamericana que —como su nombre lo señala— corresponde a lo que conocemos como Latinoamérica (suprarregión), pasando por las literaturas regionales —que agrupan unidades mayores como la región caribeña, la andina, la amazónica—, hasta llegar a las literaturas nacionales, que equivalen a lo que conocemos como países, *grosso modo*.

Si bien el término *regional* hacía alusión a macrorregiones continentales, en las que se incluían las literaturas nacionales —con la posibilidad de que una de estas puede pertenecer a más de una de aquellas—, lo importante es resaltar esta relación de articulación entre dichas literaturas: la latinoamericana, la regional y la nacional. De igual manera, tiene importancia retomar, para nuestra aproximación, el camino hacia la comprensión de las unidades que componen lo nacional. En esa medida, consideramos la existencia de las literaturas regionales asociadas a lo que, en el orden político-jurídico, se considera como región: una circunscripción de orden económico, pero sobre todo cultural. Para el caso peruano, se ha delimitado a razón de 24 regiones, a la que podemos sumar una provincia constitucional.

De esta manera, retenemos de Cornejo Polar su aproximación a las literaturas nacionales en Latinoamérica. Señala el estudioso arequipeño que, si bien la delimitación del mapa político puede resultar arbitraria, cada país, desde su constitución como estado independiente, ha desarrollado una historia que se ha particularizado conforme acontecían los años. Además, el concepto clásico de nación no funciona por cuanto están marcadas

por sus contradicciones internas. Finalmente, la experiencia histórica moderna de estas naciones no se desvincula de las experiencias históricas anteriores —anteriores a la conquista en buena parte—, que son a su vez constitutivas de su tradición.

Al interior de estas literaturas nacionales, heterogéneas y marcadas por la totalidad contradictoria<sup>6</sup>, se sitúan los consabidos sistemas literarios, como lo son el culto, el popular y el indígena —los cuales, de por sí, son también estratificados—. Como señala Cornejo Polar (1989): «Cada sistema representa la actuación de sujetos sociales diferenciados y en contienda, instalados en ámbitos lingüísticos distintos, idiomáticos o dialectales, y forjadores de racionalidades e imaginarios con frecuencia incompatibles» (p. 22)<sup>7</sup>. Empero, el sistema de la literatura culta suele arrogarse la representatividad de la literatura nacional, debido a su capacidad de «representar la totalidad social, incluyendo a los grupos cuyas literaturas son marginadas» (1987, p. 126). Se trata de una relación hegemónica que se replica, si consideramos la literatura nacional como la sumatoria de las literaturas regionales, sobre estas últimas. Dígase, el sistema literario «culto» que emana de la región Lima se impone a la diversidad de sistemas literarios (culto, popular e indígena) de las macrorregiones norte, sur, centro y oriente.

Detengámonos en este punto. Esta concepción de la literatura nacional como el resultado de las literaturas regionales se basa en un principio mereológico<sup>8</sup>, en el que estas se comprenden como partes que se relacionan con un todo denominado literatura nacional y que, a su vez, se relacionan entre sí mismas. Estas literaturas regionales se asumen, entonces, como la producida en estas partes del todo, y, como se ha señalado en el

---

6 La categoría de heterogeneidad da cuenta de textos literarios en los que entran en juego más de una matriz cultural en su proceso de producción. En el caso de la totalidad contradictoria, se entiende que los sistemas literarios son parte, no obstante, de un mismo proceso histórico que los afecta. Ver Cornejo Polar (1983 y 1994).

7 Tanto la categoría de heterogeneidad como la de totalidad contradictoria han sido revisitadas, entre otros, por Bueno (2022), quien ha repensado la categoría y se ha encargado de extenderla más allá de lo literario hacia lo cultural. Ha señalado, también, por ejemplo, que la incompatibilidad puede dar paso a un diálogo bidireccional.

8 Valga anotar que, de acuerdo con esta aproximación, consideramos a todas las literaturas aludidas como regionales, incluyendo la de Lima.

acápites anteriores, se vinculan con formas de vivir el territorio en el marco simbólico de la multiterritorialidad. Esto explica, también, la heterogeneidad de las manifestaciones literarias —a nivel discursivo, a nivel de diégesis y a nivel de los proyectos que las animan—, las que ingresan al interior de las luchas por la palabra al interior del campo literario.

Cabe señalar, sin embargo, antes de pasar al siguiente acápite, que los sistemas literarios de Cornejo Polar se pueden discutir y problematizar<sup>9</sup>, dado que nos encontramos en un periodo en el que las relaciones intersistémicas no contemplan solo dinámicas tradicionales y modernas, sino que se asumen en consonancia con una compleja relación con el mundo globalizado y con lo que se puede entender como, probablemente, una literatura inmersa en lo global —en el marco de la llamada literatura posmoderna<sup>10</sup>—. No obstante, esta dinámica no implica la impertinencia del término *regional*, sino el cambio de la secuencia progresiva que iba de las literaturas nacionales a las regionales —en el sentido de Cornejo— y (finalmente) a la latinoamericana por otra que, consideramos, acompaña la siguiente secuencia: literaturas regionales —en la acepción que hemos adoptado en este trabajo —, nacional, latinoamericana y global. En ese sentido, en un mundo globalizado, estas literaturas regionales continúan vigentes y se pueden comprender mejor teniendo en cuenta la relación dialéctica entre resistencia, aculturación o transculturación con respecto a las tendencias homogenizadoras globales. En una agenda de homogenización cultural, las diferencias pueden mantenerse, precisamente, como una respuesta identitaria, sin llegar a esencialismos ni sostener fundamentalismos: la figura de lo glocal<sup>11</sup> es el elemento central aquí.

---

9 Para una revisión de las discusiones en torno a los aportes de Cornejo, podemos remitir a Mazzotti y Zevallos (1996), así como al número 95 de la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, dedicado a su pensamiento, coordinado por Mazzotti (2022).

10 La literatura posmoderna, en el decir de Lozano Mijares (2007), manifiesta una estética que se define por el develamiento de la discursividad de las metanarraciones, con la relativización de la verdad y con el principio de incertidumbre.

11 Lo glocal, más exactamente el fenómeno de la glocalización (propuesto originalmente por Robertson, 1995), da cuenta del diálogo, no exento de tensión, entre lo local y lo global.

### 3.3. Literatura: campo literario y mercado literario

Como se deduce de lo anterior, el concepto de literaturas regionales se ocupa de la literatura producida en las regiones, con las dinámicas que hemos señalado en los acápite precedentes. Vale señalar, sin embargo, que la literatura en este caso se entiende en su soporte escrito, oral, electrónico, etcétera, y en su diversidad lingüística: quechua, aymara, castellano, ashaninka, entre otras lenguas.

De esta manera, como la literatura señalada se compone de un repertorio de textos que no se restringe a la letra ni a una lengua —el castellano— (en sentido extenso, es más un corpus) y se proyecta hacia un canon<sup>12</sup>, se hace necesario que exista, cuando menos, un nivel institucional que, en mayor o menor medida, apueste por la constitución de un canon alternativo desde la práctica académica, desde una visión amplia de los estudios literarios y de la propia literatura peruana<sup>13</sup>. Este canon se comprende como parte del nacional, pero delimitado por las particularidades debidas al proceso histórico-social de la región en cuestión y a la relación periferia-centro con el campo literario de la capital, que se arroga la representatividad de la literatura peruana. En tal medida, en el presente apartado, ampliamos la reflexión en torno a dos elementos que competen a la consolidación o no de una literatura regional: el campo literario y el mercado literario. Cabe señalar que ambas se desenvuelven, de ser el caso, en una ciudad, a nivel regional, que concentra las actividades derivadas de esto dos ámbitos relacionales: anteriormente lo denominamos *foco cultural*. Este foco es, usualmente, la capital de la región, pero siempre puede haber otras ciudades que disputen o se complementen en similares condiciones con dicho espacio; en el caso de nuestro país, uno de ellos se impone a nivel

---

12 Bloom (1995) entiende el canon como el conjunto de textos memorables por sus cualidades estéticas. No obstante, no repara en la dimensión del poder. Sobre ello, Mignolo (1994) distingue canon —estructuras simbólicas de poder y hegemonía— de corpus —procesos de oposición y resistencia en dichas estructuras—.

13 El cambio de paradigma en los estudios literarios se piensa hacia los años ochenta (Culler, 1997). Para el caso latinoamericano, Mignolo (1994), hacia los noventa, señala que dichos estudios se han ampliado de los géneros tradicionales hacia diversas y/o nuevas prácticas textuales.

regional. Si pensamos en la primera posibilidad, tenemos como ejemplos la ciudad de Cusco (Cusco), Trujillo (La Libertad), Huánuco (Huánuco), Cerro de Pasco (Pasco), Huancayo (Junín), entre otras. Y si consideramos las excepciones, pensamos en las ciudades de Huaraz y Chimbote para la región de Áncash, y en Puno y Juliaca para la región Puno como modelos de lo sostenido.

### 3.3.1. Campo literario

Sobre el campo literario, Bourdieu señala su relación con las dimensiones sociales, económicas y políticas —ampliando estas, puede considerarse, además, la variable cultural— de la actividad artística, afirmada sobre una supuesta autonomía que, no obstante, se define por su participación en otros campos —asociados a los niveles señalados—. De esta manera, sostiene que en la comprensión de un hecho intelectual o artístico deben considerarse tres momentos, relacionados mutuamente:

Primero, un análisis de la posición del campo literario o del campo artístico en el campo del poder; segundo, un análisis de la estructura de las relaciones objetivas entre las posiciones que ocupan en el campo de producción cultural de los individuos o de los grupos colocados en situación de competencia por la legitimidad intelectual o artística; tercero, un análisis de los *habitus*, sistemas de disposiciones que son el producto de la interiorización de un tipo determinado de condición económica y social y a las que una posición y una trayectoria determinadas dentro de un campo de producción cultural que ocupa una posición determinada en la estructura de las clases dominantes les proporcionan una ocasión más o menos favorables de actualizarse. (2002, p. 20)

Así, en el campo literario —desde las dinámicas señaladas—, se define aquello que ha de considerarse literatura: espacio en que se afirman relaciones entre los sujetos sociales posicionados en su interior, quienes luchan por la legitimación de sus agendas y de su imagen de lo que es literatura —para lo cual cuentan con el prestigio literario, resultado de la acumulación de capital simbólico—. Este campo es,

por definición, agonístico, pues los sujetos se encuentran marcados, justamente, por su pertenencia social; además, se agrupan, de forma regular, en este espacio de lucha por la palabra. Dicho espacio involucra tanto instituciones literarias académicas (universidades) como culturales (estatales y privadas), además del circuito mercantil (editoriales, librerías, ferias, etc.), en el que participan agentes como los escritores, gestores culturales, críticos, lectores, entre otros, a través de diversas actividades (cursos, revistas, eventos, por ejemplo).

Así como señalamos que la diversidad de sistemas literarios existentes en el marco mayor de la literatura nacional se replica en las literaturas regionales, las dinámicas que hemos reseñado del campo literario también. Más allá de que, para comenzar, la práctica centralista ha convertido el campo literario de Lima en antonomasia de lo nacional, la literatura de las regiones se comprende, también, bajo las tendencias de sus campos literarios particulares, en los que, ciertamente, el peso de las instituciones, el circuito mercantil y los actores poseen sus propias relaciones y desarrollos.

Consideramos, con especial miramiento, la cuestión de las instituciones académicas, por cuanto en ellas se elabora y reelabora el canon —cuando menos todavía en este tránsito hacia una posmodernidad en la que el mercado gana terreno incluso en las áreas culturales—. Es cierto que para Bourdieu no se puede hablar propiamente de una institucionalización, pues esta presenta un bajo nivel de cohesión y expresa, más bien, una diversidad (justamente) a raíz de su débil marco institucional. A pesar de ello, las instituciones académicas juegan un rol importante como espacios donde se generan las pugnas, el juego de la legitimación de las prácticas literarias; donde se establecen los corpus y se legitiman los cánones —para el caso— regionales. Por lo señalado, nos interesa particularmente la institución académica; en específico, la universitaria. Interesa la imagen de la literatura que se proyecta y la selección de textos que obedece al canon; ambas dialogan, en mayor o menor grado, tensa o fluidamente, con la actividad editorial, comercial, de difusión, etc.

De esta manera, la actividad intelectual del campo literario en las regiones se articula<sup>14</sup>, en su mayoría, alrededor de las universidades; específicamente, de las facultades de educación, con la salvedad de Arequipa, en la cual existe la Facultad de Filosofía y Humanidades, y la carrera de Literatura y Lingüística. En ese sentido, la institución en la que se formulan las aproximaciones críticas parte, sobre todo, de intelectuales cuya primera formación es Educación; pero es muy regular encontrar que estos han llevado estudios de posgrado (maestría y doctorado) en Literatura y poseen los grados respectivos, si bien es posible hallar profesionales formados en universidades fuera de estas regiones que han seguido la carrera de Literatura pura —para el caso, en Lima, la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, la Pontificia Universidad Católica del Perú y la Universidad Nacional Federico Villarreal (aunque esta última retiene contados docentes formados en Literatura, pues abundan los de otras carreras)—. Desde estos espacios que se asumen institucionales, se desenvuelve, con egresados de sus aulas, la actividad literaria regional en su mayoría. Se organizan coloquios de alcance local, nacional e internacional, en los que, se tocan, además de otros tópicos, la creación y reflexión literarias locales. Además de publicarse revistas académicas, sus intelectuales suelen escribir artículos o reseñas; organizar antologías —y otros tipos de publicaciones—; escribir libros no solo de creación, sino también de crítica o de historia literaria regional; propiciar espacios de difusión en los diversos medios, ya sean audiovisuales, electrónicos (el internet ha dinamizado esta área)<sup>15</sup>, escritos; y también, claro está, impartir cátedras de literatura(s) regional(es). Hay que sumar a ello que, en más de una ocasión, intelectuales asociados a la universidad se vinculan con puestos claves de la labor cultural del Estado. Todas estas actividades —con excepción de la última— coadyuvan a la formulación

---

14 El modelo centralista nos lleva a considerar, en el estado actual de la cosa, las regiones y sus literaturas como todas las existentes, con la excepción de Lima Metropolitana y Callao. Es importante, sin embargo, notar que también existiría una literatura regional en Lima que involucra la producida en las provincias restantes.

15 La literatura electrónica y la *world wide web* están cambiando las formas como se produce la literatura, el circuito de distribución y el acceso, así como las redes entre escritores; aunque aún no altera el centralismo del campo literario peruano. Sobre su potencial en este, ver Huamán (2018, 2021 y 2022) y Terán (2012).

de los cánones de carácter local, en el sentido de Bloom, inmersos en las dinámicas del campo literario, tal como lo comprende Bourdieu.

Por supuesto, existen otros espacios en los que intelectuales de formación o de carácter autodidacta, que se pueden denominar gestores culturales, desarrollan una labor ya sea alternativa o complementaria a la realizada en el mundo universitario. Estos gestores pueden desenvolverse a través de medios similares: organizando y/o participando en eventos, editando revistas, publicando libros en espacios periodísticos, entre otros. Estas otras manifestaciones suelen ser parte de las relaciones heterogéneas del campo literario que ya hemos anotado. Queda por señalar que existe la posibilidad de que la actividad literaria no sea importante para la universidad de la región y tal labor recaiga (casi) exclusivamente en los gestores culturales, que pueden, por supuesto, ocupar también cargos en la política cultural del país.

### 3.3.2. Mercado literario

Como se conoce, la libertad creativa de la literatura se erige sobre la base de la autonomía del mercado literario; una autonomía que debemos pensarla con relación a la superación de la censura. Auerbach (1969) fecha su versión moderna, aproximadamente, en el prerrenacimiento italiano. Este sería el inicio de la reconstrucción de un mercado literario (su construcción se remite a la República romana) donde sus propias dinámicas permitirían, positivamente, tratar una diversidad de temas, no sometidos a coerción<sup>16</sup>. El camino de esta liberación fue progresivo. Bajo esta premisa, en nuestro contexto contemporáneo, se puede comprender el mercado literario actual, al que habrá que sumarle su inclusión en el marco mayor del mercado cultural.

---

16 Para estudios contemporáneos del mercado literario, consultar De Diego (2021) y Gallegos Cuiñas (2022). Para el caso peruano, además de los informes de la Cámara Peruana del Libro, resulta importante el libro *El sector editorial en el Perú*, elaborado por Consultores en Asuntos Públicos. Sucursal del Perú S. A. (2020).

Si bien, en sentido estricto, el mercado literario es parte también del campo literario —y, por ello mismo, las relaciones de poder no se encuentran exentas a sus marchas y contramarchas—, lo abordamos como un ítem aparte en virtud de su importancia en la mediación entre el lector y el libro —para el caso que nos compete— en los espacios regionales. De esta manera, en tanto se nutre, en buena parte, de la actividad escritural de autores de la región de impacto local o nacional, ofrece el insumo principal de la literatura regional, que es la publicación y comercialización, en muchos casos, de textos vinculados con la región.

Así, este circuito de escritores, editores, distribuidores y lectores (considerando a los agentes más evidentes) participan activamente en la producción, circulación y consumo de libros en las regiones. La literatura se difunde a partir de un mercado literario que puede encontrarse en mayor o menor grado de desarrollo, y que, como hemos indicado, se concentra en la(s) ciudad(es) que hace(n) las veces de foco(s) cultural(es). No obstante, cabe señalar, dichos mercados, a razón de la implementación del Plan Lector hacia mediados de los años 2000, se han dinamizado y afianzado<sup>17</sup>. En dichos espacios se editan los libros de autores locales que se consideran canónicos, emergentes o en vías de serlo, o se distribuyen libros de dichos autores editados en otros lugares. Para editoriales asentadas en las regiones, consideramos los siguientes ejemplos: Río Santa Editores y Killa Editorial, en Áncash; Ediciones Rocinante, Ediciones Condorpasa y Editora Perú, en Huánuco; Editorial Aletheya y Cascahuesos Editores, en Arequipa; Hijos de la Lluvia, en Puno; RCQ Editorial e Inkari Editores, en Cusco; Editorial Cuadernos del Sur, en Tacna; Sieteventos Editores, en Piura; Trazos Editores, en San Martín; Editorial Amartí, en Ayacucho. En cuanto a editoriales asentadas en Lima que tienen un catálogo profuso de libros de autores regionales, tenemos, verbigracia: Editorial San Marcos, Lluvia Editores, Arteidea Editores, Ornitorrinco Editores, Editorial Pasacalle y Pakarina Ediciones.

17 Como hemos señalado, el Plan Lector ha dinamizado los mercados literarios regionales. El estudio detallado del impacto de este —el crecimiento de las editoriales locales y sus catálogos, el volumen de ventas, el efecto en los lectores, entre otras consecuencias—, si bien importante, excede los alcances de la presente investigación.

Esta comercialización permite la difusión de textos y su lectura, cuando menos en principio, en el plano local. (Sin que esto clausure la posibilidad de que se distribuyan a otras regiones y a la capital del país, pero esto último resulta más complicado por la dificultad que implica seguir el circuito de pagos). En ese sentido, es un proceso complementario al realizado por el nivel institucional, por cuanto los textos distribuidos y comercializados provienen de la canonización local —y también, claro, la nacional—. A su vez, la circulación de los libros en el mercado literario abre la posibilidad de su posterior tránsito hacia espacios académicos: el punto de partida para su siguiente inclusión. Además, cabe señalar, considerando las agendas en torno a las literaturas regionales, un mercado literario regional consolidado contribuiría, también, junto a la labor crítica en los espacios académicos, a una reformulación de las correlaciones entre literatura nacional (centralista, como sabemos) y las literaturas que la conforman.

### 3.4. Literatura regional y relaciones de poder

En esta sección consideramos las relaciones de poder que se establecen en la constitución del Estado-nación moderno en nuestro país, en sus vínculos con las regiones que lo conforman. Este proceso histórico-político marcado por la relación centro-periferia es una fórmula en la que se han desplegado también, en el campo de la literatura, las relaciones entre las literaturas regionales (desplazadas a la periferia) y la literatura gestada en la capital (establecida como centro). Esta última —como hemos señalado— concentra un campo literario que suele ser, con sus respectivos medios de legitimación y con algunas excepciones a lo largo de la historia literaria, el espacio de construcción y disputa de la representatividad de nuestra literatura, en la cual se construye la llamada *literatura nacional*. Se trata de una dinámica, a todas luces, vertical y subalternizante.

El hecho de que la relacionalidad antedicha tenga más un carácter unidireccional que emana de Lima no implica, por cierto, que los campos literarios regionales la acepten pasivamente. Ulises Zevallos (2009) ha reparado en que, cuando menos desde el siglo xx, «los intelectuales e indígenas de provincias han emprendido una lucha contra el centralismo

del Estado-nación peruano» (p. 9)<sup>18</sup>. El investigador cusqueño señala que las políticas emprendidas por dicho centralismo parten de un sistema marcado por el colonialismo interno, y, en tal sentido, en correspondencia con prácticas racistas y sexistas en las que las provincias (regiones) son «entendidas como un espacio político, social y cultural [...], retóricamente construidas como una suerte de espacio negativo o negado a la modernidad, si no interviene un agente blanco externo» (p. 14). (Estos procesos, además, se han complejizado con la globalización [Zevallos, 2018]).

Señala Zevallos que la relación centro-periferia, en la literatura peruana, adolece de las mismas dinámicas que signan las prácticas del Estado-nación en nuestro país, por cuanto el canon literario —centralista, cosmopolita, racista— parte de instituciones culturales y medios masivos que se encuentran en el centro (Lima) y comparten la ideología señalada (colonial, básicamente). (Desde luego este centralismo peruano resulta, a su vez, periférico con relación al centro occidental, o a los sistemas de redes globales en nuestra posmodernidad). Inferimos, entonces, que las literaturas regionales se encuentran subordinadas a una literatura nacional que emana y se modela desde Lima.

Sin embargo, la situación no es infranqueable. Intelectuales de las regiones, sean mestizos o indígenas, migrantes de primera, segunda o tercera generación, han accedido a los espacios de difusión y a las instituciones legitimadoras —un proceso que se inicia en la primera mitad del siglo xx y se afianza hacia el último tercio— en correlato con el reconocimiento de la diversidad cultural peruana. Este acceso amplía, en sentido estricto, el canon nacional, por cuanto se emplazan agendas que reclaman poéticas formuladas en las regiones. Empero, el proceso que lleva al cambio, desde simetrías que superen el par centro-periferia, se presiente arduo. Consideramos, así, que esta «democratización» sigue manteniendo el carácter centralista: por un lado, el mercado literario de Lima devora y adecúa todo aquello (en principio) disonante que, al largo

---

18 Zevallos desarrolla estas relaciones centro-periferia sin tocar exactamente, cuando menos no en este trabajo, el tema de las literaturas regionales. Partimos, no obstante, de estas reflexiones por cuanto consideramos resulta un buen mapeo de la situación.

—o corto— plazo, resulte rentable, restándole frecuentemente la carga contestataria que dicha literatura pudiera esgrimir; por otro, la academia se apertura a las voces disidentes, sumándolas (regularmente) en lugar de problematizar los criterios de un canon único, con lo cual resguarda el lugar de la institución en sí. En ese sentido, la salida hacia el cambio no pasa por un mercado literario centralista más inclusivo ni por una academia más predispuesta a escuchar —leer— lo que en el Perú se propone y escribe desde la literatura.

Consideramos que la agenda a seguir debe considerar, en principio, relaciones bidireccionales entre centro y periferia, que tengan como eje el cuestionamiento del campo literario hegemónico y centralista que se arroga la construcción de la imagen de la literatura nacional —la cual asume su representatividad—. Entendemos este intercambio, que se pretende simétrico, como un paso en favor, más bien, de una concepción de la literatura peruana desde una postura mereológica.

Este enfoque mereológico sobre la literatura nacional abre la necesaria revisión de la idea de nación<sup>19</sup> que impera en nuestra sociedad. Esta ha partido, más allá de encontrarse aún en formación, desde nuestra historia como país «independiente» de los proyectos sancionados por el Estado acerca de la identidad nacional. Huamán (2019) hace hincapié en la ampliación de dicha imagen a partir de la crisis del Estado oligárquico y el reconocimiento y apertura hacia una pluralidad cultural. En ese sentido, afirma la importancia de las diversas regiones para la constitución de la comunidad imaginada contemporánea, más allá de la aún irresuelta posición de lo regional al interior de lo nacional.

---

19 Anderson (2006) afirma que la nación es «una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana. Es imaginada porque aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión» (p. 23).

#### 4. Literaturas regionales: una agenda

La agenda que compartimos tiene por objeto pensar los alcances de las literaturas regionales en el marco de una literatura nacional plural en sus propuestas, integradora de las diferencias y democrática en su acceso. La reflexión en torno a la literatura nacional debe pensarse como una propuesta que integre, en sus diversos sistemas literarios y lenguas, las heterogéneas manifestaciones literarias, sean escriturales, orales o multimediales, que se producen en el total de las regiones de nuestro país, atendiendo a su proceso histórico-social-literario, así como a sus particulares procesos regionales, a razón de la problemática relación centro-periferia. Esto involucra tener en cuenta la tradición literaria nacional y las que se han construido —o se están construyendo— en las regiones a partir de la reflexión desde los estudios literarios (crítica literaria, historia literaria y teoría —si debemos formular categorías—); y, desde este reconocimiento, iniciar, mantener e impulsar el diálogo entre los campos literarios regionales en su totalidad.

Para explicitar lo sostenido, consideramos que se hace necesaria problematizar la agenda a razón de un par de preguntas, alrededor de las iniciativas que permitirían el fortalecimiento de la literatura regional y sobre aquello que define —literariamente hablando— a dicha literatura. Para ello, ensayamos respuestas que, como se colige, no cierran la discusión, sino que —esperamos— la abren; una discusión que, además, tiene la vocación de promover iniciativas en diversos terrenos de nuestro campo literario nacional. Por ello, además de agenda, podemos pensar esta sección como programa.

1) ¿Qué iniciativas, en los diversos niveles de los campos literarios, permitirán que la reflexión en torno a las literaturas regionales no sea solo un impulso y se convierta, más bien, en vía para una real democratización de la literatura nacional?

Es necesario acotar que nuestra propuesta no parte de un campo raso, no es adánica, aunque —como hemos señalado— es todavía una agenda apenas visitada sistemáticamente. Cabe, resaltar, en esa línea, que la preocupación en torno a las literaturas peruanas, abordando una serie de autores cuyos

proyectos se articulan desde espacios regionales hacia el entorno nacional, ha ido ganando terreno en la academia de Lima, sobre todo, alrededor de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en las investigaciones de pregrado y posgrado; pensamos, verbigracia, en investigadores como Gonzalo Espino, Mauro Mamani, Guissela Gonzales, Elías Rengifo, Jorge Terán y Edith Pérez. Asimismo, también ha ido ganando terreno en Arequipa, a través de las indagaciones de Tito Cáceres, Juan Alberto Osorio, Gregorio Torres, Carlos Arturo Caballero, entre otros, al amparo de la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa. Y cabe agregar la reflexión de intelectuales que han desarrollado o desarrollan su labor, habitualmente, desde las universidades de sus respectivas regiones; prueba de ello, entre las muchas que existen, se encuentra la labor de Velásquez Garambel (Universidad Nacional del Altiplano - Puno y Universidad Nacional de Juliaca), Palomino Gonzales (Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco), Salazar Espinoza (Universidad Nacional Daniel Alcides Carrión y Universidad Nacional Autónoma Altoandina de Tarma, en Pasco y Junín, respectivamente), Molina Richter (Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga en Ayacucho), etc.

De esta manera, es necesario, en primer lugar, promover **iniciativas al interior del ámbito académico**. Estas transitan por los derroteros de las instituciones universitarias y el establecimiento de líneas de investigación que permitan abordar el problema desde proyectos grupales y no solo esfuerzos individuales. En general, involucra la investigación de las literaturas regionales en el plano teórico, crítico e histórico literario, en diálogo directo y fluido entre las escuelas de Literatura y las escuelas de Educación. Para ello, es importante no perder de vista que muchos estudiantes de Literatura provienen de las distintas regiones del país y, cuando menos en la universidad de San Marcos, manifiestan un vehemente interés por la literatura de su tierra o la de sus padres, quienes son migrantes de primera, segunda o tercera generación. En esa medida, como hemos apuntado, los actores sociales insertos en el ámbito académico han ido ganando terreno, el que debe ampliarse a través de la agenda temática mencionada. (Lo señalado, desde luego, no es impedimento para que investigadores de otras procedencias y orígenes se interesen por el tema). Cabe resaltar que las facultades de Educación y las escuelas respectivas no están exentas de

este programa, en diálogo con las escuelas de Literatura, puesto que el vínculo entre literatura y educación, que se ha resentido por la crisis de las humanidades, es una agenda que ha de ser recuperada.

Estamos pensando, con especial énfasis, en la reflexión crítica sobre las tradiciones literarias en función a los procesos sociohistóricos en los que aquella se hace comprensible. Dicho de otro modo, apostamos por el fortalecimiento del estudio de la historia literaria de los procesos literarios regionales en el marco de lo regional, macrorregional y nacional, en el plano diacrónico, y el estudio de la producción contemporánea de sus literaturas, en el plano sincrónico. Para ello, ha sido importante, definitivamente, la labor previa —y continua— realizada en muchas universidades del país a través, en el plano curricular, de los cursos sobre literaturas regionales. Estos cursos, hasta el momento, no se han incluido en las escuelas de Literatura de la capital; posiblemente, por cuanto se asocia el curso al panorama específico de cada región y no hacia la reflexión de la categoría o la comprensión de la literatura nacional desde dichos marcos. En esa medida, un curso de esta naturaleza en las escuelas de Literatura resulta más que necesario o, en su defecto, en tanto sucede lo primero, muy bien puede desarrollarse todavía en cursos monográficos o seminarios sobre literatura peruana. En esa línea, la Escuela de Literatura y Lingüística de la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa ha abierto ruta al implementar recientemente los cursos de Literatura Regional I y II. En este esfuerzo se incluyen, también, las escuelas de Educación que tienen, como hemos señalado, cursos sobre literaturas regionales desde el giro hacia los estudios literarios, por cuanto una parte importante de sus intelectuales poseen una formación pedagógica complementada con maestrías o doctorados en Literatura.

Para esta agenda, los proyectos y productos de investigación resultan no solo relevantes, sino estratégicos. Las antologías son importantes, pero no las de mero acopiar textos, sino las de carácter crítico. A su vez, si bien el levantamiento historiográfico es un punto de partida, son tan importantes o más, en este momento del estado de la cosa, el abordaje teórico y, una vez definido este, el crítico del objeto de estudio señalado, así como el histórico-literario. Ello va de la mano con la publicación de los productos

académicos de estas investigaciones en revistas o libros electrónicos —sin dejar de lado la posibilidad de acompañar la divulgación en físico—, o con su circulación por otros medios —repositorios web, por ejemplo—. La digitalización y el acceso libre a ellas contribuye a su difusión y discusión. A ello, desde luego, contribuyen los espacios de discusión, articulados, regularmente, en congresos y coloquios, los cuales deben pensarse no solo en su alcance regional o macrorregional, sino nacional —con la posibilidad de proyectarse internacionalmente—. Los homenajes y reconocimientos han sido importantes para la visibilización de determinados proyectos literarios; pero, del mismo modo que las antologías panorámicas, son el punto de partida, no el de llegada.

En segundo, lugar, de la mano de esta difusión, consideramos el **fortalecimiento de la industria editorial** en las regiones —metonímicamente, el circuito del mercado literario— con la publicación de textos tanto críticos como ficcionales<sup>20</sup>. (Debemos tener cuidado, empero, con la mercantilización, y considerar que estamos ante un producto cultural que se comercializa y no ante un bien exclusivamente económico). Este mercado literario se encuentra en crecimiento en muchas regiones; pensamos, verbi-gracia, en Huánuco, las mencionadas Editora Perú, Ediciones Condorpasa y Ediciones Rocinante; en Ayacucho, la Editorial Amartí; en Cusco, Sieteculebras Editores, RCQ Editorial e Inkari Editores; en Áncash, Killa. Para ello ha sido importante el Plan Lector, el cual, desde mediados de los 2000, ha dinamizado los mercados regionales, por cuanto, en muchos casos, se ha publicado y difundido un alto porcentaje de lecturas de autores nacidos o vinculados a dichos espacios. No obstante, no debemos dejar de lado, por supuesto, la labor de los fondos editoriales universitarios; el quehacer del Fondo Editorial de la Universidad Nacional del Altiplano - Puno ha sentado un precedente a ser emulado, con sus más de 200 publicaciones en poco menos de diez años. No descartamos la relación siempre dinámica de las editoriales de migrantes que han publicado y publican, también, literatura regional desde Lima: Ornitorrinco Editores, Lluvia Editores, Ediciones Altazor, Pakarina Ediciones, entre otras; pero la idea, como

---

20 Particular interés tiene, también, la necesidad de organizar a los agentes como reclama Zorrilla, a razón de su estudio sobre el corrector de estilo (2013).

se desprende de lo sostenido hasta el momento, es fortalecer la industria editorial de cada región y el acceso de sus catálogos al público lector. En ese mismo espíritu, las ferias de libros han resultado importantes, por cuanto algunas de ellas han tenido la iniciativa de acercar a los lectores a una diversidad de escritores y, eventualmente, críticos de diversas regiones, en una apertura dialogante hacia lo nacional e, incluso, lo internacional. Algunas de estas ferias que poseen esta vocación transversal de apertura y han resultado constantes son, entre otras, la Feria Internacional del Libro de Cusco, la Feria del Libro Zona Huancayo, el Festival del Libro Leyendo a Huánuco o la Feria del Libro Puno. A ello podemos agregar los recientes y cada vez más frecuentes programas a través de las distintas plataformas digitales, redes y demás que visibilizan a autores regionales y están a cargo de gestores culturales cuyas labores suelen entrecruzarse con el mundo editorial.

Un mercado literario sostenible, fuerte, orientado al doble plano de la crítica y la creación permite construir interlocutores institucionales que puedan establecer un diálogo horizontal, en principio, en el marco de la diversidad local, proyectándose a las macrorregiones para, desde allí, interpelar al espacio mayor de lo nacional. Este fortalecimiento involucra, además de las propias dinámicas del mercado literario y del ojo atento de los editores, en este momento de su desarrollo, el apoyo gubernamental a través de excepciones tributarias —como se vienen otorgando hasta la actualidad— junto a incentivos económicos que se orienten explícitamente —y, de ser posible, exclusivamente— hacia la producción regional en el espacio regional, en aras también de una democratización y equidad. De esta manera, el peso unidireccional del mercado literario centralizado en Lima, ya sea a través de editoriales en crecimiento, consolidadas o transnacionales, hallará un contrapeso entre la oferta que llegará a los lectores iniciados y, sobre todo, a los que se encuentran en formación.

2) ¿Las literaturas regionales deben pensarse como, necesariamente, vinculadas a una tradición literaria distinguible, identificable a nivel local? ¿Impide ello pensarlas en el marco de lo nacional?

En un estado de la cosa en el que los repertorios literarios<sup>21</sup> no se restringen a una región, sino que atraviesan periodos y movimientos literarios, así como los desarrollos de estos en buena parte del territorio nacional, las particularidades regionales pueden distinguirse, en principio, a nivel de la impronta que estos repertorios han marcado en vista de que un porcentaje relevante de ellos han surgido, justamente, en dichos espacios (verbigracia, el indigenismo cusqueño o las llamadas *vanguardias andinas* en Puno). En sentido extenso, un repertorio literario y, en su interior, con especial interés, uno temático se vinculan a los procesos histórico-literarios locales, que, a su vez, se confrontan y/o complementan con el espacio mayor de lo nacional, particularmente con la capital, en el movimiento agonístico centro-periferia que hemos reseñado anteriormente. No obstante, si bien los repertorios señalados y el enfoque temático pueden ser el punto de partida para identificar, digamos, a una literatura en la que los temas locales se tratan e insertan en una tradición literaria, tal delimitación no es del todo exacta o, cuando menos, no resulta la única puerta de entrada. La pregunta sobre si existen repertorios literarios y temas más «propios» de determinadas regiones —más regionales que otros— resulta absolutamente válida, pero absuelta negativamente. Ampliemos la respuesta. Pueden existir temas que, de pronto, por la tradición literaria de la región se insertan en un *continuum*, pero eso no implica que las rupturas no se produzcan; es más, no impide que líneas simultáneas puedan desarrollarse. Hemos mencionado, hacia el comienzo de esta investigación, la importancia de la territorialidad. Esa diversidad también implica, en última instancia, que no es el repertorio literario ni, concretamente, el tema los que hacen más o menos regional a un texto —tampoco el paradigma literario, digamos, por ejemplo, el realismo; la vocación política y el afán de denuncia; una poética colectiva más que una individual; ni la inserción en las escrituras modernas—; pues sabemos que aun el tema cuyos mundos representados sean menos referenciados guarda relación —no reflejo, sino mediación—

21 *Repertorio* nombra un conjunto de reglas y materiales que regulan la construcción y el manejo de un determinado producto; es decir, su producción y consumo (Even Zohar, 1999). Estos repertorios canonizados no permanecen inalterables; cambian, pues se confrontan con otros no-canonizados (Even Zohar, 2017).

con el contexto social en el que se enuncia, en el que se incluyen autores y textos, la literatura como hecho retórico. En este último caso, probablemente este desarrollo de la literatura regional obedezca a repertorios distintos, o a búsquedas en otras tradiciones no consuetudinarias en la región, o, incluso, de apertura más allá de lo nacional, en un contexto glocal, en el que los contactos con tradiciones o nuevas búsquedas a nivel mundial resultan, más que una evidencia, una realidad. Así, por cuanto responde a posicionamientos en el campo literario regional y a cambios de agendas literarias, se estudia y se entiende, a su vez, también, desde los estudios sobre las literaturas regionales.

Ello conlleva a la siguiente afirmación: pueden existir, ciertamente, autores que aborden de manera más clara —incluso programática— temas afines a la identidad, historia o sociedad regional o nacional; pero los otros, los que tratan —por ponerlo de un modo— temas existencialistas, personalísimos o una literatura del yo incluso posmoderna no dejan de ser autores que escriben literatura regional —como parte, ya dijimos, de una lectura que incluye lo nacional y universal, de ser el caso—. Estos últimos no son autores a considerarse «alienados». ¿Acaso se es menos huanuqueño por escribir cuentos fantásticos, tal como lo hace, por ejemplo, John Cuellar en *El cuarto enigmático y otras narraciones* (2011)?, ¿o menos ancashino si se escribe sobre zombies, cual el caso de Luis Apolín en *Epitafio. El rumor de los días* (2020)?, ¿o poco huancavelicano si se escribe sobre música *new wave*, *punk* o *heavy metal*, como se puede apreciar con parte de la narrativa de Ulises Gutiérrez Llantoy en, por ejemplo, *The Cure en Huancaayo* (2010)? Es un hecho que, en nuestra contemporaneidad, ya bien entrado el siglo XXI, las agendas sobre identidad, en el campo de la literatura de ficción se encuentren problematizadas por los escritores de las diversas regiones. El acceso a la *mass media*, a las nuevas tecnologías, a la globalización —o, para decirlo en resumidas cuentas, los procesos contemporáneos del paso de la modernidad a la posmodernidad (y su convivencia con la tradición)— han cambiado el rostro de las regiones, y las sensibilidades también han estado y están cambiando. En ese sentido, se comprenden las nuevas búsquedas literarias, que no implican necesariamente el abandono de las consuetudinarias, sino, más bien, la apertura a nuevas posibilidades de repensar las

literaturas regionales y nuestra literatura nacional, desde un diálogo fluido entre las regiones, las macrorregiones, lo nacional y lo global.

## 5. Conclusiones

1) La propuesta de definición sobre la literatura regional parte de las variables *región* y *cultura*, en una relación que alcanza las dimensiones no solo materiales, sino, sobre todo, simbólicas. De esta manera, la dimensión política del binomio *región* y *cultura* da paso a las dinámicas de las identidades que, desde esta perspectiva, rebasan cualquier acercamiento homogéneo y se adentran, más bien, en la heterogeneidad; este vínculo se manifiesta tanto en la serie social como en la literaria, y al interior de los diversos campos literarios regionales, en el que conviven diversos posicionamientos que articulan agendas literarias en torno al canon local. En esa medida, la reflexión en torno al campo literario, con énfasis en el mercado literario, permite apreciar esta diversidad de propuestas literarias al interior de sus relaciones tanto intrarregionales como macrorregionales, y, en una relación agonística, con el campo literario «nacional» asentado en la capital. Esta relación asimétrica manifiesta el par centro-periferia. Nuestra definición apuesta por una visión mereológica de nuestra literatura peruana, en la que esta se entienda como producto de las relaciones entre las partes y el todo, entre las literaturas regionales que conforman la literatura nacional.

2) Esta definición operativa, partiendo de la variable espacial y cultural, toma en cuenta la posibilidad de procesar, desde la literatura, formas modernas y posmodernas de identidad regional, pues los cambios contemporáneos son acelerados. Así, abordar la producción en estas regiones sin calificarlas o descalificarlas sobre la base de identidades regionales consuetudinarias considera la expansión hacia nuevas agendas, las cuales están abiertas hacia los cambios de la sociedad contemporánea y hacia la sensibilidad que se sitúa en realidades locales. Constituyen nuevas agendas que establecen líneas paralelas o se intersecan con los repertorios canónicos, con los proyectos que se rastrean en tradiciones reconocibles —en los desarrollos de estas—. A partir de esta conceptualización, se podrá mapear lo que se escribe en cada región; mapear los cambios y los nuevos derroteros de

estas literaturas sin que se ciñan necesariamente al mantenimiento de una matriz literaria regional consabida. Son propuestas en plena efervescencia que, en su mayoría, conviven con, justamente, tradiciones literarias más longevas. El diálogo, no siempre armónico y muchas veces agonístico, entre los repertorios literarios asentados en las regiones y la apertura a la literatura posmoderna está llevando a nuevas agendas a ser estudiadas bajo las premisas señaladas.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anderson, B. (2006). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica.
- Auerbach, E. (1969). *Lenguaje literario y público en la Baja Latinidad y en la Edad Media*. Seix Barral.
- Bloom, H. (1995). *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas*. Anagrama.
- Bourdieu, P. (2002). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Anagrama.
- Bueno, R. (2010). *Promesa y descontento de la modernidad. Estudios literarios y culturales en América Latina*. Universidad Ricardo Palma.
- Bueno, R. (2022). Para una teoría general de la heterogeneidad cultural. A partir de los aportes de A. Cornejo Polar. *Recial*, 13(22), 69–79. <https://doi.org/10.53971/2718.658x.v13.n22.39347>
- Cáceres Cuadros, T. (2017). *Arguedas y las literaturas regionales*. Quimera.
- Consultores en Asuntos Públicos. Sucursal del Perú S. A. (2020). *El sector editorial en el Perú*. ProChile: Ministerio de Relaciones Exteriores.
- Cornejo Polar, A. (1983). Literatura peruana: Totalidad contradictoria. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, (18), 37-50.
- Cornejo Polar, A. (1987). La literatura latinoamericana y sus literaturas regionales y nacionales como totalidades contradictorias. En A. Pizarro (Coord.), *Hacia una historia de la literatura latinoamericana* (pp. 123-136). El Colegio de México; Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios.

- Cornejo Polar, A. (1989). Los sistemas literarios como categorías históricas. Elementos para una discusión latinoamericana. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, (29), 19-25.
- Cornejo Polar, A. (1994). *Escribir en el aire: Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Editorial Horizonte.
- Culler, J. (2000). *Breve introducción a la teoría literaria*. Crítica. (Obra original publicada en 1997)
- De Diego, J. L. (2021). *Los Escritores y sus Representaciones: Formación - Campo Literario - Escritura - Lector - Crítica - Canon - Mercado Editorial - Libros*. Eudeba.
- Enguita Utrilla, J. M., y Mainer, J. C. (1994). *Literaturas regionales en España. Historia y crítica*. Instituto Fernando el Católico.
- Even-Zohar, I. (1999). Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la teoría de los polisistemas. En M. Iglesias Santos (Ed.), *Teoría de los Polisistemas* (pp. 23-52). Arco Libros.
- Even-Zohar, I. (2017). *Polisistemas de cultura. (Un libro electrónico provisorio)*. Universidad de Tel Aviv.
- Gallego Cuiñas, A. (2022). *Cultura literaria y políticas de mercado. Editoriales, ferias y festivales*. De Gruyter.
- Guerrero, J. C. (2010). *La literatura en las cartografías regionales del Cono Sur*. Iberoamericana / Vervuet.
- Haesbaert, R. (2004). *El mito de la desterritorialización. Del «fin de los territorios» a la multiterritorialidad*. Siglo XXI.
- Haesbaert, R. (2007). Território e multiterritorialidade: um debate. *GEOgraphia*, 9(17), 19-46. <https://doi.org/10.22409/GEOgraphia2007.v9i17.a13531>

- Huamán, M. A. (2018). Poesía y cibernética. En *El discurso poético. Un manual* (pp. 131-144). Dedo crítico editores.
- Huamán, M. A. (2019). Las Literaturas Regionales y la identidad nacional. En *Sin medias palabras. Ensayos de humanismo crítico* (pp. 129-149). Dedo crítico editores; E. A. P. de Literatura de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Huamán, M. A. (2021). Humanistas como yutúber. En *una poética del mañana. Teoría literaria del siglo XXI* (pp. 169-171). Dedo crítico editores; E. A. P. de Literatura de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Huamán, M. A. (2022). Hacia una nueva imaginación técnica en la poética. En *La revuelta que viene. Teoría literaria del siglo XXI* (pp. 77-82). Dedo crítico editores; E. A. P. de Literatura de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Lozano Mijares, M. P. (2007). *La novela española posmoderna*. Arco Libros.
- Mazzoti, J. A. (Coord.). (2022). El legado de Antonio Cornejo Polar y la diversidad de líneas de investigación en la RCLL (sección monográfica). *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, (95).
- Mignolo, W. D. (1994). Entre el canon y el corpus: Alternativas para los estudios literarios y culturales en y sobre América Latina. *Nuevo Texto Crítico*, 7(1), 23-36.
- Molina, H. B., y Varela, F. I. (2018). *Regionalismo literario: historia y crítica de un concepto problemático*. Universidad Nacional de Cuyo.

- Pérez Pinzón, L. R. (2018). Literatura santandereana. Visibilidad, concepciones y evocaciones. *Estudios de Literatura Colombiana*, 43, 137-154. <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n43a08>
- Robertson, R. (1995). Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity. Global Modernities. En M. Featherstone, S. Lash y R. Robertson (Eds.), *Global Modernities* (pp. 25-44). Sage.
- Schmidt-Welle, F. (2012). Regionalismo abstracto y representación simbólica de la nación en la literatura latinoamericana de la región. *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, 33(130), 115-127.
- Terán Morveli, J. (2012). Las posibilidades del hipertexto. A propósito de *Poemas Binarios* de Enrique Beó. En G. Flores Heredia, J. Morales Mena y M. Martos Carrera (Eds.), *Actas del Congreso Internacional de «Poesía Hispanoamericana: de la Vanguardia a la Posmodernidad»* (pp. 239-251). Academia Peruana de la Lengua; Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos; Editorial San Marcos.
- Terán Morveli, J. (2013). *Literaturas regionales: narrativa huaracina reciente*. Pakarina Ediciones.
- Torres, G, Moscoso, P. y J. Yúfra (2020). *Paralelo Sur: Antología esencial del cuento surperuano*. Municipalidad Provincial de Arequipa.
- Zevallos Aguilar, I. J. (2017). El regionalismo crítico en el Perú. En J. García Liendo (Coord.), *Migración y frontera: Experiencias culturales en la literatura peruana del siglo XX* (pp. 171-184). Iberoamericana / Vervuet.
- Zevallos Aguilar, I. J. (2018). *Literatura y cultura en el sur andino. Cusco Puno (siglos XX y XXI)*. Qillqa Mayu.

Zevallos Aguilar, U. J. (2009). *Las provincias contraatacan. Regionalismo y anticontralismo en la literatura peruana del siglo XX*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Zorrilla, A. M. (2013). El corrector de textos: Valor de una profesión. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 55(55), 241-261. <https://doi.org/10.46744/bapl.201301.008>



Bol. Acad. peru. leng. 74. 2023 (205-228)

Un no a la resignación o la intransigencia  
del deseo en Luis Cernuda

A “no” to resignation or the intransigence  
of desire in Luis Cernuda

Un « non » à la résignation, ou l'intransigeance  
du désir chez Luis Cernuda

José Quispe Coronel

Boston University, EE. UU.

[jquispec@bu.edu](mailto:jquispec@bu.edu)

<https://orcid.org/0009-0003-8587-4099>

*Resumen:*

La última poesía de Luis Cernuda, también llamada su «poética de madurez», resalta por el modo contemplativo de aproximarse a la pasión amorosa. Cernuda, cultor de la belleza juvenil y el erotismo, se verá confrontado en sus años de exilio, con la vejez y la soledad. Pero antes de asumir una posición puramente desdichada, optará por transitar el conflicto entre deseo y vejez como punto de partida para su creación poética. Siguiendo las lecciones de poetas españoles del Siglo de Oro y ubicado en una tradición de clara raigambre estoica, el poeta sevillano optará por tomar un posicionamiento ético que asuma la pureza del ideal amoroso junto con su reverso frustrante, dando testimonio de dicha inadecuación en su escritura poética. El objetivo de este trabajo ha sido conocer la gestación de dicho



<https://doi.org/10.46744/bapl.202302.007>

e-ISSN: 2708-2644

proceso en sus años de exilio a partir de su labor como crítico literario y la incorporación de dichas reflexiones a su propia labor poética.

*Palabras clave:* exilio español, poesía, Luis Cernuda, estoicismo, Siglo de Oro español

*Abstract:*

Luis Cernuda's last poetry, also called his "poética de madurez" [poetics of maturity], stands out for the contemplative way of approaching the passion of love. Cernuda, a lover of youthful beauty and eroticism, will be confronted in his years of exile, with old age and loneliness. But before assuming a purely unhappy position, he will choose to transit the conflict between desire and old age as a starting point for his poetic creation. Following the lessons of Spanish poets of the Golden Age and located in a tradition of clear Stoic roots, the Sevillian poet will choose to take an ethical position that assumes the purity of the passionate ideal along with its frustrating reverse, bearing witness to this inadequacy in his poetic writing. The aim of this paper has been to know the gestation of this process in his years of exile from his work as a literary critic and the incorporation of these reflections to his own poetic work.

*Key words:* Spanish exile, poetry, Luis Cernuda, stoicism, Spanish Golden Age

*Résumé :*

La poésie dernière de Luis Cernuda, aussi connue comme sa « poétique de maturité », ressortit par sa façon contemplative d'aborder la passion amoureuse. Cernuda, dévot de la beauté de la jeunesse et de l'érotisme, a été confronté, pendant ses années d'exil, à la vieillesse et à la solitude. Mais avant d'adopter une posture de pur malheur, il a choisi de traverser le conflit entre désir et vieillesse comme point de départ pour sa création poétique. En suivant les leçons des poètes espagnols du Siècle d'Or, et se situant dans une tradition à la lignée clairement stoïque, le poète sévillan a opté pour une posture éthique qui assume à la fois la pureté de l'idéal amoureux et son revers frustrant, témoignant de cette inadéquation dans son écriture poétique. Notre but a été de découvrir la gestation de ce

processus dans ses années d'exil, à partir de son œuvre de critique littéraire et de l'intégration de ces réflexions dans sa propre œuvre poétique.

*Mots clés* : exil espagnol, poésie, Luis Cernuda, stoïcisme, Siècle d'Or espagnol

Recibido: 30/06/2023 Aprobado:18/09/2023 Publicado: 22/12/2023

## 1. Introducción

En una carta dirigida a la filósofa y escritora María Zambrano poco después de haber cumplido 60 años, Luis Cernuda comenta la horrible constatación de haber llegado a la vejez. Le dice que se siente inerte ante las circunstancias; aunque, al mismo tiempo, no puede hacer nada para cambiarlas, ya que dependen de quién sabe qué ente, destino o Dios, y «uno no reina, ni siquiera gobierna en su vida» (Cernuda, 2003, p. 1059). Convicción amarga y consuelo a la vez, esta postura respecto a su vida y las circunstancias en las que se encuentra serán una constante en la correspondencia tardía del poeta. En una carta previa, pero cercana en el tiempo, le dice a su amiga y académica Concha de Albornoz:

No sé si fue truco instintivo para aliviar la soledad, pero he creído sentirme enamorado (de una criatura alumna mía) o al menos con una simpatía naciente; como desde todos los puntos de vista era una locura, eso ayuda a que la simpatía no crezca. Como resultado, nacieron uno o dos poemitas alusivos a la situación. (Cernuda, 2003, p. 970)

Es una cuestión interesante por resaltar que el poeta envejece indefectiblemente, pero aun así sigue experimentando el enamoramiento, quizás no desde la locura de la pasión, sino registrando la experiencia en su trabajo poético. ¿Qué estatuto tiene entonces esta experiencia amorosa en la madurez del poeta? Ya es casi un lugar común decir que Cernuda es el poeta del deseo, que hizo de este su *leitmotiv*, y que si algo consagró

su obra fue resaltar y celebrar el erotismo y la pasión amorosa. Como él mismo señala en «El acorde», poema en prosa de la última edición de *Ocnos*:

Nada puedes percibir, querer ni entender si no entra en ti primero por el sexo, de ahí al corazón y luego a la mente. Por eso tu experiencia, tu acorde místico, comienza como una prefiguración sexual. Pero no es posible buscarlo ni provocarlo a voluntad; se da cuando y como él quiere. (Cernuda, 2005, p. 614)

Considerando que este poema corresponde a la etapa de madurez del poeta (cuando ya se encontraba viviendo en México), el erotismo sigue vigente y es el eje de su creación; pero hay algo adicional, algo que no depende de él y que es, más bien, una suerte de fatalidad azarosa de la que él da testimonio, priorizando la reflexión en torno a la experiencia que le acontece. Octavio Paz (1964) dirá que este modo de vincularse con el erotismo es parte de una evolución poética en la que la violencia del deseo, sin dejar nunca de serlo, se transformará en contemplación de lo amado, en una suerte de apaciguamiento o búsqueda del punto medio muy vinculada con la tradición griega —de la que el poeta fue un gran admirador—. Para Paz, Cernuda ya no se fusiona con la experiencia amorosa, sino que la observa; pasa de un amor activo a uno contemplativo, en el cual, a pesar de todo, la exaltación del amor sigue intacta. Una opinión similar es la de Derek Harris (2005), para quien el compromiso existencial de Cernuda con el deseo no disminuye con el paso del tiempo; sin embargo, dada la constatación de su vejez, este ideal se hace cada vez más difícil de sostener, por lo que él elige la vía de la contemplación como un modo de exploración ética sobre sí mismo. En otras palabras, lo amado se vuelve un pretexto para la búsqueda de una verdad sobre sí mismo, que abre camino a la dimensión ética de su poesía.

Ahora bien, nos parece relevante indagar sobre el origen y desarrollo de ese distanciamiento contemplativo con respecto al deseo, prestando atención a las experiencias y fuentes que le dieron forma, así como a su significado en el contexto de la poética madura de Cernuda. El objetivo de este ensayo ha sido intentar responder a estas cuestiones a partir de la revisión del trabajo ensayístico del poeta durante sus años de exilio. Para

esto, prestamos especial atención a las lecciones éticas/poéticas que Cernuda recoge de otros poetas, sobre todo, del Siglo de Oro español; y el modo como los incorpora en su obra, ya sea para buscar proximidades o para marcar distancias. Como parte de este trabajo, consideramos también la revisión de su correspondencia durante los años de exilio y las resonancias de su labor crítica y sus experiencias de vida en su ejercicio poético; nos enfocamos, sobre todo, en su último libro de poemas, también considerado como testamento de toda su obra: *Desolación en la quimera* (1962). Como hemos logrado ver, la madurez poética de Cernuda se caracterizará por una defensa vehemente del deseo y la pasión amorosa, aun con todos los pesares que le acarreen.

## 2. Lecciones éticas: el diálogo con la tradición española

Volviendo a las cartas, sobre todo las de los años de exilio en el Reino Unido, observamos en el poeta una actitud de desesperanza y melancolía por las circunstancias difíciles en las que se encuentra: está solo, lejos de su familia y amigos; y con escasas posibilidades de poder regresar a España, sobre todo, por la incertidumbre que implica la guerra no solo en su país de origen, sino en toda Europa. En una carta de 1945, nuevamente dirigida a su amiga Concha de Albornoz, le comenta estar cansado y aburrido de vivir en el extranjero; además, comparte con ella el sentimiento de no tener futuro, ya que ha transcurrido mucho tiempo de su vida (para entonces, ya tiene 43 años) y muchos de sus proyectos se han visto seriamente limitados o frustrados. Ante estas circunstancias, Cernuda dice volver a leer

a tal o cual místico nuestro, como San Juan de la Cruz, y aunque mi asentimiento no sea espontáneo, me consuela esa lectura y no puedo sino aceptar la verdad profunda y práctica de cuanto dice. Es como llegar a la conclusión de un problema por su reducción al absurdo. (Cernuda, 2003, p. 401)

Cuatro años antes, en 1941, Cernuda había escrito un ensayo titulado «Tres poetas clásicos». Allí también hablaba de san Juan de la Cruz, resaltando sus dotes expresivas para dar cuenta de la unión amorosa con lo divino, además de reconocerse incapaz de entender del todo la experiencia

del santo por su condición profana. En esta misma línea, Cernuda dirá que lo que más admira de San Juan es su actitud ética y su disciplina moral, elementos de temple heroico que lo llevan a distanciarse de las cosas transitorias y cultivar un alma contemplativa, en la que «nada quiso llamar suyo» (Cernuda, 2002, p. 500). No deja de ser llamativo el vínculo entre las circunstancias históricas del poeta y su creación literaria, pero lo que queremos poner de relieve es este encuentro entre conciencia ética y ejercicio poético que Cernuda recoge como lección para su propia poesía, es decir, la actitud de alejamiento del santo y la exaltación del amor, los cuales promueve en su vida espiritual y en su escritura.

«Tres poetas clásicos» incluye también a Garcilaso de la Vega y a fray Luis de León; resalta, en ambos, el conflicto entre el mundo terrenal y espiritual del que cada uno de ellos dio cuenta en sus respectivas obras. Aquí nuevamente Cernuda da testimonio (como lo hizo con san Juan de la Cruz) de la conciencia ética y la estrecha relación con el trabajo poético al que los tres autores consagraron su vida. Desde esta época, ya se puede observar con mucha claridad cómo para Cernuda el trabajo poético es resultado de una experiencia profundamente personal, «externamente estética, pero internamente ética» (2002, p. 501).

Muchas de las ideas de «Tres poetas clásicos» se desarrollarán con mayor detalle en un trabajo posterior de estructura bastante similar: «Tres poetas metafísicos», publicado en 1946. En este, Cernuda se centrará en la obra de Jorge Manrique, Francisco de Aldana y Andrés Fernández de Andrada, tres poetas del Siglo de Oro español con perspectivas disímiles, pero con algo en común: el esfuerzo espiritual por buscar un ideal que trascienda lo visible y temporal. Así, el desarrollo de una conciencia ética a través de la búsqueda de una verdad trascendente será la orientación poética y personal que Cernuda habrá de resaltar en ellos, describiendo también los rasgos poéticos que los caracterizan y diferencian: Jorge Manrique como el héroe trágico que busca acrisolar la belleza terrenal por su fugacidad; Francisco de Aldana como el santo que cultiva su yo interior evitando todo contacto con lo externo, y Andrés Fernández de Andrada como el escéptico que desde su gesto intelectual se ha alejado de la vida, la cual mira con fatiga y desolación.

Retomando la cuestión del distanciamiento contemplativo que empieza a caracterizar la obra de Cernuda en su etapa de madurez, nos parece fundamental analizar las lecciones éticas que recoge de estos poetas, ya que las coincidencias, sobre todo de carácter estoico, se observan con mucha claridad dentro de su propia obra. Este carácter estoico, a decir de Quevedo (1941), se centra en

despreciar todas las cosas que estén en ajeno poder, y esto sin despreciar sus personas con el desaliño y vileza; seguir la virtud y gozarla por virtud y por premio; poner el espíritu más allá de las perturbaciones, poner al hombre encima de las adversidades, ya que no puede estar por fuera, por ser hombre; establecer por la insensibilidad la paz del alma, independiente de socorros forasteros y de sediciones interiores; vivir con el cuerpo, mas no para el cuerpo; contar por vida la buena, no la larga; no por muchos los años, sino por inculpables. Tantos contaban, que vivían como lograban. Vivían para morir, y como quien vive muriendo. Acordábanse del mucho tiempo en que no fueron; sabían que había poco tiempo que eran. Vían que eran poco y para poco tiempo, y creían que cada hora es posible que no fuesen. No despreciaban la muerte, porque la tenían por el último bien de la naturaleza; no la temían, porque la juzgaban descanso y forzosa. (p. 902)

Entre los distintos elementos mencionados por Quevedo respecto a la doctrina estoica, podemos resaltar el papel tan importante que cumple el distanciamiento del mundo terrenal en su filosofía. Este mundo está caracterizado por placeres y adversidades que tienen de trasfondo su condición pasajera, es decir, siempre tienen como límite a la muerte, cuya finitud no es algo excepcional, sino el fundamento mismo de su existencia. Ahora bien, para los estoicos el distanciamiento no implica estar fuera del mundo, ya que su propia condición humana los hace terrenales y perecederos; por ello, la única alternativa de la que son poseedores es colocarse «por encima» del mundo a partir de un trabajo sostenido de renuncia y disciplina espiritual. A decir del propio Séneca (1992) en sus *Epístolas morales a Lucio*, la única cadena que mantiene sujeto a un estoico es el amor a la vida, sentimiento que, aunque no se debe rechazar, se debe reducir al máximo.

Cernuda no es nada ajeno a estas reflexiones; pareciera, más bien, que conectan con sus circunstancias de vida durante el exilio, en cuanto que hay una serie de eventos que escapan de sus manos y no puede controlar. Elige entonces la vía del distanciamiento para cultivar su espíritu y, de la misma manera, cultivar su escritura poética. Respecto al amor, esta actitud no es del todo distinta, ya que, como señalamos, la pasión amorosa empieza a orientarse hacia algo más allá del puro arrebatado pasional y se enfoca en lo contemplativo. Un ejemplo de esto lo señala Harris (2005) respecto a la serie «Cuatro poemas a una sombra», del libro *Vivir sin estar viviendo*, publicado en 1944. Según Harris, el análisis de una breve experiencia amorosa y su correspondiente pérdida no se lamenta, sino que se vincula con una experiencia trascendental de amor, la cual une lo divino con lo terrenal haciendo una tregua al paso del tiempo, que todo lo corrompe.

Revisando las cartas cercanas a la fecha de publicación de dicha serie, encontramos que el poeta se ha enamorado intensamente durante la primavera de 1944 y, ya con la certeza de que aquel amor ha sido pasajero, comparte sus pensamientos con dos amigas y confidentes: Nieves Mathews y Concha de Albornoz. Con la primera, en una carta del 20 de julio del mismo año, empieza lamentando la pérdida, que además asocia con la fatalidad de estar envejeciendo: «Veo no solo el fin del amor, sino el fin del tiempo que la vida nos concede para el amor» (Cernuda, 2003, p. 376). Y agrega:

En cambio, San Juan de la Cruz me acompaña y me consuela. Qué error magnífico, en medio de un mundo ocupado en destruirse ensañadamente, querer rescatar la vida individual por medio del amor. Las gentes pueden resistirlo todo: guerras, hambres, miserias; solo el amor no pueden resistirlo: o huyen de él o quedan vencidos por él, como yo ahora. (p. 376)

Aquí es importante resaltar la función de «consuelo» que implica la lectura del poeta místico para Cernuda, ya que, nuevamente, no se trata de un modelo a seguir ni tampoco de una experiencia que quiera o pueda replicar. Parece que el amor místico se le presenta como consuelo, porque justamente hay razones más fuertes que le impiden visualizar esa vía como una solución definitiva. En la carta a Concha de

Albornoz del 24 de noviembre de 1944, le dice que tuvo la desgracia de enamorarse profundamente; sin embargo, señala: «[Espero] que no sea la última vez que me sienta enamorado» (Cernuda, 2003, p. 390). Luego de comentar el estado crítico en el que se encuentra su vida por su aislamiento y las pocas posibilidades de regresar a su país, agrega: «Me parece que me estoy volviendo un *cínico idealista*, fórmula que define bastante bien mi estado actual» (p. 391).

Esta fórmula paradójica que une extremos en apariencia irreconciliables nos da luces sobre un rasgo específico en la etapa de madurez de la poesía de Cernuda: el papel protagónico de su conciencia crítica o la imposibilidad de abdicar de la razón, si bien tiene intención de trascenderla. Así, podrá admirar a san Juan de la Cruz y recoger de él su capacidad introspectiva en cuanto santo, pero la obstinación de Cernuda por experimentar su condición humana (con la pasión que eso implica) y dar cuenta de ella mediante un acto reflexivo y creativo será su respectivo modo de buscar trascendencia. Aquí, cabe aclarar que la condición humana para Cernuda está indefectiblemente vinculada con el deseo: es esa la verdad que defiende y sostiene, y a la que se entrega de un modo u otro. El deseo —deseo homosexual, en su caso— pasa de lo osado y hasta temerario en su época de juventud a lo contemplativo e impersonal en la etapa de madurez. Así mismo, el deseo, en cuanto condición irrenunciable de la existencia, será también lo que le impida volverse un desengañado o resignarse a la muerte, sobre todo en sus últimos años de vida.

### 3. La lección amorosa o el rol de la introspección contemplativa

Para efectos de este ensayo, nos centramos en revisar los poemas del último libro de Cernuda, *Desolación en la químera*, publicado en México en 1962. En este, tal como José Teruel (2013) señala, Cernuda establece una suerte de testamento poético, en el que hace un balance de su vida desde la vejez y el presentimiento de una muerte cercana, conjugando «el divertimento, el homenaje a sus amigos, las invectivas contra miembros señeros de la literatura peninsular y del exilio, además de la obsesión por la propagación de la leyenda frente a su verdad íntima y su relación con España» (p. 140).

*Desolación en la quimera* es, efectivamente, testimonio de la lucha que el poeta sostuvo a lo largo de su vida: no solo por la incomprensión que sintió de parte de sus contemporáneos y la necesidad de asegurar que su obra no sea tergiversada, sino, sobre todo, por la voluntad artística y moral de seguir apostando por el deseo; todo esto a pesar del paso del tiempo, de sus continuos desengaños y de su propia mortalidad. De esta manera, el libro no deja de hacer eco sobre la caracterización que Cernuda hiciera años antes respecto a los poetas clásicos y metafísicos, y las lecciones éticas que recogería de cada uno de ellos para abordar la cuestión del deseo en relación con la muerte y el compromiso con la creación poética.

Un primer aspecto por señalar sobre dichas lecciones es la cuestión de la introspección contemplativa o apartamiento del mundo. Cernuda, como bien se sabe, no fue un hombre religioso; todo lo contrario, mucha de su obra ensayística y poética está a contraparte del pensamiento religioso, al menos si se entiende la religión como un razonamiento abstracto, teológico o filosófico que coloca a Dios como sustento de la existencia. Para Cernuda, lo divino pareciera asociarse, más bien, con la pasión por lo divino; es decir, con una entrega amorosa que va más allá de la razón humana y que, precisamente, conecta con el misterio de dicha divinidad; no siendo algo que pueda propiciarse por mero acto de voluntad.

Si bien parece un rodeo que nos aleja de nuestro tema de discusión, es interesante revisar un ejemplo sobre el misticismo al que Cernuda alude cuando analiza la obra y biografía del poeta William Blake en su conjunto de ensayos *Pensamiento poético en la lírica inglesa*, de 1958. En este, menciona que Blake tiene una visión doble sobre la realidad, que implica lo material pero también lo espiritual. Agrega:

Para adquirir la visión doble hay que impulsar el intelecto, ejercitarlo en la acción, forzar la visión hacia adentro, no hacia afuera, y así entra el místico en la eternidad. De tal manera suprime Blake, paradójicamente, la extrañeza del mundo circundante, que tan dolorosa es para el hombre consciente; y gracias a la visión interior anima la realidad exterior. Pero no podemos prolongar a voluntad la visión doble: su tiempo es el de «una pulsación arterial», como define y mide Blake la equivalencia temporal

nuestra de dicha visión. Tratar de extenderla equivale a corromperla, que es exactamente lo que hacen las gentes «religiosas», añadiendo nuevas formas al universo de la muerte, cuando tratan de convertir la experiencia mística en actividad moral deliberada. Recuerde si no el lector la brillantez, el colorido singular que tiene la realidad exterior en los versos de San Juan de la Cruz (otro desdeñoso de la realidad exterior), precisamente porque la mira «desde adentro». Y no es ésa su coincidencia única con Blake: «Un solo pensamiento vale más que el mundo», escribe San Juan: «Un pensamiento llena la eternidad», escribe Blake. (Cernuda, 2002, p. 282)

La primera cuestión que resaltar de este pasaje es la importancia que otorga Cernuda a la mirada interior del poeta místico. Esta mirada retorna a la realidad para animarla a través de su contemplación, a manera de un arrebató, y en ese retorno se da la conjunción que permite asociar lo espiritual con lo material. Esta característica coincide con la sensualidad que tanto admira Cernuda en san Juan de la Cruz; ambos poetas son ejemplos de la vitalidad o el embeleso divino que él considera un elemento renovador de la fe religiosa, así como un modo de suprimir la dolorosa extrañeza del mundo circuncidante para el hombre consciente. Entonces, podríamos considerar que este es el tipo de apartamiento o introspección contemplativa que el poeta considera ejemplar para su propio ejercicio poético.

Ahora bien, como señalamos respecto al ensayo sobre los poetas clásicos, Cernuda considera que el significado y calidad de la poesía de san Juan de la Cruz está más allá de cualquier otro poeta, «por más excepcionales que estos hayan sido» (Cernuda, 2002, p. 500). Resalta en él su valentía y entrega absoluta a su comunión amorosa con Dios. Así, se pregunta: «¿Es que un hombre así, todo amor y sólo amor, pudo abstenerse de aplicar una centella de aquel al amor de una criatura?» (p. 499). Pregunta para nada casual, pues pone en evidencia las preocupaciones del poeta en torno al admirable desprendimiento del santo y su propia consideración sobre el amor: ¿se sentiría él capaz de algo similar?

Otro ejemplo de apartamiento o renuncia aún más radical es el de Francisco de Aldana, a quien Cernuda también dedica algunas reflexiones

en su ensayo sobre los poetas metafísicos. Centrándose en la «Epístola a Arias Montano», Cernuda dirá que, a diferencia de san Juan de la Cruz, quien «todavía encuentra en el mundo imágenes y símbolos de la suprema realidad invisible» (Cernuda, 2002, p. 510), Aldana le da la espalda a dicha realidad, por más belleza que esta pueda ofrecerle, ya que solo lo interno es aquello que otorga virtud a su existir y lo conecta con Dios, creador en el que busca enajenarse a través de un impulso amoroso.

De esa manera, el amor es lo único activo en esa tendencia quietista que desprecia toda acción exterior en el mundo por considerarla inútil o perjudicial con su verdadero existir. Tal como el propio Aldana (2000) señala en la epístola:

No tiene que buscar los resplandores  
del sol quien de su luz anda cercado,  
ni al rico abril pedir yerbas y flores;  
pues no mejor el húmido pescado  
dentro el abismo está del océano,  
cubierto del humor grave y salado,  
que el alma, alzada sobre el curso humano  
queda, sin ser curiosa o diligente,  
de aquel gran mar cubierta ultramundano;  
no, como el Pece, solo exteriormente,  
mas dentro mucho más que este en el fuego  
el íntimo calor que en él se siente. (pp. 11-12)

En estos versos notamos un apartamiento del mundo que, como bien observa Cernuda, se vincula con una enajenación o una voluntad de aniquilación que se enfoca más en su mundo interno que en la realidad exterior. Esto lo llevará a pensar en la misteriosa conexión de los versos con el destino de Aldana en la guerra de Alcázarquivir, ya que, como se sabe por su biografía, Aldana fue soldado y murió heroicamente en una misión que, desde el punto de vista militar, era una empresa suicida. Lo llamativo de la historia es que él sabía de esta cuestión y, aun así, decidió obviarla hasta morir cuando ya era imposible retirarse.

De este tipo de renuncia al mundo exterior, Cernuda (2002) resaltaré el elemento activo del amor, que hace a Aldana no «conservar de sí otro atributo que el impulso amoroso individual, el cual es, respecto de Dios, como el aire respecto de la luz por él extendida» (p. 511). En otras palabras, lo que parece convocar el interés de Cernuda, tal como sucediera con san Juan de la Cruz, es el compromiso ético que ambos poetas tienen con la búsqueda de la divinidad.

En el caso de Cernuda, podemos decir que el compromiso ético no es el del santo, sino el del hombre, y su acto contemplativo se enfoca en el deseo, al cual dedica su empresa poética. No por nada se dice en el poema «Ninfa y pastor, por Ticiano» que «algunos nacieron para santos / Y otros para ser hombres» (Cernuda, 2005, p. 498); al mismo tiempo, se describe el acto creativo del hombre (o del artista) como una posibilidad de acceder a un tipo de trascendencia si se aboca a esa tarea con una entrega inusitada: «Con ahínco de amor y de trabajo / Que son un acto solo, la cifra de una vida» (p. 499).

En otras palabras, si bien el poeta admira la capacidad de desapego del santo respecto al mundo externo, reconoce también que él es más terrenal y, por ende, se encuentra sometido a sus vaivenes, lo cual no le quita la posibilidad de querer purificar su espíritu a partir de la contemplación de lo sensual o de una suerte de comunión con el erotismo en su acto creativo. En ese sentido, lo exterior se anima a partir de lo interior, tal como dijese de la poesía de Blake o san Juan de la Cruz.

Podemos ver, entonces, que la poesía de Cernuda da cuenta de un fervor amoroso mundano, y esta condición le acarrea una serie de padecimientos inevitables por cuanto el mundo está sometido al paso del tiempo y a la inevitable corrupción de todo lo vivo. En el poema «A propósito de flores», escribirá: «¿Amargura? ¿Pureza? ¿O, por qué no ambas a un tiempo? / El lirio se corrompe como la hierba mala, / y el poeta no es puro o amargo únicamente» (Cernuda, 2005, p. 524). Mientras que en «Luis de Baviera escucha a Lohengrin»: «Más la presencia humana es a veces encanto, / Encanto imperioso que el rey mismo conoce / Y sufre con tormento inefable» (p. 515).

La ambivalencia respecto al mundo externo se hace patente, ya que es lo que suscita el deseo, presentando la gracia y el erotismo de lo mundano; pero, al mismo tiempo, también lo limita o lo frustra, por cuanto lo terrenal es corruptible y perecedero. Esta contradicción será imposible de solucionar, por lo cual la obra de Cernuda es un modo de lidiar con ese escollo existencial a manera de un estoico en su tránsito por la vida terrenal. Ahora bien, la introspección contemplativa o el distanciamiento del mundo que asume el místico no es la única forma de abordar el conflicto entre lo terrenal y lo trascendente: existe también la vía del gesto intelectual, y esa lección ética será la que Cernuda recoja del poeta sevillano Andrés Fernández de Andrada.

#### 4. La lección intelectual

Lo que Cernuda ha de señalar de «La epístola moral a Fabio», de Fernández de Andrada, es que en este poema el distanciamiento del mundo se da por el uso de la razón; destaca en el poeta sevillano un cansancio vital respecto a cualquier aspiración y una extrema resignación a «dejarse vivir» (Cernuda, 2002, p. 17). Así, se romperán los lazos con el mundo a partir de un gesto racional de desencanto escéptico, en el que el poeta se ubica como actor involuntario de la realidad y espectador voluntario del paso del tiempo.

A diferencia de Aldana, en Andrada no habrá ninguna energía sobrenatural interior, sino que, más bien, «toda fuerza quedará depuesta e inservible» (p. 18). En ese sentido, el poeta se retira de la vida como espectador, no esperando nada de sí ni en este ni en otro mundo posible. De allí que su realidad solo podrá hallarla «relativamente, en la aprobación y la satisfacción de su conciencia» (p. 19). Siguiendo lo planteado por el propio Andrada (1993) en «La epístola moral a Fabio», encontramos los siguientes versos:

Como los ríos que en veloz corrida  
se llevan a la mar, tal soy llevado  
al último suspiro de mi vida.  
De la pasada edad ¿qué me ha quedado?

O ¿qué tengo yo, a dicha, en la que espero,  
sin alguna noticia de mi hado?  
¡Oh si acabase, viendo cómo muero,  
de aprender a morir antes que llegue  
aquel forzoso término postrero:  
antes que aquesta mies inútil siegue  
de la severa muerte dura mano,  
y a la común materia se la entregue!  
Pasáronse las flores del verano,  
el otoño paso con sus racimos,  
paso el invierno con sus nieves cano;  
las hojas que en las altas selvas vimos,  
cayeron, ¡y nosotros a porfía  
en nuestro engaño inmóviles vivimos! (pp. 77-79)

Lo primero a resaltar es la ataraxia del poeta, una suerte de prudencia racional que constata el paso del tiempo, dado que es incapaz de modificar su destino. Así, pareciera que solo le queda a la voz poética ser consciente de dicho proceso, lo cual, precisamente, le permite tomar distancia de este. De esta manera, tal como Cernuda (2002) señala en su ensayo, el distanciamiento terrenal de Andrada en su consciencia racional lo acerca al camino de la sabiduría, pero lo aleja peligrosamente de la poesía. Esta característica no deja de ser propia de la obra de Cernuda, sobre todo en aquellos poemas en los que la lucidez tiene un rol preponderante y, en consecuencia, se deja de lado —o coagula— la posibilidad de celebrar el acto poético. Por ejemplo, en el poema «Pregunta vieja, vieja respuesta», se inicia al estilo de las preguntas elegiacas de Jorge Manrique, pero luego se clausura el deseo en una constatación o respuesta categórica:

Los juguetes del niño que ya es hombre,  
¿A dónde fueron, di? Tú lo sabías,  
Bien pudiste saberlo.  
Nada queda de ellos: sus ruinas  
Informas e incoloras, entre el polvo,  
El tiempo se ha llevado.  
El hombre que envejece halla en su mente,

En su deseo, vacíos, sin encanto,  
Dónde van los amores. (Cernuda, 2005, p. 510)

Desde el título del poema, se puede observar la constatación amarga que no da lugar a lo nuevo; la voz poética se centra en lamentar lo irremediablemente perdido. Así, no se celebra lo vivido, ni tampoco hay la posibilidad de renunciar a la realidad en pos de un amor trascendental (al estilo de Aldana). Lo que hay es un desconsuelo que la consciencia se precia de percibir; siendo esa lucidez, razón también de su desgracia. Uno de los motivos que dará lugar a este estilo dentro de algunos poemas de *Desolación en la quimera* es la vejez y la degradación del cuerpo del poeta; tal motivo establecerá una distancia insalvable respecto a su propia juventud y a los cuerpos jóvenes que desea y que no es capaz de poseer. Por ejemplo, en el poema «Despedida», dice el poeta: «Mano de viejo mancha / El cuerpo juvenil si intenta acariciarlo. / Con solitaria dignidad el viejo debe / Pasar de largo junto a la tentación tardía» (Cernuda, 2005, p. 533).

Aquí, dicha «tentación tardía» pone en evidencia la triste inadecuación entre el deseo y la vejez; plantea una condena trágica de soledad para la voz poética en tanto el viejo es un mero espectador de la gracia ajena que ya no posee y que tampoco puede poseer en otros sin, necesariamente, corromperla o contaminarla: «¿Qué remedio, amigos? ¿qué remedio? / Bien lo sé: no lo hay» (Cernuda, 2005, p. 534). En otras palabras, la consciencia del sufrimiento o la imperturbabilidad de la voz poética son los que le otorgan cierta trascendencia en el desengaño.

Ahora bien, es preciso señalar que, en el caso de Cernuda, su voz poética no agota la expresión del deseo en esa constatación; por el contrario, persiste incluso a pesar de él mismo. Es decir, si hay algo que Cernuda ha de resaltar de distintas maneras en *Desolación en la quimera* es que su afán continúa a pesar de que el mundo terrenal sea cambiante y percedero, sin haber otro remedio para el poeta más que morir deseando. Nos parece importante resaltar este aspecto porque no soluciona la disyuntiva entre el mundo terrenal y el trascendente; más bien, lo sitúa como punto de partida para el ejercicio poético, tal como se señala en el poema que da

título al libro, «Desolación en la quimera»: «Por eso vive en mí este afán que no pasa, / Aunque pasó mi forma, aunque mi sombra soy; / Afán que se concreta en ver rendido al hombre / Temeroso ante mí, ante mi tentador secreto indescifrable» (Cernuda, 2005, p. 528).

Podemos interpretar, de este pasaje, que ese hombre rendido pareciera representar al sujeto de la consciencia que, a pesar de poseer la suficiente lucidez para darse cuenta de su situación trágica en calidad de ser pasajero, no solo utiliza la figura del desengaño, sino que persiste obstinadamente en desear o en seguir contemplando el misterio que encierra la quimera. Dicha quimera se prolongará hasta su muerte, por lo cual es también el misterio que otorga sentido a su vida en cuanto sujeto deseante. Con esto nos aproximamos a otras lecciones éticas que Cernuda también parece haber recogido de otros poetas, como Jorge Manrique, Garcilaso de la Vega o fray Luis de León; esto es, la exaltación de las acciones mundanas por el contraste trágico con su propia finitud, es decir, el reconocimiento de la temporalidad y su rol dentro de la poesía.

Para Cernuda (2002), la cuestión de la temporalidad será de suma importancia, ya que, si el poeta ha de asumir algún rol, tal como nos dice refiriéndose a Juan de Mairena en su ensayo sobre Antonio Machado, es el de ser testigo trágico de las cosas que pasan; por ello, da cuenta en su canto del sentido «demoníaco» de dicha temporalidad. De esta manera, no es casual que Cernuda se sienta interesado en la obra de Garcilaso o Manrique, ya que en ambos casos encuentra el carácter heroico del poeta frente a lo transitorio.

Respecto a Garcilaso dirá: «En sus versos, atemperando la gracia y voluptuosidad mundanas, sentimos siempre, visible o invisible, la presencia de la muerte» (Cernuda, 2002, p. 491). Así, Garcilaso, quien también fue soldado, resalta por su carácter heroico de delicada fuerza, por cuanto logra conciliar la pluma y la espada, dos elementos antagónicos con los cuales imprime una inusitada pasión a su labor poética. Para Cernuda, siguiendo lo planteado por el propio Garcilaso, dicha pasión será lo que ha de «sobrevivir a la ausencia y a la muerte» (p. 492).

Una cuestión bastante similar es la que analiza sobre Jorge Manrique y sus «Coplas», ya que en estas también habrá una celebración de los actos de la vida que resaltan por su brevedad, por cuanto están encaminados hacia la muerte (tomando en cuenta que las coplas se originan por la muerte del padre: Rodrigo Manrique). En otras palabras, antes que negar la vida por su caducidad, lo que el poeta hace es «acrisolar la belleza» (Cernuda, 2002, p. 505) de cada acto —poniendo la mayor atención a cada uno de ellos— como si se tratase de una marcha trágica, en una «frivolidad brillante» o «elegante futilza» (p. 506). De aquí Cernuda sacará una lección moral referida a la figura del poeta, señalando que «de la intención que el hombre ponga en sus actos, al referir intenciones y actos a la muerte, nace su inmortalidad ante la fama, su resurrección impersonal en el pensamiento de las generaciones» (p. 506). De esta manera, la responsabilidad ética del hombre queda sujeta a su propia acción en vida, y la gloria se adquiere por añadidura en correspondencia con sus acciones enfrentadas a la muerte. Un fragmento de las «Coplas» de Manrique (s. f.) dice lo siguiente al respecto:

[XXXVII]

—Y pues vos, claro varón,  
Tanta sangre derramastes  
de paganos,  
esperad el galardón  
que en este mundo ganastes  
por las manos;  
y con esta confianza  
y con la fe tan entera  
que tenéis,  
partid con buena esperanza,  
que esta otra vida tercera  
ganaréis. (p. 3)

Este fragmento nos parece bastante ilustrativo para describir lo que Cernuda destaca de Manrique, es decir, que la trascendencia se alcanza en los propios actos y en la confianza que se deposita en ellos, ya que quien más hace en vida, a sabiendas de que va a morir, es quien logra la fama. Ahora bien, dentro de algunos poemas de *Desolación en la quimera*, encontramos

cierta influencia de esta orientación ética; por ejemplo, en el poema en homenaje a Mozart por los 200 años de su natalicio, Cernuda habla de la incompreensión del medio social hacia el artista, quien a partir de lo extraordinario de su obra musical alcanza la fama, si bien una vez muerto:

Cuando vivió, entreoído en las cortes,  
Los palacios, donde príncipes y prelados  
Poder, riqueza detentaban nulos,  
Mozart entretenía, como siempre ocurre,  
Como es fatal que ocurra al genio, aunque ya toque  
A su cenit. Cuando murió, supieron todos:  
Cómo admiran las gentes al genio una vez muerto. (Cernuda, 2005, p. 489)

De esta manera, la consagración del músico reside en su propia voluntad artística, en haberse abocado a su obra o ser fiel a esta, a pesar de no haber obtenido reconocimiento ni comprensión por parte del medio que la rodeó. Esa es una cuestión que el poema denuncia, por lo que puede establecerse un paralelo con el propio Cernuda y la ceguera de sus contemporáneos. Sin embargo, también se resalta la trascendencia de la obra, que adquiere un valor hondo y dramático justamente por no haber sido reconocida en vida, porque alcanzó la fama una vez muerto el artista. Tal como Cernuda (2002) agrega en su ensayo sobre Manrique: «El hombre muere para que nazca el héroe» (p. 508).

Si seguimos esa lógica, caemos en cuenta de que la exclusión en vida sirve también como promesa para la posteridad, o la asecura de manera más satisfactoria que el reconocimiento inmediato. Esta cuestión será retomada en otros poemas, como «Supervivencias tribales en el medio literario» o «A sus paisanos», en los que la voz poética denuncia la vejación, la indiferencia y el olvido de su medio, no sin dejar de mencionar que se calló a un poeta admirable o que no se le dio la oportunidad de ser atendido por más que su trabajo estuvo hecho con amor.

Aquí conviene señalar la fuerte carga pasional con la que Cernuda denuncia dicha incompreensión, la cual ha ayudado mucho a construir la leyenda de su «carácter difícil». Al respecto, es muy interesante revisar

lo que el poeta plantea sobre las pasiones de fray Luis de León, especialmente, los recuerdos amargos de sus dolorosas experiencias humanas y su negativa a querer olvidarlas. Según Cernuda (2002), este apasionamiento colérico del poeta en sus invectivas contra el mundo pudiera resultar chocante, considerando que él es uno de los mejores en hablar sobre paz y sosiego espiritual. Sin embargo, es precisamente la resonancia patética de su sufrimiento en contraste con sus escasos momentos de paz lo que les otorga a estos últimos su cualidad de «cosa preciosa o rara» (p. 496). De esta manera, solo en su lucha espiritual fray Luis de León obtiene la felicidad pura que anhela:

Pertenece Fray Luis de León a una clase de espíritus heroicos divididos entre un ideal inasequible y una urgente realidad. Crean tales espíritus que alcanzarían la paz al alcanzar la posesión de su ideal; pero nosotros sabemos, y acaso ellos también lo reconozcan sin confesarlo, en el fondo de su alma, que no es el ideal mismo, sino su dramático contraste con la realidad lo que da precio a su vida. (Cernuda, 2002, p. 496)

Esta reflexión es sumamente esclarecedora, quizás más en relación con la obra de Cernuda que con la de fray Luis de León, ya que identifica muy bien el carácter estoico de su poesía y, por qué no decirlo, de su vida también. Cernuda siempre identificó al poeta como un rebelde, es decir, un sujeto fuera de las convenciones sociales (por eso su ácida crítica a lo que él llamaba el poeta burgués), pero, sobre todo, un sujeto comprometido éticamente con su labor poética pese a que dicha tarea lo pudiese llevar a «la aridez, la ruina y la muerte» (p. 529).

Cuestión de «hondas raíces románticas», como diría Derek Harris (2005, p. 79), el poeta persigue un ideal que sabe imposible, pero que justamente otorga valor a su vida por haberse dedicado a él con total entrega. Ahora bien, este romanticismo no es uno inadvertido o carente de reflexión; tiene de por medio una consciencia que analiza su propuesta al mismo tiempo que la vierte. En el poema «Tres misterios gozosos», dirá: «El poeta, sobre el papel soñando / Su poema inconcluso, / Hermoso le parece, goza y piensa / Con razón y locura / Que nada importa: existe su poema» (Cernuda, 2005, pp. 531-532). En otras palabras, el poeta, muy

al estilo de Andrés Fernández de Andrada, se ubica como un espectador que puede ver las cosas de la realidad con el matiz de la lucidez y sin necesariamente desecharlas o darlas por pérdidas.

## 5. Conclusiones

Para concluir con todo lo propuesto, conviene regresar a aquella carta en la que Cernuda se autodenomina un «cínico idealista», aproximación que, si bien pretendía describir las duras circunstancias de su vida como exiliado de la Guerra Civil española, también nos ayuda a entender el rumbo que tomaría su escritura en sus años de madurez, sobre todo, a partir del exilio. En ese sentido, Cernuda tiene algo de cínico (o, más precisamente, de estoico), dado que es incapaz de evitar hacer uso de su razón para aproximarse a la realidad que lo circunda. Es consciente del paso del tiempo, la muerte y una serie de limitaciones y desavenencias que pueblan su vida y la de otros; por ello, las registra con lucidez y mucha precisión en su escritura.

Sin embargo, esta facultad intelectual que le advierte de todas esas limitaciones no se agota en el desengaño, ya que, a través de su distanciamiento del mundo, busca cultivar su virtud y su capacidad de autoconocimiento para apreciar mejor el mundo terrenal. Podemos decir, entonces, que un modo de intransigencia en Cernuda es no sucumbir al desencanto, por más padecimiento, molestia o duda que pueda constatar en su experiencia.

Ahora bien, del lado del estoico está el idealista o aquel que considera que es posible trascender lo visible y temporal para acceder a una instancia superior. En el caso de la última poesía de Cernuda, esa instancia superior será el amor pasional, en calidad de fuerza vital a la que el poeta sucumbe, a pesar de sí mismo. Dicha fuerza misteriosa tendrá condición divina al suspender el tiempo y aliviar los padecimientos del poeta, por lo que se verá impelido a rendirle tributo.

Así, Cernuda exaltará la pasión amorosa, ya no como en sus años de juventud, sino a través de la contemplación, en la cual el esfuerzo

que ponga en su acto creativo será aquello que logre conectarlo con la trascendencia. De más está decirlo, la figura paradójica del estoico idealista no es perfecta, sino que se inserta en una lucha existencial que se renueva constantemente. Esa será la tarea que Cernuda ha de emprender hasta el fin de su vida, siendo su escritura testimonio de dicha ambivalencia.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aldana, F. (2000). Carta para Arias Montano. En J. Lara Garrido (Ed.), *Poesías castellanas completas*. Cátedra.
- Barriales-Bouche, S. (2006). Exilio y post-exilio en Luis Cernuda. *Revista Hispánica Moderna*, 59(1/2), 27-43.
- Barriales-Bouche, S. (2019). Del paraíso edénico a un mundo cívico: la dimensión ética de *Cántico* de Jorge Guillén. En J. I. Álvarez Fernández (Ed.), *Approaches to Iberian Cultural Studies* (pp. 91-113). Peter Lang Publishing Inc.
- Cernuda, L. (2002). *Prosa I* (3.<sup>a</sup> ed., Vol. II). Siruela.
- Cernuda, L. (2003). *Epistolario 1924-1963*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- Cernuda, L. (2005). *Poesía completa* (5.<sup>a</sup> ed., Vol. I). Siruela.
- Fernández de Andrada, A. (1993). *Epístola moral a Fabio*. Crítica.
- Harris, D. (2005). La poesía de Luis Cernuda (Prólogo). En L. Cernuda, *Poesía completa* (5.<sup>a</sup> ed., Vol. I). Siruela.
- Insausti Herrero-Velarde, G. (2017). De «A un poeta futuro» a «Un contemporáneo»: héroe, sacrificio y posteridad en Cernuda. *The Bulletin of Hispanic Studies*, 94(1), 51-61.
- Manrique, J. (s. f.). Coplas a la muerte de su padre. En V. Beltrán (Ed.), *Poesía*. Real Academia Española. [https://www.rae.es/sites/default/files/Coplas\\_a\\_la\\_muerte\\_de\\_su\\_padre.pdf](https://www.rae.es/sites/default/files/Coplas_a_la_muerte_de_su_padre.pdf)
- Paz, O. (1964). La palabra edificante. *Revista de la Universidad de México*, XVIII(11), 7-15.

- Quevedo y Villegas, F. (1941). Nombre, origen, intento, recomendación y decencia de la doctrina estoica. En L. Astrana (Ed.), *Obras completas. Prosa*. Aguilar.
- Séneca, L. (1992). *Epístolas morales a Lucilio (Libros I-IX, Epístolas 1-80)* (Vol. 1; I. Roca, Trad.). Biblioteca Clásica Gredos.
- Teruel, J. (2013). La fuerza del desdén: *Desolación de la quimera* o la identidad moral de Luis Cernuda. *Cuadernos AISPI*, (1), 139-154. <https://doi.org/10.14672/1.2013.1091>
- Vich, V. (2017). La ética del amor y la ética del deseo en la poesía de César Moro. *Boletín Academia Peruana de la Lengua*, 62(62), 91-109. <https://doi.org/10.46744/bapl.201701.004>

Bol. Acad. peru. leng. 74. 2023 (229-251)

**Modernismo y canon de la literatura peruana  
de entresiglos**

**Modernism and the Peruvian literary canon  
from between centuries**

**Modernisme et canon de la littérature péruvienne  
entre siècles**

**Esther Teresa Espinoza Espinoza**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

[eespinozae@unmsm.edu.pe](mailto:eespinozae@unmsm.edu.pe)

<https://orcid.org/0000-0002-1821-3704>

**Edgar Paolo Alvarez Chacón**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

[ealvarezc@unmsm.edu.pe](mailto:ealvarezc@unmsm.edu.pe)

<https://orcid.org/0000-0001-7017-8937>

*Resumen:*

La literatura peruana de entresiglos, estudiada bajo el concepto de modernismo, ofrece una serie de problemas que se proyectan hasta el presente: los nuevos géneros, la interacción de discursos, las mezclas y conexiones de la cultura moderna, los criterios del canon y los vínculos entre modernismo y vanguardia, entre otros. La literatura peruana del modernismo, así como otras literaturas nacionales, ya no puede ser explicada de forma aislada,



<https://doi.org/10.46744/bapl.202302.008>

e-ISSN: 2708-2644

sino que tiene que ser comprendida en el contexto de la globalización y de la mundialización que implica la modernidad.

*Palabras clave:* modernismo peruano, modernismo hispanoamericano, canon de la literatura peruana, literatura peruana de entresiglos

*Abstract:*

The Peruvian literature from between centuries, studied under the concept of modernism, offers a series of problems that are projected to the present: the new genres, the interaction of discourses, the mixtures and connections of modern culture, the criteria of the canon and the links between modernism and the avant-garde, among others. Peruvian literature of modernism, as well as other national literatures, can no longer be explained in isolation, but must be understood in the context of globalization and the globalization implied by modernity.

*Key words:* Peruvian modernism, Hispanic American modernism, Peruvian literature canon, Peruvian literature from between centuries

*Résumé :*

La littérature péruvienne entre siècles, étudiée sous le concept de modernisme, pose une série de problèmes qui parviennent jusqu'à nos jours : les genres nouveaux, l'interaction de discours, les mélanges et les connexions de la culture moderne, les critères du canon et les liens entre modernisme et avant-garde, entre autres. La littérature péruvienne du modernisme, ainsi que d'autres littératures nationales, ne peut plus être expliquée de façon isolée : elle doit être comprise dans le contexte de la globalisation et de la mondialisation que la modernité implique.

*Mots clés :* modernisme péruvien, modernisme hispanoaméricain, canon de la littérature péruvienne, littérature péruvienne entre siècles

Recibido: 02/07/2023 Aprobado:18/09/2023 Publicado: 22/12/2023

## 1. Introducción

La crítica ha consensuado el nombre *modernismo hispanoamericano* para el periodo que abarca desde fines del siglo XIX hasta los treinta primeros años del siglo XX, aproximadamente. Esta categoría es difícil de modificar en el estado actual de las investigaciones sobre el tema; sin embargo, queremos extender el concepto fuera de los límites de su pertinencia literaria y regional para vincularlo a un espectro de mayor amplitud, que coincide con diversos fenómenos globales resultados del avance de la modernización. También asumimos que los fenómenos estéticos deben ser explicados en un contexto mayor, el de un «gran tiempo» (Beltrán, 2017) no solo histórico, sino también estético. Por ello, hacemos una crítica a la categoría *modernismo hispanoamericano*.

En la época referida, coinciden la emergencia de los nacionalismos y la formación del arte moderno. Los primeros se apropiaron del arte y de la literatura como instrumentos eficaces para la construcción de la comunidad nacional, mientras que el arte y la literatura trataron de acceder a dimensiones estéticas más allá del didactismo y del entretenimiento. En el caso de la literatura peruana, los ideólogos trazaron las bases sobre las que se formuló el canon literario de casi todo el siglo XX, el cual, desde su origen, venía saturado de una carga ideológica y política propias de inicios de siglo.

Géneros nuevos; obras innovadoras desprovistas de elementos pertinentes para consolidar el proyecto nacional; propuestas vanguardistas experimentales, e «imitaciones» decadentistas quedaron en un segundo plano. Y habría que agregar que estos aspectos no se discutieron sino hasta fines del siglo XX, cuando el canon literario se abrió a los discursos. Esta expansión, sin embargo, cuestionó también el concepto de literatura. Pese a ello, el canon literario ha persistido, pues toda cultura siempre establece una clasificación de sus discursos, en la que el arte tiene un lugar especial.

Este estudio parte de una definición operativa del término *modernismo*, aplicada a la literatura peruana, a la luz de los últimos aportes críticos. Discutimos los criterios del canon dictado a inicios del siglo XX;

observamos la reciente reorientación de la historiografía peruana hacia el corpus, pero planteamos nuevas tareas, como la necesidad de ediciones confiables y digitalizadas, y, principalmente, la revisión del canon literario orientado hacia el corpus.

## 2. Modernismo como categoría operativa

La modernidad se manifiesta por dos vías simultáneas: el modernismo como vía artística y cultural, y la modernización en tanto los procesos sociales y económicos que la hacen posible (Berman, 2000). En este marco debe entenderse el desarrollo de la modernidad en las sociedades latinoamericanas. En principio, la globalización no solo afectó a Latinoamérica, sino que tuvo impacto en las regiones del mundo donde se instalaron los imperios coloniales —de forma directa o a través de una presencia económica y financiera—. Por tanto, se puede hablar de una modernización globalizada, pero al mismo tiempo desigual, incluso dentro de los propios países imperialistas. París o Londres eran ciudades modernas desde el siglo XIX, pero estaban rodeadas por espacios de vida tradicional. En Latinoamérica, esta diferencia era aún más notable; sin embargo, ello no impidió el desarrollo económico y social de las ciudades capitales, como sucedió en otros continentes también sometidos a la globalización (Asia, África). Podemos decir entonces que la modernidad global no solo construyó ciudades o bienes materiales, sino también confrontó las culturas sometidas a su influencia (Huyssen, 2010).

La modernidad fue un proceso lento y desigual tanto en Europa como en la periferia, de tal forma que debemos hablar de *modernidades*, las cuales desarrollaron modernismos de acuerdo con las particularidades de cada región y país. La cultura moderna (modernismo) se propagó de manera más fluida que la transformación material; pero en todos los casos, de una u otra forma, originó un enfrentamiento con la tradición: es lo que se llama también *mundialización de la cultura*. «Globalización» y «mundialización» (modernización/modernismo en términos de Berman) son categorías que dan cuenta de la modernidad en las dos dimensiones indicadas. Para simplificar, a la mundialización de la cultura podemos denominarla *modernismo internacional* (Huyssen, 2010), y a sus manifestaciones particulares convendría

asignarles el nombre de la región; así, se podrá eliminar la diferencia entre el modernismo anglosajón, el hispanoamericano, el brasileño y el español. En el caso de Brasil, identificamos un «primer modernismo brasileiro», simultáneo al nuestro y diferente al movimiento de vanguardia que se inició en 1922; en ese primer modernismo podemos destacar a Afonso Henriques de Lima Barreto (1881-1922), contemporáneo de Abraham Valdelomar (1888-1919). En general, este término nos plantea una serie de problemas historiográficos y hermenéuticos. Además, tenemos el uso de otro término derivado: *posmodernismo*. El llamado «debate posmoderno», en la segunda mitad del siglo XX, ha generado una terminología confusa que se ha extendido a cualquier discusión actual sobre el tema (Gomes, 2002); nosotros, por nuestra parte, lo consideramos un tema ligado a la Filosofía y a las Ciencias Sociales. Los estudios literarios, sin renunciar al apoyo de estas disciplinas, deben describir este periodo de la modernidad en términos de un solo gran tiempo, relativo al desarrollo de la imaginación literaria. Por ello, una sola denominación es operatoria: dentro de este gran tiempo, cada particularidad geotextual determinará las variantes y los procesos de desarrollo.

La idea del modernismo como un fenómeno internacional ya había sido observada por Federico de Onís (Gutiérrez Girardot, 1983; Huyssen, 2010), pero el término *modernismo* debe ser visto como un fenómeno internacional de larga duración, no solo como una escuela. Por lo tanto, proponemos que el modernismo hispanoamericano constituye una variante del modernismo internacional derivado de la mundialización. Nuestros primeros modernistas hispanoamericanos comienzan a publicar a fines del siglo XIX porque ya estaba en marcha la modernización del continente a través de un sólido y continuo intercambio comercial y cultural con las metrópolis capitalistas. En la Europa de entonces, los movimientos sociales, las transformaciones científicas y artísticas, y, sobre todo, la globalización del capitalismo son aspectos que se orientan a la consolidación del proyecto nacional. Los periódicos no solo registran noticias, sino que popularizan la literatura a través del folletín (tradición adoptada de Francia, Inglaterra y España); asimismo, una serie de artefactos, como el cinematógrafo, el teléfono y el automóvil, entre otros objetos tecnológicos, se diseminan

ante la demanda de los nuevos consumidores. Esta modernidad, efectiva o virtual, demandó una respuesta cuyo nombre de consenso es *modernismo*.

Aunque la expresión *modernismo* sigue siendo un problema, su uso es un consenso para la crítica, sobre todo latinoamericana. Nosotros empleamos el término en este artículo por tal razón; sin embargo, referimos algunas propuestas que critican este uso y plantean alternativas plausibles para enfrentar la caracterización de un periodo de la historia literaria en el cual contextualizar la respectiva producción artística. Desde la mirada europea, «existe cierto consenso, un consenso que abarca desde la crítica anglosajona a la rusa, pasando por otros ámbitos europeos, en que el siglo XX es el siglo del modernismo, como el siglo XIX lo fue del realismo» (Beltrán, 2008, p. 10). Estos términos usados en las historias de la literatura para delimitar periodos manifiestan, como dice el propio Beltrán (2017), diferencias en función al espacio referido. Existe una discordancia entre el modernismo europeo y el hispanoamericano, fundamentalmente porque este tiene un alcance limitado y aquel, uno amplio; pero confluyen en la conciencia de una situación común: la relación entre modernidad y respuesta cultural. Por ello, podemos afirmar que la modernidad globalizada, entendida como un proceso de expansión lenta y desigual, engendró una respuesta cultural que adoptó el término *modernismo*.

Huyssen (2010, p. 12) refiere que el modernismo internacional, surgido en el marco de la globalización de fines del siglo XIX, está constituido por una serie de variantes regionales («modernismos alternativos») con sus respectivas particularidades, que deben ser consideradas si se quiere comprender la modernidad de nuestros días. Existe, entonces, una voluntad de comprender los fenómenos estéticos desde una perspectiva más amplia, principalmente porque la obra de arte —y el arte verbal en particular— no solo está anclada a su época, sino que dialoga con la herencia que le proporciona el archivo de la imaginación humana propia y ajena, del pasado y del presente, que además apuesta por el futuro. Beltrán (2017) considera que el término *modernismo* es inconveniente y que, como movimiento, constituye solo una parte de un periodo de amplio alcance, de uno mayor incluso al propuesto por Huyssen: del «gran tiempo». Sostiene que realismo y modernismo, como categorías hermenéuticas, son

parte de un gran periodo que denomina *simbolismo moderno*. Su punto de partida es el cuestionamiento a la crítica de fines del siglo xx por haber conformado una oposición entre la estética modernista de ese siglo y la estética realista del siglo xix.

Respecto a esto último, existe cierto acuerdo de la crítica actual, pero no sobre lo que significan *modernismo* y *realismo*. Beltrán observa que el modernismo presenta diferencias entre las variantes anglosajonas o europeas —de amplio alcance— y la hispanoamericana —limitada a una escuela regional—; explica que el debate realismo-modernismo «es una cuestión relevante que no se limita a un problema de mera terminología, sino que afecta a la forma de pensar la literatura moderna» (2008, p. 10). Por otro lado, la noción de realismo fue vista con desconfianza en el siglo xx por Ortega y Gasset, Jakobson, Auerbach, entre otros. El caso de Auerbach es interesante, pues propone la conjunción entre realismo y modernismo; es decir, «que el modernismo no es una huida de la historia, sino la consumación del realismo, al trascender el realismo del siglo XIX» (Beltrán, 2008, p. 12). El modernismo asumió los mismos principios del realismo, pero necesitaba superar esa relación con el presente inmediato a través de otro esquema: la fusión de historia y ficción. Auerbach propone, precisamente, que el simbolismo moderno es la alternativa al realismo, con dos diferencias puntuales: por un lado, es la estética moderna que domina los siglos xix y xx —y probablemente también el siglo xxi, dentro del cual el realismo no es más que una variante—; por otro lado, ya fue observado por algunos pensadores del siglo xix en el arte de su tiempo. Beltrán (2008) señala que Víctor Hugo y Dovstoevski, entre otros, comprendieron esta concepción del arte moderno —que se mantiene vigente en la actualidad— a través de las categorías de lo sublime y lo grotesco. El simbolismo, entonces, es una estética donde confluyen los contrarios, los opuestos, en cuyo marco el realismo puede ser comprendido; Beltrán agrega, asimismo, que Baudelaire se burla del concepto de realismo impuesto por el periodismo de su tiempo porque consideraba la imaginación como concepto clave. Pero las ideas de estos autores no construyeron una explicación consistente en su época; más bien, la crítica siguió denominando escuelas para explicar el proceso literario. Por ello, el simbolismo (en sentido restringido a Francia decimonónica) se presentó como una de las tantas escuelas literarias de la

época, como una moda, como un estilo, limitado cronológicamente (igual que el modernismo para Hispanoamérica). En conclusión, para Beltrán, el modernismo, en tanto respuesta estética a la modernidad (que comienza en 1800), debe llamarse *simbolismo moderno*, y el realismo, tanto del siglo XIX como del siglo XX, solo debe ser considerado una variable del modernismo (o simbolismo moderno).

En la misma línea de explicar los fenómenos estéticos desde una perspectiva histórica amplia, F. Martínez Bonati (2004) entiende que la modernidad, en términos estéticos, debe tener una denominación para dar cuenta de un proceso más extenso que el de una escuela o tendencia artística; en ese sentido, opta por el término *romanticismo*. Al igual que Beltrán, quien toma el nombre de una escuela finisecular (simbolismo), Martínez adopta dicho término para designar un gran periodo estético que se inicia en 1800. No lo hace para designar una escuela, sino una época, que incluso perdura hasta la actualidad. Esta propuesta permite explicar las transformaciones del arte verbal respecto del pensamiento moderno en su lucha por establecer una trascendencia que compensara las constataciones de finitud que la ciencia imponía. Por ello, tal época es caracterizada como una «agonía», es decir, una lucha del arte para elevarse por encima de las determinaciones de la ciencia (Martínez Bonati, 2004, p. 62).

M. Siskind, desde la perspectiva de la literatura mundial, propone leer «la modernidad latinoamericana como una relación global, un conjunto de procedimientos estéticos que funcionan como mediaciones de una red transcultural ampliada de intercambios culturales dispares» (2016, p. 19). De esta forma, trata de comprender la dimensión político-cultural del cosmopolitismo modernista en su relación con el concepto *literatura mundial*, entendido este como «una estrategia discursiva, modernizante y universalista sobre las literaturas del mundo, cuya presencia estructural en América Latina se remonta a los primeros años de la década de 1880» (p. 21).

I. Schulman establece que una consecuencia del proceso revisionista, que él inició en los años sesenta, «ha sido la liberación del modernismo hispanoamericano de una restringida conceptualización y en su lugar la idea de un modernismo hispánico que pertenece a un *proceso de alcance*

*occidental*» (2002, p. 9). Desde esta idea, establece que el modernismo hispanoamericano tuvo manifestaciones múltiples, heterológicas, en la cultura elitista y en la cultura popular; un carácter contrahegemónico y sincrético, y no especular:

Su innato sincretismo confirma la presencia de una identidad americana, y, a la vez, señala la continuación, en una etapa de madurez —la primera— de las letras americanas, de un proyecto sociocultural poscolonial: el de la disconformidad que se evidencia ya en los registros contrahegemónicos de textos coloniales del siglo XVI. (p. 12)

Reivindica la propuesta de F. de Onís sobre el modernismo como un movimiento epocal, producto de una crisis del espíritu relacionada con la modernidad. En el caso de Hispanoamérica, esta modernidad se inicia alrededor de 1800, época que coincide con los movimientos independentistas. Para Schulman, hay un proyecto transgresivo del modernismo y la modernidad engendrado por el poscolonialismo, de tal forma que

enfrentado con el infinito tenebroso e incognoscible de la modernización burguesa y con los fragmentos y escombros de religiones muertas del universo poscolonial, el modernista, mediante el poder lingüístico, intentó una labor de autoafirmación individual en una multiplicidad de espacios artísticos o históricos. (2002, p. 16)

Esta autoafirmación del escritor modernista lo llevó a una apropiación de la cultura dominante y, al mismo tiempo, a una perspectiva crítica. Esta práctica de los modernistas es la manifestación de lo que más adelante Oswald de Andrade denomina *antropofagia*; Ángel Rama, *transculturación*, y García Canclini, *hibridación*.

El crítico norteamericano A. Huyssen propone la idea de un solo modernismo internacional, que a su vez implica variantes —con sus respectivas particularidades espaciotemporales—. Esta idea nos parece plausible para incorporar la categoría *modernismo* a una más abarcadora, equivalente al simbolismo moderno de Beltrán o al romanticismo de Martínez Bonati. Tiene la ventaja de mantener la denominación y, al mismo

tiempo, disolver —hasta cierto punto— la diferencia entre el modernismo anglosajón y los otros modernismos.

Estas referencias pretenden poner en evidencia la necesidad de revisar no solo el periodo de entresiglos (también llamado modernismo o periodo de modernización cultural), sino las categorías de época y de escuela que han proliferado en los estudios literarios. De lo observado, podemos establecer algunas conclusiones provisionales u operativas. En principio, es necesario comprender los fenómenos estéticos en el gran tiempo de la historia y de la imaginación artística. Lo estético tiene una relativa autonomía frente a la circunstancia histórica. La mixtificación de la cultura moderna no solo ha sido observada por la crítica última, sino que ya había sido formulada por los propios escritores y artistas de esa época; Valera (2019) en su prólogo a *Azul...* de Darío, se refiere a esta idea cuando analiza el cosmopolitismo del poeta nicaragüense. Las categorías propuestas por Beltrán (simbolismo moderno) y Martínez Bonati (romanticismo) son abarcadoras y potentes para explicar el arte verbal de la modernidad, pero se sirven de nombres pertenecientes a escuelas artísticas (el simbolismo y el romanticismo) que la crítica ha consagrado a través de manuales y textos.

Por todo esto, para efectos de este trabajo, usamos el concepto de modernismo internacional planteado por A. Huysen, a fin de reconocer el desarrollo de la modernidad como un fenómeno global que, de manera gradual, se extiende desde las metrópolis coloniales del siglo XIX hasta la periferia del mundo. El modernismo hispanoamericano sería entonces una respuesta a esa modernidad desigual. Esto supone aceptar la necesidad de contar con una categoría operatoria, de consenso, en tanto se desarrolla la crítica de las existentes; solo restaría establecer el marco temporal. La mayor parte de los tratadistas que se refieren al modernismo en Hispanoamérica consideran el periodo de aproximadamente cuarenta años tras el inicio del movimiento en 1888 (Morales, 2019). Por tanto, *modernismo internacional* constituye un término más abarcador que *época* de Federico de Onís, o el concepto de escuela o generación. En el interior de esta gran categoría, las variantes y el proceso de desarrollo de las estéticas adoptarían algunos nombres que la crítica ya ha previsto para esta época: *modernismo hispanoamericano*, *vanguardia* y *postvanguardia*. Esto supone que, desde el punto de

vista metodológico, no podemos estudiar el modernismo hispanoamericano sin tener en cuenta que debe ser comprendido como parte de un proceso internacional. La idea es simplificar las categorías descriptivas de procesos que consideramos sincrónicos en Hispanoamérica. La literatura peruana (como otras literaturas nacionales) ya no puede ser explicada de forma aislada, sino que debe ser comprendida en el contexto de globalización y mundialización que implica la modernidad.

### 3. Canon y corpus del modernismo peruano

Del *Diccionario de teoría de la narrativa*, extraemos la siguiente definición de *canon*:

Del griego «norma» o «regla», en un sentido restringido, vinculado al aspecto eclesiástico de los libros sagrados y apócrifos, es un conjunto de obras selectas caracterizadas por su autoridad. En una acepción más amplia, es el repertorio seleccionado de obras vigentes en una determinada cultura o institución como modelo artístico; en tanto que tal, el canon se opondría al corpus y se ofrecería como un paradigma del discurso ideológico cultural dominante [...]. (Valles y Álamo, 2002, p. 249)

Esta definición resulta útil, puesto que recoge la oposición canon-corpus que asumimos como una convivencia que, en términos prácticos, es la condición del dinamismo de un sistema literario.

Beltrán (1993) aborda la cuestión del canon desde el problema de la identidad. La eficacia del canon, en ese aspecto, consiste en que responde a un sistema de valores y afirma un estado de cosas, una tradición. Las universidades italianas, señala, introdujeron el estudio de poesía y poética en el siglo xv, con el fin de formar ciudadanos —ya no súbditos—; sociedades como la europea o la estadounidense han consolidado el canon mediante el estudio de las lenguas y literaturas vernáculas y la formación de individuos con buena capacidad retórica y expresiva, que compartan un patrimonio cultural aún a costa de la desigualdad. El canon existe porque es útil para crear identidad. Sin embargo, la crítica al canon tradicional también está afectada por la desconfianza, por un

horror a perder la identidad en un mundo no diverso, sino desigual. La crítica ataca al canon del pasado, pero no sabe proyectar el futuro en el que sea expresión de una nueva estética y, por tanto, de un cambio de valores.

Para Gonzalo Navajas (2006), las transformaciones aportadas por la cultura visual, digital y global han irrumpido con tal fuerza que no es posible ignorarlas sin consecuencias considerables. Concibe la complementariedad de canon y corpus. La cultura vertical y hegemónica que ha predominado en el discurso intelectual ha de ser complementada por una cultura horizontal en que las aportaciones de formas de lenguaje no literarias, no escritas y no sancionadas académicamente reciben la validez que merecen.

La razón por la cual la revisión del canon de entresiglos (en los siglos XIX y XX) tiene relevancia en la actualidad reside en que este periodo es considerado fundacional de la tradición literaria en el Perú (Cornejo, 1989). A través de sus intelectuales, se seleccionó un conjunto orgánico de textos pertinentes a la propuesta de nación del siglo XX. Se trató de una época de redefiniciones globales en torno al canon, y no solo concernientes a Hispanoamérica o al Perú. Para el caso peruano, Julio Ortega (2010) explica que las *Tradiciones peruanas* de Palma «son una instancia privilegiada en las interacciones entre el discurso literario, la formación de las nacionalidades y la cultura de la diferencia hispanoamericana en el siglo XIX» (p. 205). La reformulación genérica que articulaba los saberes a las nuevas prácticas sociales continuaría durante el siglo XX; por consiguiente, no se extinguió el trabajo realizado por Palma, en especial en lo referido a la interacción de discursos, cuando se hizo evidente el entusiasmo de los jóvenes escritores por González Prada.

El horizonte de tareas planteadas por los escritores del siglo XIX trazaría la línea a seguir en el siguiente siglo, aunque en el camino de la evolución artística se asumieran nuevos y complejos retos. El canon que se asentó en el siglo XIX requería textos que representaran costumbres, problemas, zonas geográficas, personajes en los que se pudiese identificar lo nacional. Rama le dio el nombre de *representatividad*; como un rasgo de la literatura del siglo XIX, pero que se extendió hasta el siglo XX, y que corresponde a la «antigua y rotunda tradición mimética de la narrativa

peruana y su acendrado compromiso con la problemática del país» (Vidal, 1987, p. 19).

Sin embargo, la poesía de Eguren, cuya obra expone la indagación profunda acerca de la naturaleza de la fantasía y su relación con la condición humana, rompe con la imagen del realismo como constante de la literatura peruana. Sucede lo mismo con las novelas y cuentos iniciales de Valdelomar; con *La medusa* (1916), de Aguirre Morales; con *La evocadora* (1913), de Enrique Bustamante y Ballivián; con *Cuentos malévolos* (1904), de Clemente Palma, entre otros textos que la crítica de la época consideró imitativos, cosmopolitas y decadentes. Las figuras de Palma y de González Prada ya habían hecho evidente la relevancia de intereses y disputas en la constitución del canon. El sistema ilustrado en el que se mueven dichos autores, que se organiza a principios del siglo xx, oculta una serie de textos no pertinentes al llamado proyecto nacional. La crítica internacional, incluso, se mostró reticente a otorgarle el calificativo de modernista a la poesía de González Prada (Ward, 2022), privilegiando el discurso nacionalista frente al discurso cosmopolita.

La historiografía literaria reciente se abre al corpus de las literaturas del Perú; sin embargo, en el caso de la ilustrada, el canon del siglo xx apenas ha cambiado. Como se ha visto, los modelos del centro (canon) están en interacción con los textos de la periferia (corpus) para garantizar el dinamismo del hecho literario. Nuestra disciplina tiene la misión de dar vida al sistema correspondiente cuando confronta los textos del presente con los del pasado; por ello, existe la necesidad de nuevas lecturas, revalorizaciones y rescates. Cada generación no solo debe vivir y observar su presente, sino reconstruir el pasado e idear su futuro. Hurgar en el corpus y criticar el canon permitirá revisar lo hecho por la historiografía del siglo xx.

El caso del modernismo hispanoamericano es ejemplar. La crítica empezó a estudiarlo a partir de la poesía, y recién en los años 80 del siglo pasado emergió el interés hacia la prosa modernista y hacia un género considerado hasta entonces «impuro» en relación con las bellas letras: la crónica. A partir de la reflexión crítica sobre la crónica, se pudo observar el surgimiento de un nuevo género en la modernidad y, con ello, su

consagración artística y su ubicación en el universo de la prosa. Asimismo, tuvieron lugar las operaciones estéticas que vinculan la cultura elevada con la cultura popular, la ficción con la referencialidad, y los nuevos lenguajes de los *mass media* en las nuevas relaciones con el mercado (Rotker, 1992).

La perspectiva de la autoría individualista impidió ver, en un principio, las redes que se formaron en la búsqueda por ejercer presión sobre el sistema de las letras (trabajo que iniciaron las escritoras con las Veladas Literarias y que continuó Clorinda Matto con la red de escritoras que formó desde su *Búcaro Americano*, a pesar de las tensiones y contradicciones). La mímesis o realismo como condición consagratoria y estrechamente vinculada con el perfil «particularista» (Siskind, 2016) bajo una búsqueda de identidad nacional operó también como filtro de un corpus cada vez más amenazante. La oposición entre los «arielistas» y los «colónidas» —estos últimos vinculados a la revista *Colónida* de 1914— fue un tema instrumentalizado a favor de quienes demostraran mayor regionalismo. El telón de fondo fue un debate ideológico que definió la lectura del periodo y que creó antinomias irreconciliables como nacionales/cosmopolitas, hispanistas/indigenistas, etc. En esa misma lógica, se ha de considerar la crisis del lenguaje como contexto en el que se manifiestan el modernismo y la vanguardia, la cual revela que ambas tendencias corresponden a un solo proceso de modernización literaria y no una superación de la otra, como la crítica ha sostenido insistentemente. De hecho, es un recurso frecuente la propensión a crear antinomias para segmentar la literatura peruana a partir de cambios sociales, económicos o políticos, recurriendo a cronologías dependientes del discurso histórico sin considerar la autonomía relativa de la literatura e ignorando la dinámica propia del hecho artístico.

#### 4. La novela peruana y las fuentes

La ascensión de la novela a la categoría de arte en el mundo globalizado se produce precisamente en este periodo (Siskind, 2016; Beltrán, 2019). En el caso de la novela peruana moderna, podemos establecer como referencia inicial las novelas de Olavide: «el primer romántico peruano y como tal el creador de la novela peruana que durante el siglo XIX fue esencialmente romántica» (Bendezú, 1992, p. 2); y, como primeras manifestaciones

importantes, la obra de Clorinda Matto y de Mercedes Cabello. La crítica del siglo xx apenas se ocupó de las novelas publicadas en las primeras dos décadas, de tal forma que para referirse al género se partía de las obras de autores como López Albújar, Arguedas o Alegria.

Para comprender este periodo omitido por la crítica, un importante obstáculo es el acceso a los textos; por ello, debemos mencionar el proyecto de digitalización emprendido por el CELACP, *De desastres a celebraciones. Archivo digital de novelas peruanas (1885-1921)*, que intenta organizar un corpus —el más completo posible— de la producción literaria de esta época y actualmente permite el acceso libre a una veintena de novelas peruanas. El proyecto, según refiere Carrillo Jara (2021), se origina en la necesidad de contrarrestar la hegemonía del conocimiento que aún detenta el Norte Global, toda vez que la producción del Sur, como materia prima, es acumulada en este espacio antes de ser reconvertida como material que, con muchas restricciones, ofrecen a los estudiosos y lectores hispanoamericanos. Este proyecto trata de recuperar obras de autores mayores y de otros de menor impacto en la crítica; asimismo, rescata en tales textos tendencias literarias marginadas o subordinadas más allá del canon. *De desastres a celebraciones* parte de considerar a la novela peruana como «un vehículo para construir, problematizar y discutir la identidad nacional» (Carrillo, 2021, p. 587); en ese sentido, considera necesario salir de los márgenes restringidos por la crítica: «la lectura y la investigación más allá del canon literario constituye una tarea pendiente: solo esa exploración rigurosa puede comprender y explicar la diversidad de los proyectos literarios y culturales que se intentó ocultar tras una falsa homogeneidad» (p. 588).

Hay que resaltar, asimismo, que este plan de digitalización es una continuación de proyectos editoriales que en la segunda mitad del siglo xx realizaron ediciones serias y accesibles de la literatura del continente. Y téngase en cuenta que, para la investigación de nuestra literatura, es fundamental tener ediciones confiables. La Biblioteca Americana del Fondo de Cultura Económica, la Biblioteca Ayacucho y la Colección Archivos constituyeron proyectos editoriales para poner en circulación gran parte de la producción intelectual de América Latina (Sancholuz, 2022). En ese orden de cosas, el

estudio de la literatura de entresiglos implica dos problemas: contar con textos filológicamente limpios y acceso irrestricto a las ediciones originales. Tomemos como ejemplo la novela *La ciudad muerta*, de Valdelomar, publicada por entregas en la revista *Ilustración Peruana* de 1911: la obra presenta una sucesión de ediciones fallidas desde 1960, a pesar de la voluntad y de la experiencia de muchos investigadores que se hicieron cargo de ellas; en este recorrido para alcanzar una edición confiable, se tuvo que esperar hasta 2001 para tener un texto aceptable con el cual realizar una investigación seria. Este caso nos plantea que, para asumir cualquier investigación, necesitamos estar seguros de la confiabilidad de la fuente que vamos a utilizar: no debemos dar por sentada una edición sin antes someterla a un proceso de evaluación y crítica.

En el periodo de 1900 a 1930, se publicaron aproximadamente un centenar de novelas de escritores peruanos (Villanueva de Puccinelli, 1969), la mayor parte en el Perú. De este corpus, solo un manojo de novelas, publicadas principalmente desde 1920 y relacionadas a una estética realista o representativa de la particularidad peruana (novela indigenista) o de Lima como capital (narrativa urbana), ha sido objeto de atención de la crítica. Esta omisión puede deberse a que muchas de ellas no representaban conflictos ni temas necesarios para conformar la nacionalidad, un aspecto importante no solo para el arte, sino para la política de las sociedades del siglo xx. Tal es la función que tiene el arte —y la literatura en particular— en la política de la época que Mariátegui, como ideólogo y político interesado en explicar un proceso social para la justicia y la igualdad en el Perú, incluye en sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) un extenso apartado dedicado a nuestra literatura: el capítulo «El proceso de la literatura peruana». Como lo explica al inicio del ensayo, se trata de un proceso en el sentido judicial del término; es decir, constituye una demanda para evaluar la función que ha cumplido la literatura para alcanzar las metas políticas y sociales del ideario de Mariátegui. El amauta, que no es solo un ideólogo, sino que también mantiene —aun cuando no lo quiera— un espíritu de esteta, reconoce y valora el gran arte moderno, pero lo subordina a su proyecto político. Por ello, aunque apreció el arte de vanguardia, desechó poéticas imitativas, cosmopolitas o fantásticas que

disentían del proyecto nacional asumido en los años posteriores no solo por los políticos, sino también por los críticos más importantes del siglo xx.

A. Cornejo Polar, en su libro *La formación de la tradición literaria en el Perú* (1989), apenas repara en el modernismo peruano; explica que «al comenzar el siglo XX está terminado el primer tramo de la constitución de la tradición literaria peruana en función de los [aportes de Palma y Riva Agüero]», es decir, criollismo e hispanismo como tendencias hegemónicas (1989, p. 89). Y completa este diseño con el modernismo y el indianismo como las tendencias subordinadas que en los años veinte confluirían en un proyecto emergente de tendencia nacionalista: «A fin de cuentas, como también sucedió con nuestro romanticismo, el modernismo peruano no pudo expresar las tensiones de la modernidad porque el proceso social que lo sustentaba siguió arcaico: fue, entonces, mucho más modernista que moderno» (p. 96).

E. Bendezú y C. E. Zavaleta proponen una explicación fundamental para comprender el proceso de desarrollo de la novela peruana (en general) y de la novela modernista (en particular). Bendezú establece una periodización que rompe con la ortodoxia de la historiografía de consenso y que difiere de las propuestas de Cornejo, Tamayo o Delgado; señala tres grandes etapas para lo que considera el desarrollo de la novela moderna en el Perú: romanticismo (siglo xix), modernismo (hasta 1930) y realismo (desde 1930). Primero, en relación con el romanticismo peruano, reitera la idea de un movimiento estético tardío y cuestiona las denominaciones comunes, usadas por la crítica para la novela de fines del siglo xix: «Aunque dentro de este periodo se ha hablado de una novela peruana realista y también de una naturalista, ni el realismo ni el naturalismo cuajaron verdaderamente en la novela peruana» (Bendezú, 1992, p. 3). Segundo, considera al modernismo como una etapa intermedia entre el romanticismo y el realismo; destaca que los nuevos estudios sobre el tema han alterado algunas cronologías, pero «de ningún modo lo cancela como etapa y corriente literaria» en el contexto de la modernidad, «respetando siempre las cronologías peculiares del mundo hispanoamericano» (p. 3). Finalmente, sitúa el realismo al final del proceso con la novela indigenista y

la urbana. Aun cuando la propuesta de Bendezú es discutible, consideramos pertinente haber dado un lugar destacado al modernismo.

Por su parte, Zavaleta realiza una revisión de la novela «poética» —que entendemos como un equivalente a la modernista— desde 1904 hasta los años sesenta, con la cual establece un corpus. De dicho intervalo, consideramos solo las novelas que se publicaron hasta la tercera década del siglo xx: *Yerba santa* (1904), de Abraham Valdelomar; *Cartas de una turista* (1905), de Enrique Carrillo; *La ciudad muerta* y *La ciudad de los típicos* (ambas de 1911), de Abraham Valdelomar; *La evocadora* (1913), de Enrique Bustamante y Ballivián; *Fracaso* (1918), de José Antonio Román; *Bajo las lilas* (1923), de Manuel Beingolea; *La boda* (1923), de José Gálvez; *Fabla salvaje* (1923), de César Vallejo; y *La casa de cartón* (1928), de Martín Adán. Zavaleta agrega otros autores, como Gamaliel Churata, Arguedas y Ribeyro, en la medida que habla de una línea artística de largo tiempo.

Diversos autores de finales del siglo xx propusieron salir del campo de las bellas letras al campo de las prácticas textuales, y revisar el canon de principios de siglo considerando sistemas literarios que no fueron incorporados. El ejemplo clásico es el libro de Riva Agüero de 1905, que construye un canon de la literatura peruana en el que no están incluidos, por ejemplo, los sistemas de literatura obrera e indígena. El problema reside en que esta crítica no percibe que una de las características de la modernidad, que se inicia hacia 1800, es la mixtificación, explicada por Beltrán (2017) en los términos de una mezcla entre las estéticas provenientes de la tradición, con aquellas que nacen en la modernidad. Esto ha propiciado que se utilicen conceptos rígidos como el de sistema literario, que, en lugar de explicar la interacción de estos campos, los presenta como objetos aislados. El concepto de redes intelectuales propuesto por Maíz (2011) para este periodo resulta más eficaz para comprender las interacciones de las literaturas de la época. Téngase en cuenta, por otro lado, que el modernismo es la primera manifestación de lo que se llamaría una literatura continental, cuya expresión más avanzada se daría en el siglo xx, en los años sesenta, con el *Boom* de la literatura latinoamericana. En ese sentido, el modernismo hispanoamericano y el peruano, en particular, constituyen procesos internacionales que deben estudiarse en ese contexto.

## 5. Conclusiones

a) La construcción de categorías teóricas para explicar el hecho literario constituye una operación compleja, pues demanda tiempo y consensos en una disciplina marcada por el fragmentarismo teórico. La resolución de dichos conflictos, por ello, deberá esperar. Entre tanto, debemos continuar con las categorías que gozan de aceptación, pero bajo la condición de provisionalidad y operatividad, como es el caso del modernismo hispanoamericano.

b) El modernismo hispanoamericano debe comprenderse en un periodo más amplio, que nosotros denominamos modernismo internacional.

c) En este contexto, la literatura peruana de entresiglos, fundadora de nuestra modernidad literaria, ha sido estudiada partiendo de una serie de prejuicios con los cuales se forjó un canon, es decir, una literatura aceptada por el mundo oficial y que persiste hasta la actualidad.

d) Ese canon, que algunos críticos han clasificado a partir de pequeños periodos de nuestra historia, ha servido como una guía para la disciplina literaria cuando en realidad debió constituir una referencia contrastable con el corpus, es decir, con la producción artística de toda esta época. En el caso concreto del modernismo, la crítica ha seguido estudiando a los mismos autores, y ha sostenido preferencias y omisiones al interior de las obras individuales. El mejor ejemplo es la obra de Valdelomar: hasta hoy, la crítica prioriza sus cuentos y desplaza a un segundo plano sus novelas y sus crónicas.

e) La literatura culta o ilustrada convive en el espacio de la modernidad con otras formas artísticas, lo que Cornejo Polar llamaba *sistemas literarios*. En el mundo moderno, estos sistemas no están separados, sino interconectados en lo que Beltrán llama la *segunda mixtificación*. Es evidente que conviene estudiarlos individualmente, pero es innegable su interacción, sobre todo en la llamada «cultura de masas», en los préstamos y en las apropiaciones a los que están sometidas las prácticas artísticas en el terreno de la globalización. En este sentido, el escenario del arte culto y de la literatura ilustrada es un

espacio donde confluyen tendencias de la oralidad y de la escritura, de la tradición y de la innovación, de lo moderno y de lo antiguo.

f) La literatura peruana de entresiglos no ha sido estudiada en toda su complejidad discursiva. Solo se ha privilegiado el indigenismo como parte del proyecto de nación de los grupos intelectuales de principios de siglo y sus continuadores de las décadas posteriores. Por ello, es necesario hurgar en las obras de muchos autores olvidados, y también dentro de la obra de autores reconocidos, el complejo proceso de constitución de nuestra modernidad literaria. Las obras y propuestas de Eguren, Valdelomar, Vallejo y Martín Adán fueron el producto de la interacción de una comunidad de artistas que reflexionaron, desde el arte verbal, sobre la comunidad humana y sobre el papel de la palabra en la constitución de la nación.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Beltrán Almería, L. (1996). Canon y utopía. *Quimera*, (146), 43-49.
- Beltrán Almería, L. (2008). Simbolismo y Modernismo. *ConNotas. Revista de Crítica y Teoría Literarias*, 6(10), 9-29. <https://connotas.unison.mx/index.php/critlit/article/view/184>
- Beltrán Almería, L. (2017). *GENVS. Genealogía de la imaginación literaria. De la tradición a la Modernidad*. Calambur Editorial.
- Beltrán Almería, L. (2019). La novela, género literario. *Letras*, (66), 13-45.
- Bendezú, E.(1992). *La novela peruana. De Olavide a Bryce*. Editorial Lumen.
- Berman, M. (2000). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Siglo Veintiuno Editores. (Obra original publicada en 1982)
- Carrillo Jara, D. (2021). Estrategias decoloniales en el archivo digital de la novela peruana: de desastres a celebraciones (1885-1921) y el Norte Global. *Hispania*, 104(4), 583-596. <https://www.jstor.org/stable/27127536>
- Cornejo Polar, A. (1977). *La novela peruana: siete estudios*. Editorial Horizonte.
- Cornejo Polar, A. (1989). *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Centro de Estudios y Publicaciones.
- Darío, R. (2019) *Azul...* Vi-Da Global. <https://www.mendoza.edu.ar/wp-content/uploads/2022/04/Azul-Ruben-Dario.pdf>
- Escajadillo, T. G. (1989). El indigenismo narrativo peruano. *Philologia Hispalensis*, 4(1), 117-136. <https://doi.org/10.12795/PH.1989.v04.i01.10>

- Gomes, M. (2002). Prólogo. En *Estética del modernismo hispanoamericano* (pp. vii-xv). Biblioteca Ayacucho.
- Gutiérrez Girardot, R. (2004). *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1983)
- Huysen, A. (2010). *El modernismo después de la posmodernidad*. Gedisa.
- Maíz, C. (2011). La eficacia de las redes en la transferencia de bienes simbólicos: el ejemplo del modernismo hispanoamericano. *Alpha. Revista de Artes, Letras y Filosofía*, (33), 23-41. <http://doi.org/10.4067/S0718-22012011000200003>
- Mariátegui, J. C. (1989). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Amauta. (Obra original publicada en 1928)
- Martínez Bonati, F. (2004). *La agonía del pensamiento romántico*. Editorial Universitaria.
- Morales Saravia, J. (2019). *Ensueño y desencanto. El modernismo hispanoamericano. Lecciones de historia de la literatura hispanoamericana*. La Catedral.
- Navajas, G. (2006). El canon y los nuevos paradigmas culturales. *Iberoamericana*, 6(22), 87-97. <https://doi.org/10.18441/ibam.6.2006.22.87-97>
- Ortega, J. (2010). *El sujeto dialógico. Negociaciones de la modernidad conflictiva*. Instituto Tecnológico de Monterrey; Fondo de Cultura Económica.
- Rotker, S. (1992). *Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí*. Casa de las Américas.

- Sancholuz, C. (2022). Tres proyectos editoriales clave en la conformación del canon literario latinoamericano. *Orbis Tertius*, 27(35), e234. <https://doi.org/10.24215/18517811e234>
- Schulman, I. (1987). *Nuevos asedios al modernismo*. Taurus.
- Schulman, I. (2002). *El proyecto inconcluso: la vigencia del modernismo*. Siglo XXI Editores; Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM.
- Schulman, I. (2012). La novedad constante. *Transformación*, 8(1), 1-9.
- Siskind, M. (2016). *Deseos cosmopolitas*. Fondo de Cultura Económica.
- Steiner, G. (1973). *Extraterritorial*. Barral Editores.
- Valles Calatrava, J., y Álamo Felices, F. (2002). *Diccionario de teoría de la narrativa*. Editorial Alhulia.
- Vidal, L. F. (1997). La ciudad en la narrativa peruana. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 13(25), 17-39. <https://doi.org/10.2307/4530304>
- Villanueva de Puccinelli, E. (1969). *Bibliografía de la novela peruana*. Editorial Jurídica.
- Ward, T. (2022). Manuel Gonzáles Prada ¿poeta modernista? *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 72(72), 63-105. <https://doi.org/10.46744/bapl.202202.002>
- Zavaleta, C. E. (1999). La novela poética peruana en el siglo xx. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 31(31), 63-94.
- Zavaleta, C. E. (2001). Perú, novela con novelista. *Alma Mater*, (20), 71-86.



**Teoría e historia de la literatura infantil y juvenil en el Perú:  
vigencia de las propuestas de Jesús Cabel**

**Theory and history of children's and young people's literature  
in Peru: validity of Jesús Cabel's proposals**

**Théorie et histoire de la littérature de jeunesse au Pérou :  
Actualité de l'approche de Jesús Cabel**

**Karina de la Vega Sarmiento**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

karinagisela4@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0008-1423-420X>

**Armando Alzamora**

Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú

armando.alzamora@pucp.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-7896-3988>

*Resumen:*

El objetivo de este artículo fue validar la actualidad de las propuestas teóricas de Jesús Cabel. El análisis de sus postulados nos permite brindar aportes para mejorar la recepción crítica de la literatura infantil y juvenil (LIJ). Para ello consideramos necesaria una perspectiva desde los lineamientos de la sociología de la producción intelectual y artística de Pierre Bourdieu,



<https://doi.org/10.46744/bapl.202302.009>

e-ISSN: 2708-2644

y desde su análisis de la estructura del campo literario. En primer lugar, profundizaremos en las principales propuestas de Cabel (en su diálogo con la historiografía literaria de Hans Robert Jauss y el posestructuralismo de Roland Barthes), y en sus pros y sus contras para la LIJ peruana contemporánea. En segundo lugar, a partir de una lectura comparativa de cuatro obras, resaltaremos la validez de una de sus principales propuestas respecto a la adaptación de la tradición oral a la escritura. Concluimos que la crítica literaria ha adolecido durante años de herramientas para un abordaje cabal de la LIJ en el Perú; por ende, se debe empezar por rescatar y sistematizar los contados esfuerzos que buscan esclarecer sus problemáticas, como el caso de Jesús Cabel.

*Palabras clave:* literatura infantil y juvenil, LIJ peruana, teoría literaria, historia literaria

*Abstract:*

The aim of this paper was to validate the relevance of Jesús Cabel's theoretical proposals. The analysis of his postulates allows us to provide contributions to improve the critical reception of children's and young people's literature (CYL). For this purpose, we consider necessary a perspective based on Pierre Bourdieu's sociology of intellectual and artistic production, and on his analysis of the structure of the literary field. Firstly, we will delve into Cabel's main proposals (in his dialogue with Hans Robert Jauss' literary historiography and Roland Barthes' post-structuralism), and their pros and cons for the contemporary Peruvian CYL. Secondly, based on a comparative reading of four of his works, we will highlight the validity of one of his main proposals regarding the adaptation of the oral tradition to writing. We conclude that for years literary criticism has lacked the tools for a thorough approach to the Peruvian CYL; therefore, we must begin by rescuing and systematizing the few efforts that seek to clarify its problems, such as the case of Jesús Cabel.

*Key words:* Children's and young people's literature, CYL Peruvian literature, literary theory, literary history

*Résumé :*

Le but de cet article a été de valider l'actualité de l'approche théorique de Jesús Cabel. L'analyse de ses postulats permet d'apporter à l'amélioration de la réception critique de la littérature de jeunesse (littérature infantile et juvénile, LIJ). Pour cela, nous trouvons nécessaire de suivre les principes de la sociologie de la production intellectuelle et artistique de Pierre Bourdieu, ainsi que son analyse de la structure du champ littéraire. En premier lieu, nous allons étudier les principales idées de Cabel (dans son dialogue avec l'historiographie littéraire de Hans Robert Jauss et le post-structuralisme de Roland Barthes), ainsi que leurs avantages et inconvénients pour la LIJ péruvienne contemporaine. Deuxièmement, à partir d'une lecture comparative de quatre ouvrages, nous mettrons en relief la validité de l'une de ses principales propositions, concernant l'adaptation de la tradition orale à l'écriture. Nous concluons que la critique littéraire a pendant longtemps manqué d'outils pour un abordage complet la LIJ au Pérou. Il faut donc commencer par récupérer et systématiser les rares efforts qui cherchent à éclaircir ses problématiques, comme c'est le cas pour Jesús Cabel.

*Mots clés :* littérature de jeunesse, littérature de jeunesse péruvienne, théorie littéraire, histoire littéraire

Recibido: 24/05/2023 Aprobado: 18/09/2023 Publicado: 22/12/2023

## 1. Introducción

No existe un fenómeno literario, dentro del campo intelectual, sobre el que la crítica no logre ejercer su influencia. Ya sea incluso por inacción, cualquier fenómeno se verá siempre afectado por el tipo de relación construido entre sus agentes y las instituciones literarias. Como bien lo advertía Pierre Bordieu:

La relación que un creador sostiene con su obra y, por ello, la obra misma, se encuentran afectadas por el sistema de las relaciones sociales en las cuales se

realiza la creación como acto de comunicación, o, con más precisión, por la posición del creador en la estructura del campo intelectual. (1967, p. 135)

El caso de la literatura infantil y juvenil (LIJ) en el Perú nos servirá para ejemplificar este último escenario poco favorable, en el que crítica y objeto de estudio parecen distanciados. Evidentemente, no podemos incurrir en extremos y desconocer el trabajo realizado por notables investigadores peruanos como Francisco Izquierdo Ríos, Carlota Carvallo de Núñez, Manuel Pantigoso, Luzmán Salas, Ernesto Raez, Milciades Hidalgo, Carlota Flores, Danilo Sánchez Lihon, Adriana Alarco, Jorge Eslava, entre otros. A este valioso grupo de críticos debemos incluir también a Jesús Cabel, cuyas propuestas teóricas centrales son la materia de estudio de este artículo.

Jesús Cabel (1947) es uno de los más prestigiosos estudiosos y antologadores peruanos sobre literatura infantil. Es fundador de la Asociación Peruana de Literatura Infantil y Juvenil, junto con otro de los más reputados investigadores del tema: Danilo Sánchez Lihón. También, es el gestor de la Biblioteca Peruana de Literatura Infantil, serie en la que se publicaron varios de los estudios críticos más importantes de la LIJ en el Perú. En 1981, publica un estudio preliminar titulado *Literatura infantil en el Perú: debate y alternativa*. Este primer esbozo teórico será profundizado en 1984 con la publicación de *Literatura infantil y juvenil en el Perú: análisis y crítica*, cuyo prólogo, «Derrotero para una historia crítica de la literatura infantil y juvenil», se publicó en 1988 como artículo. Para el crítico chileno Manuel Peña Muñoz, autor de la voluminosa *Historia de la literatura infantil en América Latina* (2009), Cabel es «el principal estudioso, investigador, difusor e historiador de la literatura infantil en el Perú» (p. 578).

Si situamos sus propuestas en el marco de la teoría literaria moderna, en principio advertimos que estas no se desligan del desarrollo de los estudios filológicos realizados durante el siglo xx, fundamentalmente de los postulados del ruso Vladimir Propp (1928) y el francés Roland Barthes (1957; 1968). Sin embargo, en sus ideas también es posible identificar una filiación con la estética de la recepción. Por ejemplo, en el bosquejo de periodización de la LIJ delineado por Cabel, además de advertir un rigor

histórico-metodológico que será retomado por otros estudiosos (García Bedoya, 1990/2004; Silva Pretel, comunicación personal<sup>1</sup>), hallamos puntos de coincidencia con la historiografía literaria del alemán Hans Robert Jauss (1970), en la que el juicio crítico adquiere una vital importancia para la formulación de un canon de la literatura. Cabel coincide en este aspecto con una de las estudiosas de la literatura infantil más importantes del mundo de habla hispana: Ana Garralón (2021). Ambos trabajan con un concepto de obra infantil y juvenil que trasciende las intenciones primarias del autor, y en el que predomina la recepción histórica de los textos. También encontramos una comprensión sociológica del fenómeno literario que emparenta sus ideas, por momentos, con las del crítico peruano Antonio Cornejo Polar en cuanto a la literatura peruana como una totalidad contradictoria (1989).

El carácter totalizador del trabajo de Jesús Cabel puede considerarse pionero; sin embargo, como lo ha reconocido en una entrevista con Jorge Eslava (2017, p. 32), él se considera un deudor de dos trabajos críticos fundacionales: *El papel de la literatura infantil* (1967) de Carlota Carvallo de Núñez, y *La literatura infantil en el Perú* (1969) de Francisco Izquierdo Ríos. Lo que vemos en estos esfuerzos iniciales es una necesidad por sistematizar las dependencias entre el folklore, la tradición oral y la literatura infantil. Precisamente, Cabel explora esta línea en contraposición con aquella que aúna los influjos locales y foráneos en una especie de producción globalizada o cosmopolita. Sin embargo, estamos en la potestad de afirmar que esta postura no es exclusiva de los estudiosos peruanos. Por ejemplo, se pueden apreciar los rasgos de este vector en el trabajo de la española Carmen Bravo-Villasante, como lo muestra el siguiente pasaje:

Pueblo rico en oro y literatura. ¡Qué suerte! Los peruanos tienen que aprovechar sus propias minas espirituales para la literatura de los niños. ¿A qué buscar hadas, gnomos y elfos nórdicos si tienen espíritus y magos en su propia tierra? Locura sería pedir prestado a la mitología extraña mientras no agoten la propia. (1987, p. 11)

---

1 Rubén Silva-Petrel ha llevado a cabo un estudio titulado *Guía de literatura infantil peruana*, aún sin fecha de publicación.

Podemos colegir, entonces, que las ideas que Cabel organiza en sus trabajos teóricos se inscriben en una poética con predominancia en la formación de una literatura nacional.

En este artículo analizamos la propuesta que Jesús Cabel desarrolla en sus publicaciones de 1981 y 1984; para ello, hemos problematizado su dimensión teórica e histórica, y sopesamos su vigencia para la LIJ peruana del siglo XXI. Para este propósito, hemos dividido este trabajo en tres subtemas: en primer lugar, detallamos los aspectos teóricos e históricos que el autor desarrolla en su estudio; en segundo lugar, diferenciamos su propuesta poética de la LIJ y el concepto de adaptación de la tradición oral según la perspectiva de otros autores importantes; finalmente, contrastamos esta adaptación realizada en obras de LIJ escritas por autores peruanos, y exponemos nuestras conclusiones de este examen.

## 2. Dos propuestas fundamentales

En su publicación de 1984, el autor plantea dos propuestas interesantes para la comprensión de la LIJ en el Perú. La primera es una interpretación teórico-histórica del desarrollo de la literatura infantil peruana. En principio, nos confronta con una doble comprensión de lo que debería entenderse como una «obra» escrita para niños y jóvenes. Por un lado, la define como solamente «páginas», que, a su vez, forman parte de otras obras pertenecientes a un género distinto. Piénsese, por ejemplo, en algunos pasajes de las crónicas de Pedro Cieza de León, Inca Garcilaso de la Vega o Guamán Poma de Ayala, cuyos lectores tantas veces han reclamado una adaptación infantil. Por otro lado, las define como obras intencionadamente para público infantil, desde el momento de su concepción. Por ejemplo, aquí entrarían *El bagrecito* de Francisco Izquierdo Ríos, *Rutsí* de Carlota Carvallo de Núñez, o *Don Tomás y los ratones* de José Watanabe: obras indiscutidas dentro de nuestra tradición.

En segunda instancia, Cabel expone su interés por elaborar una selección rigurosa de aquellas «obras», de épocas particulares, que deberían considerarse parte indiscutible del corpus oficial o el canon de nuestra LIJ peruana. Por ello, propone una periodización dividida en cuatro ciclos:

literatura prehispánica, literatura de la conquista y la colonia, literatura de la emancipación, y literatura de la república. Cada periodo presenta su propia problemática socioeconómica asociada con los modos de producción literaria, de manera que esta puede determinar la inclusión o exclusión de ciertas «obras» en un corpus hipotético. Solo para poner un ejemplo, en el periodo colonial se usaban materiales impresos para la catequesis de los niños que incluían relatos o formas discursivas que bien podrían considerarse parte del corpus de la LIJ. Esta forma de conectar con los lectores más pequeños no hubiera sido posible sin la llegada de la imprenta al país en el siglo XVI. Baste comparar esta condición con la del periodo prehispánico para entender dos problemáticas distintas —e incluso antagónicas— con que se producían las «obras». Y, sin embargo, el insuficiente impulso seglar, subyugado al poder de instituciones eclesiásticas, se reflejaba también en la nula autonomía de la LIJ dentro del naciente campo literario de la Colonia. Esta problemática condiciona la forma en que se receptionan estas obras y, por tanto, los criterios para ser incluidas en un canon. Para explicar con más detalle esta propuesta, elaboramos la siguiente tabla:

**Tabla 1***Periodos de la literatura infantil y juvenil (LIJ) en el Perú*

Periodos	Condiciones de producción	Corpus de obras LIJ
Literatura prehispánica	No existía escritura o, si la hubo, no la hemos podido decodificar; por ende, solo se contaba con la oralidad. A esto podemos sumarle que la crítica literaria actual no cuenta con las herramientas adecuadas para el estudio del folklore.	No contamos con textos literarios quechuas, ya que el término <i>literatura</i> se relaciona con la escritura. Sin embargo, existió una literatura oral, que luego devino en folklore. Entre los grandes folkloristas destacan Francisco Izquierdo Ríos, José María Arguedas, Enriqueta Herrera Gray, Adolfo Vienrich, Marcos Yauri Montero, etc.

Periodos	Condiciones de producción	Corpus de obras LIJ
Literatura de la Conquista y la Colonia	La imprenta llega al Perú. Paralelamente, comienza la libre importación de libros desde España. En principio, no existe una literatura peruana como tal, sino una imitación de la literatura española. Solo después de la fundación de la Universidad Mayor de San Marcos, la presencia de letrados, clérigos e intelectuales fortalecerá el campo intelectual.	«Los caminos reales para andar por el reino» de Pedro Cieza de León, <i>Nueva Corónica y Buen Gobierno</i> de Felipe Guamán Poma de Ayala, <i>Comentarios reales</i> del Inca Garcilaso de la Vega, <i>Catecismo</i> (editado en tres idiomas e ilustrado); <i>Epístola a Belardo</i> de Amarilis, <i>Discurso en Loor de la poesía</i> de Clarinda, <i>La cristiada</i> de Diego de Hojeda, <i>El diente del Parnaso</i> de Juan del Valle Caviedes, <i>El lazarillo de los ciegos caminantes</i> de Antonio Carrió de la Vandra.
Literatura de la Emancipación	Es un periodo breve y convulso, que se desarrolló al mismo tiempo que el derrumbe del sistema colonial. Por ello, estamos ante una literatura insumisa y rebelde.	Las fábulas y poesía de Mariano Melgar, y la poesía de Joaquín de Olmedo.

Periodos	Condiciones de producción	Corpus de obras LIJ
Literatura de la República	Costumbrismo	Surge una tendencia de integración nacional. La búsqueda constante se relaciona con las costumbres del país. Asimismo, la práctica del escritor está muy relacionada con la política y la prensa. <i>Un viaje</i> de Felipe Pardo y Aliaga, y <i>Sargento Canuto</i> y <i>Ña Catina</i> de Manuel Ascencio Segura.
	Romanticismo	Los postulados del romanticismo llegaron tarde al Perú. Nuestros escritores asimilaron el nacionalismo y el sentimentalismo. Esto condujo a un avance en la búsqueda de la autonomía del campo literario. La poesía de Carlos Augusto Salaverry, <i>Catecismo para el pueblo</i> de Manuel Atanasio Fuentes, <i>Tradiciones peruanas</i> de Ricardo Palma, <i>Cuadernos y episodios peruanos</i> de Juan de Arona, <i>Julia o escenas de la vida en Lima</i> de Benjamín Cisneros.
	Realismo	La guerra del Pacífico desnudó las grandes falencias de la República. En este contexto, la figura de Manuel González Prada se erigió como la del escritor disconforme e incómodo que ocupa una posición central dentro del campo intelectual. <i>Páginas libres</i> , <i>Horas de lucha</i> y <i>Baladas peruanas</i> de Manuel González Prada.
	Modernismo	Estamos en un momento de crisis, en el que se visibilizan las tensiones del campo literario. Los escritores, aun así, siguen dependiendo de su relación con la política y la prensa. <i>Alma América</i> de José Santos Chocano, «El caballero Carmelo» y «El vuelo de los Cóndores» de Abraham Valdelomar.

Periodos	Condiciones de producción	Corpus de obras LIJ
Literatura de la República	Contemporáneo	<p>La labor editorial se profesionaliza. Esto permite que los escritores también puedan dedicarse de un modo más autónomo a su labor creativa. Este es el periodo más próspero y de mayor originalidad en la historia de la LIJ peruana. Con el tiempo, se ha construido una relación muy fuerte entre la LIJ y la pedagogía, lo que, de cierto modo, constituye un campo literario que no ha logrado desligarse de las fuerzas externas, pero que sí ha permitido una gran producción. El problema de la autonomía radica ahora en discutir entre obras con fines estrictamente pedagógicos y obras con fines estéticos.</p> <p>Indirectamente, la poesía de José María Eguren.</p> <p>En narrativa: <i>Juguete</i> (1929), de Alida Elguera (primer libro infantil del Perú), «Paco Yunque» (1931/1951) de César Vallejo, <i>Rutsí, el pequeño alucinado</i> (1947) de Carlota Carvalho de Núñez, <i>El retoño</i> (1950) de Julián Huanay, «El bagrecito» (1963) de Francisco Izquierdo Ríos, <i>Cuentos infantiles peruanos</i> (1958) de Sebastián Salazar Bondy (primera antología de LIJ).</p> <p>En poesía: <i>Rayuelo</i> (1938) de Abraham Arias Larreta, <i>La canción menuda</i> (1945) de Jorge Ortiz Dueñas, <i>Poesía para niños</i> (1961) de Mario Florián.</p>

La Tabla 1 presenta algunos matices precisos de aclarar. Naturalmente, Cabel solo ha incluido a los autores más emblemáticos. No obstante, observamos primero que esta periodización permite la inclusión de los dos tipos de LIJ que define el autor: páginas y obras orgánicas; es decir, aquellas determinadas principalmente por los lectores y aquellas construidas intencionalmente por los autores. Además, la columna referida a las condiciones de producción de cada periodo no solo comprende información desarrollada por el crítico, sino que hemos aportado ideas adicionales que nos han permitido delinear el desarrollo histórico de nuestra LIJ.

La segunda propuesta de Cabel pretende erigirse como una poética de la LIJ en el Perú. Se plantea una crítica a las orientaciones estéticas que han adoptado los escritores de LIJ a lo largo de la historia. Un ejemplo de este cuestionamiento es el comentario de Cabel sobre el libro *Juguetes* (1929), de Alida Elguera. Considerado el primer libro infantil publicado en el Perú, el crítico comenta:

El hecho es que el libro, impreso a todo color, con buen despliegue de páginas y tipos, a simple vista resulta agradable, tentador. En cambio, el contenido es otro y es allí donde empieza nuestra discrepancia. No podemos seguir siendo satélites de otras literaturas. La creación debe ser asumida con todos sus riesgos para presentar su singularidad, que es también su independencia. (1984, p. 12)

De esa manera, el cuestionamiento de Cabel se abre a dos dimensiones: la inmanente, es decir, las nociones que los agentes del campo (autores y editores) desarrollan para la producción del libro para niños y jóvenes como objeto estético; y la social, o, dicho en otros términos, las condiciones socioeconómicas desde las que autoras y autores producen sus obras y configuran su compromiso político. Precisamente, sobre esta segunda dimensión el crítico reconoce ciertos matices ideológicos discutibles, lo que representa una problemática generalizada y extrapolable con otros proyectos creadores dentro del campo intelectual. En tal sentido, Cabel no consiente aquella literatura que surge como imitación de otras literaturas nacionales más prestigiosas, porque vista la LIJ dentro del circuito literario, no afecta únicamente a quienes la producen, sino también a aquellos que la reciben. Este concepto de «independencia» ya aparecía en su publicación de 1981, pero en relación con el de «sentido crítico», que, si bien no se desarrolla, puede interpretarse por su oposición a conceptos como «falseamiento» o «evasión»:

La literatura infantil no puede ser aquella en que los protagonistas son hadas, príncipes, animales caricaturizados y humanizados, relatos que responden a realidades extranjeras con la consecuente exclusión de los temas peruanos, tal es el caso de Blanca Nieves, Pato Donald, Cenicienta, Superman, El hombre araña, etc. [...], de suerte que al niño se le enseña de esta forma a

rechazar su realidad, se le aliena la conciencia, se le reprime las condiciones de desarrollo que debe gozar, se le falsean sus universos que a falta de un sentido crítico opta por la evasión. (1981, p. 9)

Esa independencia deseable a la que se refiere Cabel encuentra su contraparte en la imitación de realidades foráneas y la exclusión de temas nacionales. Así, las formas hegemónicas afectan la dimensión social de la LIJ en desmedro de las manifestaciones de nuestra tradición oral, que resulta invisibilizada. El problema se agudiza cuando las instancias de legitimación del campo intelectual orientan sus preferencias hacia la extranjerización de la LIJ, ya que condiciona a los agentes a buscar este capital alienante, y precariza la situación de aquellos que se pliegan en los márgenes del campo y conforman espacios de resistencia para convertirse en lo que Pierre Bordieu llama «agentes de vanguardia» (1967, pp. 153-155). Para bien o para mal, esta oscilación de la actitud de los autores frente a sus obras evidencia una tensión de marcadas contradicciones socioeconómicas. Elegir tal o cual camino asegura al autor un lugar dentro del campo, pero posiblemente le cierra la posibilidad de desplazarse a otros.

Nótese también, en la cita anterior de Cabel, la aparición de la categoría «niño» como instancia decisiva en su reflexión. Se trata del genuino receptor de la LIJ, el destinatario ideal de toda escritora o escritor de este género; pero, al mismo tiempo, el crítico peruano reconoce que este agente está en un proceso formativo dependiente de las funciones que cumple el autor como productor. Hay una ambigüedad operativa en esta categoría propuesta por Cabel. Por un lado, hay una clara preponderancia del lector; esta postura es asumida quizás en virtud de la influencia internacional del posestructuralismo en el ámbito académico, sobre todo ante la publicación del ensayo «La mort de l'auteur» (1967) de Roland Barthes; pero también en virtud de la estética de la recepción en su vertiente hermenéutico-semiótica, como en el lector modelo propuesto por Umberto Eco (1979). Por otro lado, el lector niño, al ser víctima de esta alienación de conciencias por la imposición de un rechazo de la realidad y el falseamiento de universos, no puede considerarse un lector fiable, un intérprete definitivo o un dador del sentido final del texto, como sugiere Barthes. Por decir lo menos, Cabel intenta adoptar una postura conservadora: mientras que, en primera

instancia, se anima a adentrarse en la importancia del niño como agente dentro del campo literario, en definitiva, no reconoce la potencialidad crítica de este lector y lo circunscribe a una especie de agente pasivo<sup>2</sup>.

En tal sentido, las poéticas que asumen los autores de LIJ son determinantes en su posición dentro del campo intelectual. Se puede afirmar que esta oscila en un espectro con dos polos identitarios: una poética extranjera y otra nacional. Aunque el campo ha sufrido cambios desde los tiempos en los que Jesús Cabel reflexiona, es sencillo comprender que ciertas tendencias han sido y son determinadas por la hegemonía de las editoriales transnacionales en el mercado local. Instituciones estatales como los Ministerios de Educación y Cultura marcan también un influjo que condiciona la postura asumida por los autores. Ambas instancias, sin embargo, han asimilado la impronta de la tradición oral en la LIJ, por lo que el fenómeno actual no avizora en ninguna medida su cancelación o invisibilización, sino una tendencia por la instrumentalización o la banalización de estos elementos culturales. Con todo, la tradición oral peruana es vasta y los autores poseen una fuente inagotable de materiales para sus proyectos creadores. Un conocimiento profundo de mitos y leyendas de sus propios contextos convierte a los escritores en agentes privilegiados dentro del campo intelectual de la LIJ. Se puede afirmar, siguiendo lo propuesto por Cabel, que resulta imperativo escribir literatura infantil de temática peruana, es decir, extraer personajes de nuestro folklore. Esta forma de producir literatura presenta sus procedimientos específicos, acaso el principal de ellos sea la adaptación de la tradición oral a la escritura. En otras palabras, se trata de utilizar este legado en la literatura infantil por medio de cuentos, historietas y novelas juveniles.

---

2 Las propuestas en torno a la LIJ están cada vez más orientadas hacia una atención especial en el receptor. En un estudio sobre la representación de la realidad peruana en la LIJ, Chaparro desarrolla esta línea iniciada por Cabel, pero profundiza en el proceso de cambio de lector-niño a lector-creador, direccionado por vectores novedosos del campo educativo (2009). En otro trabajo similar, mediante el análisis de cuentos con personajes adolescentes incluidos en el Plan Lector de nivel secundario, Romero cuestiona que no haya una investigación cualitativa para conocer el horizonte de expectativas del lector-adolescente, la cual considera indispensable (2021, p. 513).

### 3. Oralidad y escritura: procesos formativos

Es importante ahora referirnos al libro *Literatura infantil en el Perú: debate y alternativa* (1981), en el que Jesús Cabel no solo reflexiona sobre la literatura infantil en el Perú y su relación con la tradición oral, sino que además realiza una serie de entrevistas a los autores que conforman el primer movimiento de nuestra LIJ peruana. Consideramos que, al entender la perspectiva de los agentes de un campo con una nascente autonomía, nos permitiría tener un marco de referencias para entender la actualidad de las propuestas teóricas de Cabel. Vamos a referirnos a las entrevistas realizadas a dos de las figuras más preponderantes de la LIJ en el Perú.

La primera que citamos es la realizada a Francisco Izquierdo Ríos. Él afirmaba: «Nuestra prodigiosa naturaleza, nuestra compleja geografía, nuestra singular historia, desde las brillantes culturas antiguas, nuestro folklore, son un venero inagotable para la creación de una fascinante literatura infantil y juvenil en todas sus expresiones (novela, cuento, poesía, viajes, teatro, etc.)» (1981, p. 48). La capacidad reflexiva con la que uno de los más importantes escritores de LIJ del Perú se refiere a nuestras riquezas naturales y culturales, así como a su inevitable influjo en nuestra literatura, resulta ejemplificadora. La conclusión inmediata a la que uno puede llegar es al enorme potencial de la literatura para transmitir el conocimiento de esta diversidad inagotable que significa el Perú. En otras palabras, la LIJ porta un ineludible potencial identitario y pedagógico. En cierto modo, esta es una manera de acercar a los lectores a nuestra cultura. Xabier Etxaniz coincide en varios puntos con Izquierdo Ríos, pero haciendo más precisión en que la producción literaria para niños constituye una situación comunicativa que deviene en un sentir colectivo de afinidades éticas: «La literatura nos hace sentirnos miembros de una comunidad, de una cultura, pero también es un instrumento que contribuye a formarnos» (2011, p. 81). Por consiguiente, es preciso que los niños conozcan nuestra tradición oral en adaptaciones escriturales realizadas especialmente para su edad. De esta manera, desarrollarán un conocimiento previo que les permitirá comprender mejor las manifestaciones de la tradición oral cuando las encuentren en sus contextos originarios.

La segunda entrevista a la que nos referimos es la realizada a Carlota Carvalho de Núñez. La escritora reconoce el enorme valor de las obras basadas en el folklore nacional: «Creo que la literatura infantil en el Perú debe procurar dar al niño una verdadera conciencia de su identidad nacional y de la naturaleza que lo rodea, deberá de estimular su imaginación al mismo tiempo que afina también su sensibilidad» (1981, p. 22). Es importante lo que afirma respecto a la estimulación imaginativa y sensible del lector, pero resulta mucho más relevante aquello que no explicita. Carvalho cuestiona indirectamente las dificultades que encuentran los escritores para transformar esa materia prima que representa la tradición oral en una obra de LIJ acorde al público objetivo. Por ejemplo, los relatos orales muchas veces presentan una estructura compleja, que es más evidente cuando los lectores niños no pertenecen a la zona originaria del mito o la leyenda en cuestión. Por ende, adaptar ese producto inicial y transformarlo en un texto más cercano al lector ideal del autor de LIJ termina siendo una tarea complicada: un proceso que, dadas las condiciones del campo, el autor decidirá —inteligentemente o no— si desarrollar o evitar.

Cuando abordamos una definición de narración oral, debemos considerar que esta es parte de una sociedad que otorga a las palabras el poder de actuar más allá del pensamiento. Y es muy probable que en esta sociedad no se haya extendido la palabra escrita y se contara principalmente con la memoria del narrador para portar y transmitir el conocimiento. Debido a ello, quienes transmiten las narraciones orales deben asignarles fórmulas repetitivas y rítmicas que faciliten su retención, a fin de lograr que el conocimiento colectivo perdure en el tiempo. Esto es posible gracias a que la narración oral posee características discursivas que facilitan la tarea de memorizarla (Luch, 2006, pp. 14-55).

Hoy, que vivimos una hegemonía de la palabra escrita, y que las textualidades de la escritura se difuminan en campos discursivos disímiles y plurales, resulta importante retomar propuestas como la de Jesús Cabel, porque en cierta medida constituyen nuevos modelos de especificidad. Por ello, en las siguientes líneas nos centramos en el proceso de adaptación de mitos y leyendas del Perú en la escritura de LIJ. Hemos tomado como referencia la concomitancia entre la «independencia con sentido crítico»

anhelada por Cabel y las estrategias empleadas por los autores de cuatro obras para niños y jóvenes. Nuestra intención ha sido demostrar que, en términos de Cabel, es posible adaptar mitos y leyendas de las diversas regiones del Perú e incluir de forma original estas historias en las tramas; este hecho, en paralelo, fortalece el marco teórico de la LIJ que el crítico peruano propone. El proceso de adaptación permite acercar nuestra cultura desde muy temprana edad a los pequeños lectores, quienes construyen su horizonte de expectativas en constante vinculación con estos signos culturales. Elegimos este corpus de obras de LIJ, precisamente, porque se trata de historias de mediana extensión en las que seres fantásticos, mediante distintas técnicas o fórmulas narrativas, narran y/o escuchan mitos y leyendas peruanos.

#### 4. Continuidades de la adaptación de tradición oral en la LIJ: estrategias y campo literario

Siguiendo esa propuesta revalorativa de nuestra identidad, que tanto llama la atención de Cabel, resulta ineludible abordar la novela *Rutsí, el espíritu de la selva* (1943) de Carlota Carvallo. El personaje central de esta historia es un geniecillo que se enamora de Shambi, una joven indígena. Enloquecido por este amor, le pide a su padre que lo convierta en hombre, y solo entonces descubre que Shambi ha sido raptada. Por ello, Rutsí inicia un periplo por distintos lugares de la Amazonía y otras ciudades del Perú para salvarla, en los que conoce muchas costumbres y leyendas. Luego de encontrar a Shambi enferma, viaja a Lima para buscar la cura. Aquí conoce las penurias que viven los migrantes en la gran ciudad y el desenlace trágico parece inminente. Decepcionado, Rutsí solo añora volver a ser un espíritu, lo que su padre le concede para volver a reunirse en ese otro mundo con su amada Shambi. El final esperanzador encarna, en el fondo, una crítica profunda contra las desigualdades sociales en el Perú y, más aún, las que sufren las comunidades indígenas. Asimismo, el rescate de las leyendas locales es una valoración positiva de la sabiduría ancestral y la tradición. El lector asume con naturalidad la transformación de un espíritu en hombre. Del mismo modo, cada una de las leyendas que se intercalan en la historia y que alimentan la comprensión de Rutsí sobre las costumbres de los demás también se asimilan en el relato sin digresiones.

Para este punto, el lector de Carvallo ha entrado en la dinámica de la transmisión oral: la adaptación de estas leyendas no le resultan extrañas, su naturalidad es impecable.

Cierta vez, unos viajeros encontraron cerca de una mina abandonada a un muchachito indio que dormía. Les llamó la atención que un ser humano estuviera en un paraje tan frío y solitario y trataron de averiguar cómo había llegado hasta allí, pero él permaneció completamente mudo. Le preguntaron el nombre de sus padres, sin obtener respuesta alguna. Los miraba extrañado, como si no comprendiera una palabra.

Vacilaron entre dejarlo allí abandonado a su suerte o llevarlo consigo. Decidieron esto último y, montándolo a las grupas de una de sus cabalgaduras, fueron con él hasta el caserío más cercano. (2021, p. 31)

Creemos que lo más interesante del proceso de adaptación de Carvallo no es solamente la simple imitación, sino que ese tránsito es tan vívido que permite a la autora, envuelta en la voz de una narradora portentosa, experimentar las mismas conmociones y el sacudimiento espiritual de los propios detentores de la tradición oral, y transmitir las vibraciones originarias de las leyendas a los lectores. Coincidimos en este punto con la lectura de David Heflin sobre esta obra, si bien su perspectiva resalta los aspectos autóctonos del relato: «Rutsí entabla conversaciones con arrieros, pastores, mineros, pescadores, y ermitaños, quienes le relatan sucesos maravillosos y fantásticos basados principalmente en el folklore peruano. El profundo conocimiento que Carvallo tiene de su patria y que refleja aquí es impresionante» (1991, p. 164). Lo que este estudioso norteamericano destaca en sí es el conocimiento que la autora tiene de la tradición oral. En otros términos, siguiendo a Cabel, no estamos ante la instrumentalización comercial de nuestra tradición oral, sino frente a un proceso genuino de adaptación y creación estética.

Un segundo libro que consideramos relevante para ponderar la propuesta de Jesús Cabel es *Cholito en los Andes mágicos* (1986), de Óscar Colchado Lucio. Este texto logra construir un universo en el que los lectores pueden identificar los principales aspectos (o signos) de la identidad andina. Se relata la historia de Cholito, un niño que vive en los Andes peruanos con

su madre y su llamita; en sus aventuras, se encuentra con antagonistas que lo intentan engañar para que no regrese más a su hogar: el Ichic Ocello, el Supay y la Achiqué; gracias a su astucia y a la ayuda de ciertos personajes, halla el camino de regreso. Esta estructura narrativa permite que, a través de esta serie de encuentros, el narrador «inserte» distintas leyendas andinas no solo como relatos aislados, sino como pasajes en los que el personaje se convierte en el protagonista. De esta manera, el salto —más cuantitativo que cualitativo—, en comparación con *Rutsí*, se aprecia en que el personaje Cholito no solo es oyente, sino también partícipe de las leyendas. Además, las variantes lingüísticas de los personajes no solo se observan en el estilo libre indirecto, sino en el propio discurso del narrador, en el cual afloran giros y construcciones sintácticas propios del español andino:

Luego de dar un respingo botándolo al sapo, caminando agachada agachada como una gallina, sin dejar de oler el aire, llegó hasta donde estaba yo paradito.

—¡Za! —dijo al verme—. ¿Quién pues eres? ¿Qué estás buscando por estos lugares?

Medio se alzó un poco queriendo disimular su joroba y hasta una mueca hizo que para ella seguro significaba sonrisa, pero a mí me infundió más desconfianza.

Me fijé en su vestimenta: usaba un roto traje de color negro desteñido, sombrero granate oscuro, shilpiento, y un largo rebozo sin flecos con su punta que se arrastraba por el suelo. (1986/2004, p. 52)

El lector podrá reconocer cierta transformación en el narrador: con las leyendas que se desarrollan, poco a poco mimetiza su voz y las de sus personajes. En otras palabras, como un personaje más del relato, sufre también un cambio significativo y se convierte en narrador oral. Este es el valor fundamental de la obra.

Otra publicación que trabaja la adaptación es *El secreto de las islas de Pachacamac* (2020), de Hernán Garrido Lecca. En esta se narra la historia de Salvador, un pescador que siempre salía a la mar con su amigo Pompeyo. Un día encuentran un pingüino en problemas y deciden salvarlo. Por su gran tamaño, lo bautizan como el pingüino Rey. Al poco tiempo,

Salvador sale a pescar solo y naufraga debido a una tempestad; pero es rescatado por el mismo pingüino, que en agradecimiento lo cuida hasta que se recupera. En este interín, le cuenta la leyenda sobre el origen de algunas formaciones geográficas de las islas de Pachacamac y le revela un secreto guardado durante siglos sobre un tesoro escondido en las islas. Gracias a la ayuda de los seres míticos y de los pingüinos, Salvador logra vencer la tempestad, encontrar el tesoro escondido, y volver a casa sano y salvo. Primero, en comparación con los dos textos anteriores de Carvallo y Colchado, observamos el procedimiento con que Garrido adapta la tradición oral a la escritura:

Cuentan los ancianos que aún antes que los incas llegaran al valle de Lurín, ya había un poblado frente al mar, que lo llamaban Quilcay y que era un pueblo de pescadores. Cómo será de antiguo el pescar por estos lares que la Cofradía de San Pedro, de la que son parte todos los pescadores de Lurín, obtuvo su licencia de don Toribio Alfonso Mogrovejo, el segundo Arzobispo de Lima, el 15 de abril de 1598. Ese mismo monseñor fue el que, más tarde, se convirtió en Santo Toribio de Mogrovejo. Así, así de larga, es la tradición de los pescadores de San Pedro de Lurín. (2020, p. 11)

No estamos frente a la voz suave y musical —no por ello rudimentaria, si acaso artificiosa— empleada en *Rutsí* ni ante el ejercicio portentoso de un lenguaje pleno de materialidades locales de *Cholito*; podría señalarse que este libro presenta una «carencia de estilo». En *Le degré zéro de l'écriture* (1957), Roland Barthes define la existencia de un grado cero de la escritura como una fórmula casi periodística y amodal, una escritura transparente en la que prevalece el pensamiento del autor. Sin embargo, la presencia de este no-estilo en el texto de Garrido no parece evidenciar la responsabilidad del autor en términos de compromiso político sartreano, como *littérature engagée*. Otros vectores condicionan su proceso de escritura. Antes de adentrarnos en el camino bastante obvio de la anulación posmoderna de la subjetividad y el debate irresuelto en torno a la deriva del hipertexto, nos animamos a formular que este autor trabaja la adaptación bajo los estándares que imponen algunos agentes dentro del campo intelectual.

Hemos evitado, hasta aquí, analizar las obras de Carvalho y Colchado desde la teoría sociológica de los campos, a fin de evidenciar, precisamente, que la fórmula propuesta por Cabel no es estática; es una búsqueda incesante de la forma precisa, proclive a las modas literarias, pero huidiza a los anquilosamientos. Naturalmente, en el amplio espectro de adaptar la oralidad a la escritura, existen grados y tendencias configurados por los actores del campo. En otras palabras, entre la tradición oral y la escritura del autor, media cierta necesidad que los agentes editores desean satisfacer, pues de ellos depende la masificación de la obra en el mercado. Como intentamos demostrar, esta mediación también es un factor que afecta directamente a la voz del narrador. En el caso de la obra de Carvalho, vemos un proyecto creador sobre el que prima cierta autonomía de la artista, pero también sobre el que afectan los criterios estéticos de un campo que empieza a alcanzar su madurez. En cambio, con la obra de Colchado pareciera que la autonomía es mucho más rígida, debido tal vez a que se trata de un autor de provincia cuya obra, primero, repercute fuera de la capital y, luego, es absorbida por las instancias de legitimación. En el caso de Garrido Lecca, se puede afirmar que esta autonomía es más difusa. Su obra nos puede servir como una evidencia de las fuerzas extrínsecas que pugnan en el campo literario, a saber, el influjo decisivo de agentes externos vinculados a los campos económico y educativo.

Finalmente, analizamos brevemente cómo funciona la adaptación de mitos en el libro *Antarki, el chasqui volador* (2021). La principal estrategia que se emplea en este texto para la adaptación de mitos es la polifonía, es decir, la simultaneidad de voces y perspectivas presentes en un todo textual. En esta novela se narran leyendas que el personaje principal escucha capítulo tras capítulo. Durante todo el libro, recibimos constantemente señales sobre las características de la cosmovisión andina: el cóndor, la vicuña, el lago, Mama Quilla, el Inti, los vigilantes protectores de la naturaleza, los valores del mundo andino y la conexión del ser humano con el universo manifiestan un protagonismo particular. Además, sobre el desenlace, hay una referencia al mito del Inkari. La presencia de distintas idiosincrasias y modos de comprender el mundo es un aspecto latente; por ejemplo, en un pasaje se observa el cambio radical de voz narrativa, cuando el narrador da paso a las ideas de Antarki:

Un día, mientras pastaba sus llamas, se quedó asombrado mirando la majestuosidad de los Andes. Entonces pensó que le gustaría mucho recorrerlos y llegar a conocerlos como la palma de su mano.

«Inmensos los Apus... Mágico es su misterio. Quisiera jugar con sus hijos, explorar sus quebradas y subir por sus laderas hasta sus cimas brillantes. Allí donde nace el Inti quiero llegar y rodar hasta las llanuras». (De la Vega, 2021, p. 20)

La voz principal del relato posee cierta inflexión, con usos particulares y giros lingüísticos propios de una conciencia totalizadora. Cuando Antarki piensa, la nueva voz que aparece en el relato se asume más inocente y limitada, y con un evidente sesgo desiderativo («Quisiera jugar, explorar y subir...»). En otros términos, en el texto aparecen dos voces particulares, las cuales representan dos conciencias de distinta naturaleza. Esto también se puede apreciar en otro pasaje del libro, donde el abuelo le relata a Antarki la historia de su hijo:

«Cuando era joven solía viajar en grupo para hacer el trueque. Al retornar, cargados de maíz, charqui, papa y toda clase de productos, solíamos descansar por las noches y contar historias junto al fuego.

»Todos éramos muy unidos y respetuosos de la naturaleza. Sin embargo, cierta noche, el más joven del grupo se alejó misteriosamente.

»Cuando regresó, vino trayendo una vicuña que había logrado amarrar con una sogá y nos la entregó diciendo:

»—He atrapado esta vicuña para que vean que ya soy buen cazador. Podemos esquilarla para usar su lana, o asar su carne al fuego.

»Al verla nos asustamos mucho, pues sabíamos que las vicuñas son animales sagrados.

»—¡Qué has hecho! —le dijimos.

»Fue entonces que escuchamos que unos hombres venían hacia nosotros. Eran los guardianes de Urquchillay, dios protector de los auquénidos.

»Quisimos esconder a la vicuña y a su verdugo bajo los sacos de papa y maíz, pero fue en vano; los urquchillas los encontraron muy rápido y se los llevaron a lo alto del cerro.

»Yo levanté mi chuspa que estaba llena de hojas de coca para chacchar en el camino y me fui siguiendo las huellas de la vicuña. Cuando llegué, las huellas finalizaban al pie del cerro.

»Adentro se veía luz y se escuchaba el sonido de unos latigazos. Cuando me asomé por una grieta, pude ver que estos guardianes habían castigado al joven y le estaban colocando una piel de animal sobre el cuerpo desnudo. El muchacho, entonces, se puso en cuatro patas y salió corriendo, pero ahora convertido en vicuña.

»Por mucho tiempo ha vagado por la puna pagando el mal que hizo. Y yo conocí bien a ese joven e intenté salvarlo porque era mi hijo. Yo le enseñé a ser valiente y a no temerle a nada, le enseñé todo lo que sabía, solo que en ese tiempo no sabía lo que ahora sé. Pero ahora el dios Inti nos ha dado una nueva oportunidad: la de enseñarle a mi nieto lo que no pude terminar de enseñarle a mi hijo. Y a él le ha dado la misión de proteger la naturaleza que una vez dañó [...]». (De la Vega, 2021, pp. 22-24)

La transición de la voz narrativa central a la del personaje del abuelo no es abrupta, pero paulatinamente este nuevo narrador va imponiéndose. Aflora no solo su experiencia personal en el relato («Todos éramos muy unidos»), sino aspectos culturales-religiosos y sentimentales que lindan casi con lo familiar. Por ejemplo, el término *urquchillas*, que se refiere a los guardianes de la deidad Urquchillay, no es un préstamo del quechua, sino una derivación espontánea que a De la Vega le pareció pertinente insertar en el relato para brindarle más naturalidad. El cierre del relato es ejemplar, aunque la perspectiva no se relacione con fines didácticos, sino con la pervivencia de la sabiduría ancestral preservada de generación en generación.

La adaptación de mitos y leyendas en esta novela juvenil presenta una serie de licencias que han permitido concretar un relato de irradiación polifónica, lejos de esa veta monológica que lamentablemente asumen muchos escritores. Para decirlo en palabras de Cabel, la novela ha sido «asumida con todos sus riesgos para presentar su singularidad, que es también su independencia» (1984, p. 12). Esta libertad es también una consecuencia de haber publicado en una editorial independiente. Contrario a lo que ocurre con obras que forman parte de un catálogo mayor, sobre todo aquellas destinadas a los planes de lectura escolares, en ningún momento del proceso de edición de *Antarki* se impusieron modificaciones que respondieran a cuestiones didácticas ni pedagógicas. De ello se desprende una línea de

continuidad dentro del campo de la LIJ que no ha dejado de explorarse, la cual es siempre próxima a la propuesta de Jesús Cabel sobre la adaptación de la tradición oral a la escritura.

## 5. Conclusiones

Para finalizar, es preciso señalar que las propuestas teóricas de Jesús Cabel en torno a la periodización y la especificidad de la LIJ, si bien han sido muy abordadas, no han sido materia de estudios más rigurosos; por lo que este acercamiento constituye una iniciativa en el proceso de formar una teoría e historia de la LIJ en el Perú. En un contexto en el que la crítica literaria destina pocos esfuerzos a este propósito, nos parece importante resaltar la actualidad de las ideas de Cabel, porque llenan un vacío con el que muchos nos enfrentamos al abordar nuestro objeto de estudio. Puede que lo más relevante sea su esbozo historiográfico, particularmente porque desentraña en cada etapa la importancia de la recepción y las complejidades del contexto socioeconómico en que surge el proyecto creador. Dentro de este marco, no menos interesante resulta su comprensión de la obra de LIJ: reconoce que esta se puede presentar, por un lado, como una forma «inacabada», a manera de páginas perdidas dentro de otros géneros discursivos, y, por otro lado, como una obra integral producida intencionalmente para el público infantil y juvenil. Ambas formas conviven en nuestra historia literaria.

La reflexión de Cabel en torno a la adaptación de mitos y leyendas en la LIJ posee diversas aristas interesantes, pero destaca fundamentalmente porque delimita los aspectos estéticos de las obras y define los rasgos de su público lector. Sus cuestionamientos apuntan de manera indeclinable a los modelos hegemónicos que el sistema económico masifica. Aunque en esta definición no resulte obvia la preocupación del crítico por las relaciones de los autores en el campo literario, esta aflora si pensamos su poética en el contexto de su propuesta historiográfica. Por esa razón, en nuestro análisis de obras adaptadas de la tradición oral contemplamos esta variable; como hemos querido demostrar, todo proyecto creador de LIJ motivado en el folklore, los mitos y las leyendas recibe las inevitables influencias de las fuerzas internas y externas del

campo. Determinar cuáles fuerzas contribuyen al saludable ejercicio de la LIJ en el Perú no parece una tarea únicamente de críticos literarios, sino también de autores conscientes del lugar desde el cual comunican su obra y su compromiso con la tradición.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cabel, J. (1981). *Literatura infantil en el Perú: debate y alternativa*. Amaru Editores.
- Cabel, J. (1984). *Literatura infantil y juvenil en el Perú: análisis y crítica*. Biblioteca Peruana de Literatura Infantil.
- Cabel, J. (1988). Derrotero para una historia crítica de la literatura infantil y juvenil. *Educación y biblioteca*, 12(110), 45-52. <https://gredos.usal.es/handle/10366/118608>
- Barthes, R. (1957). *Le degré zéro de l'écriture*. Les éditions du Seuil.
- Barthes, R. (1987). La muerte del autor. *El susurro del lenguaje*. Paidós. (Obra original publicada en 1967)
- Bordieu, P. (1967). Campo intelectual y proyecto creador. En J. Poullion, M. Barbut, A. J. Greimas, M. Godelier, P. Bordieu y P. Macherey, *Problemas del estructuralismo* (pp. 135-182). Siglo XXI Editores.
- Bravo-Villasante, C. (1987). *Historia y antología de la literatura infantil iberoamericana* (Tomo 2). Everest.
- Carvallo de Núñez, C. (1967). *El papel de la literatura infantil*. Consejo Nacional de Menores.
- Carvallo de Núñez, C. (2021). *Rutsí, el espíritu de la selva*. El Nocedal. (Obra original publicada en 1947)
- Chaparro, B. (2009). *Hacia una lectura de la literatura infantil peruana como proyección de la realidad* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio de Tesis PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/457>

- Colchado Lucio, O. (2004). *Cholito en los Andes*. Santillana. (Obra original publicada en 1986)
- Cornejo Polar, A. (1989). *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Centro de Estudios y Publicaciones.
- De la Vega, K. (2021). *Antarki, el chasqui volador*. Kuyay Editores.
- Eco, U. (1993). «*Lector in fabula*». *La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Editorial Lumen.
- Eslava, J. (2017). *Paisaje de la mañana. Esbozo para un curso de literatura infantil peruana*. Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- Etxaniz, X. (2011). La transmisión de valores en la literatura, desde la tradición oral hasta la LIJ actual. *Ocnos*, 7(7), 73-87. [https://doi.org/10.18239/ocnos\\_2011.07.06](https://doi.org/10.18239/ocnos_2011.07.06)
- García-Bedoya, C. (2004). *Para una periodización de la literatura peruana*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial.
- Garralón, A. (2001). *Historia portátil de la literatura infantil*. Anaya.
- Garrido Lecca, H. (2020). *El secreto de las islas de Pachacamac*. Loqueleo.
- Heflin, D. (1991). *Contribución de la cuentística de Carlota Carvallo a la literatura infantil peruana* [Tesis doctoral, Texas Tech University]. Texas Tech University Libraries. <http://hdl.handle.net/2346/19707>
- Izquierdo Ríos, F. (1969). *La literatura infantil en el Perú*. Casa de la Cultura del Perú.
- Jauss, H. R. (2013). *La historia de la literatura como provocación*. (Obra original publicada en 1970)

- Lluch, G. (2006). De los narradores de cuentos folclóricos a Walt Disney: un camino hacia la homogeneización. En G. Lluch, T. Colomer, C. Valriu, A. Rodríguez Almodóvar y T. Durán, *De la narrativa oral a la literatura para niños: invención de una tradición literaria* (pp. 14-55). Editorial Norma.
- Peña Muñoz, M. (2009). Perú: indigenismo y preocupación social. En *Historia de la literatura infantil en América Latina* (pp. 553-588). Fundación SM.
- Propp, V. (2000). *Morfología del cuento*. Editorial Fundamentos. (Obra original publicada en 1928)
- Romero Azabache, M. A. (2021). La literatura juvenil y la escuela: el cuento con personajes adolescentes en la educación secundaria en el Perú. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 70(70), 503-517. <https://doi.org/10.46744/bapl.202102.018>
- Sánchez Lihón, D. (1986). *Literatura infantil. Magia y realidad*. Instituto del Libro y la Lectura.



## NOTAS



**Noticia sobre la plataforma de Humanidades Digitales  
«Estudios Indianos»**

**Martina Vinatea**

Universidad del Pacífico, Lima, Perú

[vinatea\\_rm@up.edu.pe](mailto:vinatea_rm@up.edu.pe)

<https://estudiosindianos.up.edu.pe/>

<https://orcid.org/0000-0002-9326-3488>

Recibido: 25/05/2023 Aprobado: 18/09/2023 Publicado: 22/12/2023

---

El propósito de esta nota es dar a conocer a los lectores del Boletín de la Academia Peruana de la Lengua la plataforma web del grupo de investigación Estudios Indianos, un esfuerzo conjunto entre la Universidad del Pacífico (Lima, Perú) y la Universidad de Navarra (Pamplona, España). Mi intención ha sido describir esta plataforma de manera tal que los lectores se interesen en entrar a ella y descubrir todo aquello en lo que el grupo de investigación ha estado trabajando.



<https://doi.org/10.46744/bapl.202302.010>

e-ISSN: 2708-2644

En 2003, leí con entusiasmo el artículo de José Manuel Lucía Megías sobre la «informática humanística»<sup>1</sup> y quedó dando vuelta en mi cabeza la idea de aplicar a las Humanidades las ya no tan nuevas tecnologías. Me resultó verdaderamente inspirador el ejemplo que Lucía ofrecía sobre el pedido del padre Busa al presidente de la International Business Machines Corporation (IBM), J. Thomas Watson. Solicitaba la creación de una versión electrónica de las obras de santo Tomás con la finalidad de tener un índice más confiable que las concordancias manuales. Esto daba clara cuenta de la importancia de la informática como un «instrumento esencial para la creación de herramientas para los estudios humanísticos». Lucía ha seguido trabajando en el mismo ámbito de la tecnología y las Humanidades, con énfasis en el periodo medieval (2003, p. 93). Asimismo, como algunos recordarán, Germán Vega y Álvaro Cuéllar hicieron noticia a inicios de 2023, pues lograron confirmar la autoría de una comedia de Lope de Vega con la ayuda de instrumentos informáticos (Morales, 2023; Vega y Cuéllar, 2023). El último número de la revista *Hipogrifo* recoge un conjunto de artículos sobre la importancia de las Humanidades Digitales y la inteligencia artificial en los estudios sobre el Siglo de Oro, que incluyen, naturalmente, a los virreinos americanos<sup>2</sup>; y en el *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua* encontramos importantes contribuciones a la comprensión del periodo virreinal (Coello, 2021; Rodríguez Mansilla, 2021; Valdano, 2011).

A inicios de 2015, recibí por parte del rectorado de la Universidad del Pacífico un «capital semilla» para constituir un proyecto dedicado al estudio interdisciplinario de los virreinos americanos en coordinación con el Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO), de la Universidad de Navarra y de su Centro de Estudios Indianos. La apuesta fundacional fue crear un grupo de investigación que trabajara temas virreinales desde las Humanidades Digitales mediante una plataforma web, y que aprovechara la vinculación con el entorno informático para acercar a los investigadores y permitir que el público y, en particular, los maestros y alumnos tuvieran

---

1 En 2008, Lucía publicó otro importante artículo sobre el tema: «La informática humanística: una puerta abierta para los estudios medievales en el siglo XXI».

2 <https://www.revistahipogrifo.com/index.php/hipogrifo/issue/view/23>

acceso a las publicaciones de los estudios que se desarrollarían. A este empeño se unió, desde el inicio, la Fundación Obra Pía de los Pizarro, institución de largo vínculo con el Perú. El desarrollo de la plataforma contó, por supuesto, con un equipo de colaboradores, entre los que se encuentran Daphne Cornejo, Álvaro Cubas, Christian Egoávil, Ivonne Macazana, Belinda Palacios, Enrique Urteaga y Elio Vélez.

Estudios Indianos<sup>3</sup> se inició como un proyecto y hoy se está convirtiendo en una interesante realidad, cuyas principales líneas de acción son las siguientes:

- Gestión del patrimonio documental: identificación, cuidado y estudio del cuerpo textual americano, sea en lenguas romances o lenguas amerindias
- Investigación: estudio interdisciplinario de la realidad americana a partir de su herencia textual y cultural
- Educación: desarrollo de coloquios, congresos y seminarios, así como de herramientas para el estudio de la herencia virreinal americana
- Edición: desarrollo de estudios críticos sobre diversos aspectos de la herencia virreinal americana; edición crítica de las principales obras de los siglos XVI, XVII y XVIII, que conformarán un corpus textual americano
- Humanidades digitales: curaduría digital de textos virreinales, implementación de una wiki de términos especializados y desarrollo de herramientas digitales para la educación

En su plataforma digital, cuenta con colecciones propias de ediciones filológicas y estudios críticos que, además de las impresiones no venales, se

---

3 <https://estudiosindianos.up.edu.pe/>

publican en acceso abierto. Desde el primer volumen publicado en 2015, se han sucedido 23 publicaciones. La edición de los libros cuenta con el patrocinio de la Fundación Obra Pía de los Pizarro y de las instituciones que respaldan a cada uno de los investigadores. Las colecciones propias cuentan con material didáctico preparado especialmente para que los maestros puedan llevar a sus aulas contenido de calidad sobre el periodo virreinal, un periodo muchas veces estigmatizado (véase, por ejemplo, *Las mujeres del virreinato del Perú: agentes de su economía, política y cultura*<sup>4</sup>, de Carlos Gálvez, Elio Vélez y Martina Vinatea).

También, la plataforma cuenta con cinco bibliotecas digitales:

- Biblioteca Amarilis (2015) (<https://estudiosindianos.up.edu.pe/biblioteca-indiana/biblioteca-amarilis/>)
- Biblioteca Inca Garcilaso (2016) ([https://estudiosindianos.up.edu.pe/?s=biblioteca%20Inca%20garcilaso&post\\_types=publicaciones](https://estudiosindianos.up.edu.pe/?s=biblioteca%20Inca%20garcilaso&post_types=publicaciones))
- Biblioteca Santiago de Cárdenas (2016) (<https://estudiosindianos.up.edu.pe/biblioteca-indiana/biblioteca-santiago-de-cardenas/>)
- Biblioteca Santa Rosa de Lima (2017) (<https://estudiosindianos.up.edu.pe/tag/biblioteca-santa-rosa-de-lima-2/>)
- Incunables peruanos (2021) (<https://estudiosindianos.up.edu.pe/incunables-peruanos/>)

Además, debo resaltar las curadurías digitales de impresos de los siglos XVI al XVIII, alojadas en la sección Nueva Miscelánea Austral y que

---

4 <https://estudiosindianos.up.edu.pe/biblioteca-indiana/las-mujeres-del-virreinato-del-peru-agentes-de-su-economia-politica-y-cultura/>

ya superan las 200 entradas (véase, por ejemplo, *Memorial de las historias del Nuevo Mundo Pirú*<sup>5</sup>, de Buenaventura de Salinas y Córdova).

Estudios Indianos acoge las ediciones de la colección Biblioteca Indiana del Centro de Estudios Indianos, del GRISO —en colaboración con la editorial Iberoamericana—, que cuenta ya con 54 volúmenes<sup>6</sup>. Es el repositorio digital de la biblioteca Letras del Reino de Chile, que constituye una colección de la Editorial Universitaria (que tiene los derechos de reproducción) y el Instituto de Literatura de la Universidad de los Andes (Chile); esta biblioteca está a cargo del profesor Miguel Donoso y está dedicada a la edición y publicación de obras relacionadas con el período virreinal chileno (véase, por ejemplo, *Desengaño y reparo de la guerra del reino de Chile*<sup>7</sup>, de Alonso González de Nájera). Y, también, es el repositorio digital de las Letras de Nueva España<sup>8</sup>, en coordinación con el Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Nacional Autónoma de México y gracias al trabajo constante de su directora, Gisela von Wobeser.

Por otra parte, Estudios Indianos coordina la sección indiana de la revista *Hipogrifo* (primer cuartil de revistas especializadas), donde —además de artículos independientes— se cuenta con un interesante número de monográficos (véase, por ejemplo, *Hipogrifo*, vol. 10. n.º 2<sup>9</sup>).

## 1. Líneas de investigación

En la actualidad, Estudios Indianos cuenta con 17 líneas de investigación destinadas a explorar nuevas áreas de la múltiple realidad virreinal americana. Para ello, se han generado alianzas con importantes universidades y centros de investigación. Presento a continuación algunas descritas por sus propios directores:

5 <https://estudiosindianos.up.edu.pe/biblioteca-indiana/memorial-de-las-historias-del-nuevo-mundo-piru/>

6 <https://estudiosindianos.up.edu.pe/biblioteca-indiana/biblioteca-indiana-15/>

7 <https://estudiosindianos.up.edu.pe/biblioteca-indiana/desengano-y-reparo-de-la-guerra-del-reino-de-chile/>

8 <https://estudiosindianos.up.edu.pe/colecciones/letras-de-la-nueva-espana/>

9 <https://www.revistahipogrifo.com/index.php/hipogrifo/issue/view/22>

- Ceres indiana (agroindustrias virreinales): dirigida por Elio Vélez (Universidad del Pacífico). Aborda el fenómeno de las agroindustrias desarrolladas durante los siglos XVI y XVII en el virreinato del Perú. Desde su nombre, se busca explorar la vasta dimensión hispánica del orbe americano; la diosa grecolatina de la agricultura se concibe con un ropaje indiano, precisamente para revisar los estudios que han abordado la producción agrícola de la llamada *trilogía mediterránea* (vid, olivo y trigo).
- Ciencia y tecnología virreinales: dirigida por Luciano Stucchi (Universidad del Pacífico). Explora el vasto territorio por descubrir desde la transferencia tecnológica y biológica del primer momento de la conquista hasta la divulgación de ideas de la revolución científica de los siglos XVI, XVII y XVIII. Asimismo, promueve trabajos que abarcan tanto la edición de tratados científicos como estudios sobre la difusión de ideas y tecnologías en los dominios virreinales americanos.
- Clío indiana: dedicada al estudio y la edición de crónicas, sean primigenias de indias o de la etapa de consolidación colonial, relacionadas con los virreinos americanos. Además de centrarse en el texto de las crónicas, contempla estudios diversos sobre la multiplicidad de tópicos abordados en estas.
- Épica americana: dirigida por Paul Firbas (Stony Brook University). Investiga el papel que la poesía épica desempeñó en la fundación simbólica del espacio americano. Su naturaleza híbrida permite que en sus versos dialoguen diversas tradiciones textuales: la crónica, la hagiografía, la geografía, la corografía, entre otras. La edición y el comentario de los poemas épicos se complementan con la elaboración de catálogos y herramientas diversos que faciliten su consulta y estudio.
- Escritoras y pensadoras de la América moderna: dirigida por Robin Ann Rice Carlsson (Universidad Popular Autónoma de Puebla) y Martina Vinatea (Universidad del Pacífico). Prepara ediciones críticas de cartas biográficas, hagiografías y escritos diversos sobre mujeres novohispanas y peruanas de los siglos XVII al XVIII. Explora la dimensión

político-cultural de las mujeres, entendidas como agentes del saber en la sociedad moderna en América (siglos XVI al XVIII). Se estudia la vasta producción manuscrita conventual y la obra publicada por mujeres; asimismo, se propone la elaboración de diversas biografías de mujeres que, o bien en el ámbito sagrado, o bien en el ámbito secular, dejaron manifiesto su deseo por comprender y explicar el mundo desde su propia mirada.

- Fiesta y Arte efímero en el Nuevo Mundo: dirigida por Arnulfo Herrera (Universidad Autónoma de México) y Citlalli Luna (Colegio de México), quienes estudian los momentos históricos, políticos, artísticos y las expresiones de poder que se vieron reflejados en los relatos de las juras reales, los arcos triunfales y las piras funerarias. El análisis de los textos y la reconstrucción de los períodos históricos permiten valorar las circunstancias de las colonias americanas.
- Filología indiana: dirigida por Ignacio Arellano (Universidad de Navarra) y José Antonio Rodríguez (Pontificia Universidad Católica del Perú). Enfatiza el estudio de los textos coloniales, cuya diversidad convoca equipos interdisciplinarios y requiere de un cuidado especial para su interpretación. Filólogos con experiencia en textos auriseculares y coloniales integran este grupo destinado a reflexionar sobre la metodología, establecer los mejores criterios de edición y, asimismo, capacitar a profesionales de otras áreas.
- Filosofía virreinal peruana: dirigida por Jean Christian Egoavil. Tiene como propósitos centrales estudiar y difundir el patrimonio filosófico producido en el Perú durante los siglos XVI, XVII y XVIII. Para tal fin, se apunta a trabajar sobre tres ejes: el eje bibliográfico, centrado en la reconstrucción del corpus bibliográfico del pensamiento filosófico virreinal; el eje teórico, centrado en formular un modelo historiográfico que ofrezca una lectura alternativa de la filosofía virreinal como un producto original e inserto en la tradición de la cultura de Occidente; y el eje filológico, centrado en disponer de un conjunto de traducciones y ediciones críticas de las principales obras filosóficas escritas en el virreinato peruano.

- Historia de las creencias y prácticas religiosas de Nueva España, siglos XVI-XVIII: dirigida por Gisela von Wobeser (Universidad Nacional Autónoma de México), quien cuenta con la colaboración de los investigadores Carolina Aguilar García, Adriana Alonso Rivera, Ramón Jiménez Gómez, María Fernanda Mora Reyes y Carolina Sacristán Ramírez. El grupo de trabajo, cuya sede es el Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Nacional Autónoma de México, está enfocado, desde una perspectiva multidisciplinaria, en el estudio de las diversas manifestaciones religiosas y las prácticas asociadas a ellas que se dieron durante el virreinato de la Nueva España. En particular, se ha ocupado de las doctrinas escatológicas virreinales, así como del imaginario novohispano en torno a la vida después de la muerte y la existencia de sitios en el «más allá» cristiano. Actualmente, está enfocado en la investigación de las devociones vinculadas a santos o figuras celestiales desde el uso de variadas fuentes primarias.
- Historia intelectual de los virreinos: dirigida por Sonia V. Rose y Trilce Laske (Université de Toulouse). Investiga la historia intelectual de los virreinos americanos, que se comprende como parte de los complejos procesos sociopolíticos del Imperio hispánico. Por una parte, se enfoca en los diferentes actores de la vida intelectual virreinal (virreyes, letrados, obispos...), en sus espacios (corte, ciudad, universidad...) y en las modalidades de sus relaciones (mecenazgo, clientelismo...). Por otra parte, examina las producciones intelectuales; su modo de difusión y circulación, y su impacto a través de las polémicas. Finalmente, la recepción, aunque más ardua de indagar por cuestiones de fuentes, constituye una última vertiente de esta línea de investigación.
- Humanidades digitales: dirigida por Belinda Palacios (Université de Geneva). Promueve el vínculo entre la investigación humanística y el cómputo (herramientas tecnológicas y digitales), con especial énfasis en el desarrollo de proyectos e iniciativas que contribuyan a la educación y a la divulgación científica sobre el pasado virreinal americano. Cuenta con un equipo de apoyo conformado por Daphne Cornejo Retamozo (Universidad del Pacífico), Ivonne Macazana Galdos

(Universidad del Pacífico) y Enrique Urteaga Araujo (Pontificia Universidad Católica del Perú).

- **Mística americana:** dirigida por Juan Manuel Gauger (Universidad del Pacífico). Trabaja el estudio textual e iconográfico de la dimensión mística de los religiosos americanos —será abordado por diversos especialistas—. Sus principales objetivos son la edición de textos y la creación de repertorios iconográficos.
- **Teatro del Nuevo Mundo:** el *Teatro breve indiano*, dirigida por Leonardo Sancho (Universidad de Costa Rica), quien trabaja piezas de teatro breve, que no alcanzan la extensión de una comedia aurisecular. Esta línea de investigación pretende recopilar estas piezas y llevar a cabo ediciones críticas que les devuelvan su vigencia.
- **Turismo virreinal:** dirigida por Carlos Gálvez Peña (Universidad del Pacífico; Pontificia Universidad Católica del Perú). Está dedicada a fomentar estudios de pronta aplicación en la industria del turismo. Dada la heterogeneidad del patrimonio virreinal americano (artístico, textual, arquitectónico y, en buena cuenta, cultural), se buscará fomentar también el estudio orientado a crear contenidos de calidad para el turismo de los países que fueron sedes virreinales.
- **Tonos virreinales:** dirigida por María José Brañes (Pontificia Universidad Católica de Chile) con el apoyo de colaboradores-investigadores: el director de Estudio MusicAntigua, el intérprete Sergio Candia (Pontificia Universidad Católica de Chile); el intérprete Gonzalo Cuadra (Universidad Alberto Hurtado); la musicóloga e historiadora Laura Fahrenkrog (Universidad Andrés Bello); y el musicólogo e historiador Víctor Rondón (Universidad de Chile). Este equipo se ha propuesto dar a conocer el trabajo que musicólogos e intérpretes llevan a cabo en la recuperación, la edición, el estudio y la ejecución de la música virreinal. La música compuesta en el Nuevo Mundo durante los siglos XVI-XVIII refleja la diversidad al interior de las sociedades que la producen: en estos tonos, los modelos europeos confluyen con las sonoridades criollas, las voces indígenas y los ritmos africanos. La

música forma parte, asimismo, de los distintos ámbitos de la vida: está presente en la liturgia, en las ceremonias y en las festividades de la realidad americana; es también un elemento central en los procesos de evangelización.

- *Viajeros y cartógrafos del Nuevo Mundo*: dirigida por Ángel Pérez (Universidad del Pacífico; Consejo Superior de Investigaciones Científicas). Aborda la invención textual y cartográfica de América desde los primeros escritos del siglo xv hasta los elaborados relatos del siglo xviii.
- *Constelaciones textuales rioplatenses y chilenas en el período temprano-colonial: proyecciones, reescrituras y refuncionalizaciones*: dirigida por Silvia Tieffemberg (Universidad de Buenos Aires; Conicet). Propone, en primera instancia, un estudio que contemple el extenso corpus conformado por los textos rioplatenses de la época virreinal temprana. Asimismo, esta línea de investigación considerará los textos rioplatenses en diálogo con un conjunto de textos chilenos temprano-coloniales.

## 2. Enfermedades y epidemias en el mundo hispánico

La última incorporación a la plataforma de Estudios Indianos se vincula con un proyecto ganador del concurso anual de proyectos de investigación del Vicerrectorado de Investigación de la Universidad del Pacífico: «Enfermedades y epidemias en el mundo hispánico» (véanse Figuras 1 y 2).

**Figura 1**

*Ficha del proyecto «Enfermedades y epidemias en el mundo hispánico» en la plataforma Estudios Indianos<sup>10</sup>*



Proyecto Estudios Indianos > Enfermedades y epidemias en el mundo hispánico

**Presentación**

La epidemia y la enfermedad son hechos constantes que enfrentan las sociedades humanas. Por ello, el marco temporal del proyecto «Enfermedades y epidemias en el mundo hispánico del Siglo de Oro. Realidades médicas y percepciones sociales en el Perú virreinal, los siglos XVI y XVII, responde a la relevancia histórica y cultural de esta época tanto en la estructura de las relaciones políticas y sociales, con la primera sociedad moderna de masas, como en el panorama de las epidemias, que llegan desde Europa o que se producen en el Virreinato del Perú, que experimentan una eclosión notable en este periodo.

**Objetivos**

- Editar materiales textuales del Siglo de Oro en el Viejo y Nuevo Mundo relativos a epidemias y enfermedades epidémicas, principalmente sarampión, difteria, sífilis y melancolía
- Contribuir a la comprensión de la pandemia del COVID-19
- Analizar las circunstancias relativas a las epidemias y enfermedades extendidas en otras épocas y contextos históricos y sociales para detectar algunas enseñanzas útiles que nos ayuden en momentos de crisis
- Organizar congresos y editar monográficos en revistas académicas sobre la temática

**Equipo de trabajo**

Dr. Ignacio Avilano Aguiar

Fundador y director desde 1990 del Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO), es catedrático de la Universidad de Navarra. Ha sido titular en la U. de León y catedrático en la de Extremadura, España.

Dra. Martina Vinuesa

Directora del Proyecto Estudios Indianos y profesora principal del Departamento Académico de Humanidades de la Universidad del Pacífico. Es doctora en Filología Hispánica por la UNED, Madrid, España y doctora en Historia por la Universidad de Navarra, España.

Dr. Fernando Rodríguez Mansilla

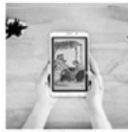
Profesor titular de Siglo de Oro español en Hobart and William Smith Colleges (Geneva, New York) y miembro asociado del GRISO de la Universidad de Navarra.

Dr. Leonardo Sancho

Catedrático de la Escuela de Estudios Generales y del Programa de Posgrado en Literatura en la Universidad de Costa Rica. Fundador del Grupo de Estudios Transdisciplinarios sobre Literatura y Medicina.

**Recursos**

Videos



Imágenes



Podcast

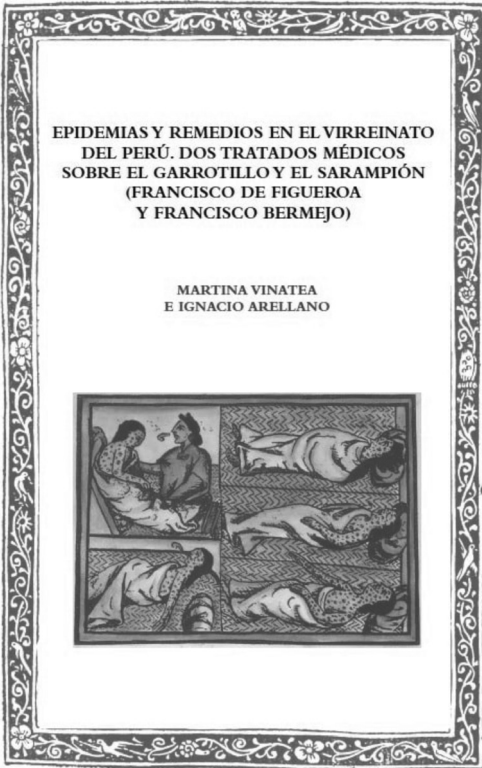


Corpus Documental

<sup>10</sup> <https://estudiosindianos.up.edu.pe/proyecto/epidemias/>

**Figura 2**

*Edición anotada del proyecto Epidemias*<sup>11</sup>



El proyecto incorporado en la plataforma cuenta con un corpus documental que recoge materiales textuales del siglo de oro, en el Viejo y el Nuevo Mundo, relativos a epidemias y enfermedades epidémicas (véase Figura 3).

11 <https://estudiosindianos.up.edu.pe/biblioteca-indiana/epidemias-y-remedios-en-el-virreinato-del-peru-dos-tratados-medicos-sobre-el-garrotillo-y-el-sarapión-francisco-de-figueroa-y-francisco-bermejo-2/>

## Figura 3

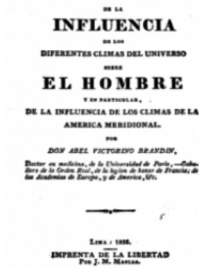
*Corpus documental del proyecto Epidemias*<sup>12</sup>

Proyecto Estudios Indianos > Infraestructuras y aplicaciones de contenido histórico > Corpus Documental

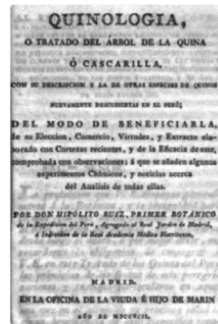
## Libros y documentos



La América vindicada de la calumnia de haber sido madre del mal venereo  
Don Pedro María de Sotomayor



Título: Influencia de los diferentes climas del terreno sobre el hombre y en particular, de la influencia de los climas de la América meridional  
Abel Federico Bravdon



Quinología o tratado del árbol de la quina o cascarilla  
Hipólito Ruiz

Dentro de la plataforma, este proyecto cuenta con videos que remiten al canal de Youtube de Estudios Indianos<sup>13</sup> (véase Figura 4). Asimismo, dispone de una serie de podcasts en la plataforma Spotify<sup>14</sup> (véase Figura 5).

12 <https://estudiosindianos.up.edu.pe/proyecto/epidemias/corpus-documental/>

13 [https://www.youtube.com/watch?v=cyJMRpq\\$WTK](https://www.youtube.com/watch?v=cyJMRpq$WTK)

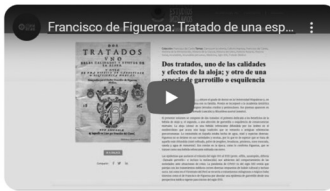
14 <https://open.spotify.com/show/3hupMn7jwLDu5Vw8rPC16D>

**Figura 4**

Sección «Videos» del proyecto *Enfermedades y Epidemias*



Proyecto Estudios Indianos > Enfermedades y epidemias en el mundo hispánico > Videos

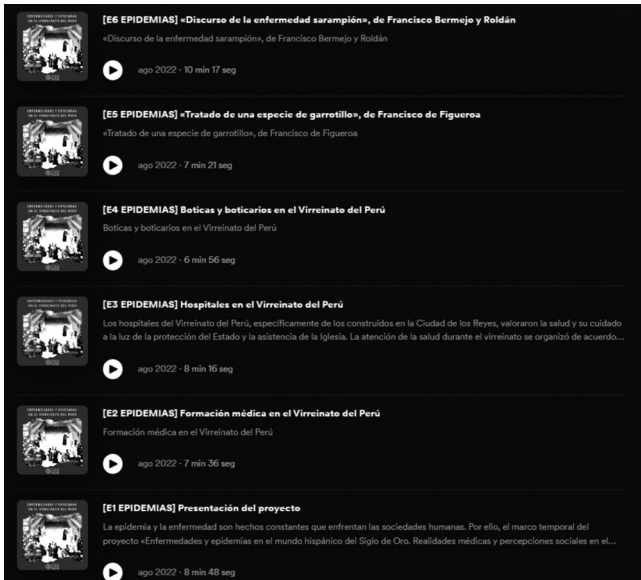


**Tratado de una especie de garrotillo o esquilencia mortal**

Francisco de Figueroa

**Figura 5**

Pódcasts de *VIRREINATOS*. Serie *enfermedades y epidemias en el virreinato del Perú*



### 3. Palabras finales

Cierro esta nota con la convicción de que Estudios Indianos seguirá trabajando con las herramientas proporcionadas por la tecnología digital, especialmente la inteligencia artificial, que contribuye al tratamiento de la información y a la difusión de las investigaciones. Nuestro compromiso es llegar a los investigadores, al público en general y, sobre todo, a los maestros y alumnos de Iberoamérica que necesitan conocer y apreciar el periodo virreinal.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amelang, D. (2023). Explorando la presencia de personajes femeninos en la comedia en tiempos de Lope de Vega desde las Humanidades Digitales. *Hipogrifo*, 11(1), 39-54. <https://doi.org/10.13035/H.2023.11.01.04>
- Coello, Ó. (2021). Relato ficcional y relato histórico: la primera novela peruana (1539). *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 70(70), 309-334. <https://doi.org/10.46744/bapl.202102.010>
- Cuéllar, Á. (2023). La Inteligencia Artificial al rescate del Siglo de Oro: transcripción y modernización automática de mil trescientos impresos y manuscritos teatrales. *Hipogrifo*, 11(1), 101-115. <https://doi.org/10.13035/H.2023.11.01.08>
- Cuéllar, Á., y Vega García-Luengos, G. (2023). *La francesa Laura*. El hallazgo de una nueva comedia del Lope de Vega último. *Anuario Lope de Vega*, 29(29), 131-198. <https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopevega.492>
- Ferrer Vals, T., García Reidy, A., y Ulla Lorenzo, A. (2023). Métodos para la investigación del patrimonio teatral clásico del español: tradición e innovación. Nota preliminar. *Hipogrifo*, 11(1), 12-13. <https://doi.org/10.13035/H.2023.11.01.02>
- Lucía Megías, J. M. (2003). La «Informática Humanística»: notas volanderas desde el ámbito hispánico. *Incipit*, 23(23), 91-114.
- Lucía Megías, J. M. (2008). La informática humanística: una puerta abierta para los estudios medievales en el siglo XXI. *Revista de poética medieval*, 20(20), 1-23.
- Morales, M. (2023, 31 de enero). La inteligencia artificial atribuye a Lope de Vega una obra anónima del fondo de manuscritos de la

---

<https://doi.org/10.46744/bapl.202302.010>

Biblioteca Nacional. *El País*. <https://elpais.com/cultura/2023-01-31/la-inteligencia-artificial-atribuye-a-lope-de-vega-una-obra-anonima-del-fondo-de-manuscritos-de-la-biblioteca-nacional.html>

Rodríguez Mansilla, F. (2021). «Perú, madrastra de tus hijos» (*Historia general del Perú*, I, xxxviii): una nota filológica y la fortuna de una frase en la cultura peruana. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 69(69), 11-36. <https://doi.org/10.46744/bapl.202101.001>

Valdano, C. V. (2011). El Tahuantinsuyo: el espacio político y el cuerpo útil en las obras de Martín de Murúa y de Guamán Poma de Ayala. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 52(52), 39-68. <https://doi.org/10.46744/bapl.201102.002>



Una lectura de un poema de *Canto ceremonial contra un oso bormiguero*, de Antonio Cisneros<sup>1</sup>

Camilo Rubén Fernández-Cozman

Universidad de Lima, Instituto de Investigación Científica,

Grupo de Investigación Retórica, Literatura y Cultura

crferna@ulima.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-7474-8666>

Recibido: 07/05/2023 Aprobado: 18/09/2023 Publicado: 22/12/2023

---

En esta nota, explicaremos los rasgos más destacables de la poesía peruana de los años sesenta. Luego, se hará una periodización de la obra poética de Antonio Cisneros (1942-2012). Finalmente, nos centraremos en una primera aproximación al poema «Apéndice del poema sobre Jonás y los desalienados».

La obra de Antonio Cisneros es una de las cumbres de la lírica peruana de los años sesenta del siglo xx. Antes de esa década, predominaba el influjo

---

1 Este artículo es resultado de la investigación que lleva por título «Campos figurativos y la destrucción de la máquina antropológica en la poesía de Blanca Varela», y que el autor está realizando, en 2023, con el auspicio del Instituto de Investigación Científica de la Universidad de Lima.



tanto de la poesía española (por ejemplo, el de Pedro Salinas en *Formas de ausencia*, de Wáshington Delgado) como de la francesa (verbigracia, la influencia del parnasianismo en *Minúsculas*, de Manuel González Prada). Sin embargo, la publicación de *Retorno a la creatura* (1957) significó un cambio de rumbo en la literatura peruana, pues Pablo Guevara puso sobre el tapete la poesía conversacional (heredera de Ezra Pound y de T. S. Eliot) como sistema emergente antes de la publicación de los primeros poemarios de Cisneros, Luis Hernández, Marco Martos y Rodolfo Hinostroza. Luego, con estos cuatro poetas, el registro conversacional se convierte en uno de los sistemas hegemónicos (quizá el predominante) en la poesía peruana a inicios de los años sesenta. En otras palabras, Cisneros se nutre de poetas como Robert Lowell y otros autores de lengua inglesa; de ese modo, introduce a ciertos autores británicos y estadounidenses en nuestra tradición poética, a diferencia de los poetas peruanos de las décadas pasadas que, por lo general, eran más proclives a la lectura de vates franceses, hispanoamericanos y españoles.

Existen cuatro características generales de la poesía peruana de los años sesenta. La primera de ellas es la conciencia estructural del poemario. Un caso representativo es *Comentarios reales* (1996), de Cisneros, que revela una cuidadosa estructura: la sección inicial («Antiguo Perú») se centra en el referente amerindio antes de la llegada de los españoles; la segunda parte («Hombres, obispos, soldados») se focaliza en la Conquista y el Virreinato; la tercera («Algunos muertos»), en el período de la emancipación y pone de relieve los héroes relegados en los textos escolares, como Túpac Amaru II; la cuarta («Nuestros días») se orienta al abordaje de la década de los años sesenta del siglo pasado y enaltece la figura de Javier Heraud como héroe político; y, finalmente, el epílogo, que enfatiza la necesidad de continuar en la lucha por la transformación de la sociedad peruana.

La segunda particularidad de la poesía de los años sesenta es el papel de la síntesis. Hinostroza, Cisneros y Martos, entre otros poetas, logran amalgamar el afinamiento técnico del poema con la conciencia política. Por ejemplo, «Imitación de Propercio» (poema de *Contra Natura*), de Hinostroza, evidencia un trabajo musical del verso y, a la vez, un cuestionamiento del discurso autoritario: «Oh, César, oh demiurgo, / tú que vives inmerso en el Poder, deja / que yo viva inmerso en la palabra» (2011, p. 23). De

ese modo, existe una oposición entre la poesía (vinculada al erotismo de Azucena) y la barbarie propugnada por el discurso autoritario.

El tercer rasgo de la poesía de aquella época es el funcionamiento de la dicción narrativa y conversacional. A partir de algunos de los primeros libros de Cisneros (*Comentarios reales*), Hinojosa (*Consejero del lobo*), Hernández (*Las constelaciones*) y Martos (*Casa nuestra*), la poesía coloquial se convierte en uno de los sistemas hegemónicos de la lírica peruana. Así comienza el poderoso influjo de autores como Ezra Pound, T. S. Eliot y los poetas *beatniks* en nuestra literatura.

La cuarta característica de la escritura poética de los años sesenta es la cita cultural. Cisneros (en el poema «En defensa de César Vallejo y de los poetas jóvenes», perteneciente al libro *Agua que no has de beber*) cita fragmentos de la crítica de Clemente Palma a la poesía de Vallejo, así como una carta del poeta santiaguino a su amigo Antenor Orrego y fragmentos de la partida de bautismo de Vallejo, entre otros textos, para configurar un texto híbrido en el que Cisneros simplemente dispone las citas de los mencionados documentos y así construye el poema.

Existen cuatro etapas en la poesía cisneriana. La primera es la de los inicios y abarca los dos primeros poemarios: *Destierro* (1961) y *David* (1962); en ellos se observa la influencia de Rafael Alberti y el funcionamiento de un imaginario bíblico. El segundo período se caracteriza por el enjuiciamiento crítico de la historia del Perú y el cuestionamiento del sistema capitalista; comprende desde *Comentarios reales* (1964) hasta *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* (1968), y se caracteriza por el empleo de la ironía como figura retórica para someter a crítica los íconos impuestos por la cultura oficial. La tercera etapa es la de crítica de la modernidad europea, en la que el poeta, en tono desmitificador, observa el papel del sujeto migrante latinoamericano en Europa; además, Cisneros retoma la reflexión sobre las civilizaciones originarias en el Perú; dicha fase se desarrolla desde *Agua que no has de beber* (1971) hasta *Crónica del Niño Jesús de Chilca* (1981). El cuarto período es el de madurez y se extiende desde *Monólogo de la casta Susana y otros poemas* (1986) hasta *Diario de un diabético hospitalizado* (2010); en este caso, se percibe un tono menos desacralizador y el empleo del monólogo

introspectivo para establecer complejas relaciones intertextuales con sucesos y personajes de la cultura occidental.

*Canto ceremonial contra un oso hormiguero*, poemario que obtuvo el premio Casa de las Américas en 1978, manifiesta el funcionamiento de un bestiario (De Lao, 2022; Elmore, 1998; Rodríguez Rocha, 2015; Rowe, 1998) en la obra de Cisneros, donde el oso hormiguero representa a la sociedad capitalista que vive de las hormigas o trabajadores a través de la dinámica de la explotación de la fuerza laboral de estos últimos. El texto que será objeto de estudio será «Apéndice del poema sobre Jonás y los desalienados»:

Y hallándome en días tan difíciles decidí alimentar  
a la ballena que entonces me albergaba:  
Tuve jornadas que excedían en mucho a las 12 horas  
y mis sueños fueron oficios rigurosos, mi fatiga  
engordaba como el vientre de la ballena:  
qué trabajo dar caza a los animales más robustos,  
desplumarlos de todas sus escamas y una vez abiertos  
arrancarles la hiel y el espinazo,  
y mi casa engordaba.

(Fue la última vez que estuve duro: insulté a la ballena,  
recogí mis escasas pertenencias para buscar  
alguna habitación en otras aguas, y ya me aprestaba  
a construir un periscopio  
cuando en el techo vi hincharse como 2 soles sus pulmones  
—iguales a los muertos  
pero estirados sobre el horizonte—, sus omóplatos  
remaban contra todos los vientos,  
y yo solo,  
con mi camisa azul marino en una gran pradera  
donde podían abalearme desde cualquier ventana: yo el conejo,  
y los perros veloces atrás, y ningún agujero).

Y hallándome en días tan difíciles  
me acomodé entre las zonas más blandas y apestosas de la ballena. (Cisneros,  
1996, p. 97)

Como es sabido, esta historia bíblica evidencia cómo Jonás pasó tres días y noches en el interior del cuerpo de la ballena. Cisneros, por su parte, hace una resemantización del sentido de este episodio con el fin de realizar una crítica del sistema capitalista.

El poema tiene tres momentos. En el primero (que equivale a la estrofa inicial), se observa la situación del locutor personaje (Fernández Cozman, 2020), quien trabaja más de doce horas diarias para alimentar a la ballena. En la segunda fase (que corresponde a la estrofa 2), se observa la posibilidad de rebelión del hablante que es reprimida (los perros son agentes de violencia en este caso). En la última etapa (los dos últimos versos), se percibe la manera como el locutor busca adaptarse al sistema de vida capitalista.

Sin duda, «Apéndice del poema sobre Jonás...» es una alegoría o metáfora continuada (Beristáin, 1995) porque existe un conjunto de elementos del Mundo 1 que remite a otro grupo de componentes, del Mundo 2, a la manera de *Rebelión en la granja*, de George Orwell, o de *La metamorfosis*, de Franz Kafka. Vemos dicha correlación en el poema:

**Tabla 1**

*Correlación entre el Mundo 1 y el Mundo 2 en «Apéndice del poema sobre Jonás y los desalienados»*

Mundo 1	Mundo 2
La ballena	La sociedad capitalista
El locutor personaje	El trabajador alienado
Alimentar a la ballena	Trabajar para que la sociedad capitalista siga funcionando
Insultar a la ballena	Manifiestar una actitud crítica
Construir un periscopio	Búsqueda de conocimiento en la sociedad capitalista
Acomodarse entre las zonas blandas de la ballena	Adaptarse a una vida alienante perdiendo la actitud crítica

La ballena constituye un macroespacio constituido por microespacios (verbigracia, la casa del locutor personaje, que se encuentra en ciertas zonas de la ballena). Se trabaja más de doce horas única y exclusivamente para alimentar a la sociedad moderna y capitalista, aspecto que se observa en el empleo de la personificación «y mi casa engordaba»; no obstante, la explotación del trabajador se basa en la apropiación del valor de la fuerza de trabajo laboral por parte del capitalista.

Ahora bien, posteriormente se busca dirigir impropiedades a la ballena, pero esta no lo permite porque ejerce la violencia contra los insurrectos; en consecuencia, la rebelión, planificada por el locutor, termina siendo debelada fácilmente. Asimismo, el periscopio representa esa búsqueda de conocimiento científico en el mundo moderno; pero no es posible porque la ciencia se halla controlada por el discurso hegemónico de carácter utilitarista. En tal sentido, los grupos de poder económico que controlan un país también manejan la transmisión de conocimiento.

Finalmente, se revela la violencia simbólica de la cual habla Pierre Bourdieu (2000), es decir, se naturaliza la pasividad del sujeto respecto de su situación social. El locutor, al final, tiene que aceptar pasivamente su realidad como algo connatural a su hábitat en el interior de la ballena (o sociedad capitalista). En otras palabras, el dominado acepta su condición y pierde su capacidad de cuestionamiento.

Como afirma Bourdieu (2000), se eterniza la arbitrariedad y, por eso, la capacidad crítica del sujeto se esfuma. Lo interesante es que el poema de Cisneros hace una reflexión sobre dicho proceso a través del empleo magistral de la alegoría.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Beristáin, H. (1995). *Diccionario de retórica y poética* (7.<sup>a</sup> ed.). Porrúa.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Anagrama.
- Cisneros, A. (1996). *Poesía reunida*. Editora Perú.
- De Lao, W. (2022). La ballena bíblica y la crítica sociopolítica en *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* (1968): una lectura retórica a partir del concepto de violencia simbólica. *Metáfora. Revista de Literatura y Análisis del Discurso*, 5(9), 1-14. <http://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.133>
- Elmore, P. (1998). Zoología fantástica y doméstica: el bestiario poético de Antonio Cisneros. *Hispanic Journal*, 19(2), 253-261. <https://www.jstor.org/stable/44284566>
- Fernández Cozman, C. (2021). ¿Quién habla en un poema? Locutores y alocutarios. El caso de un poema de César Vallejo. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 69(69), 367-377. <https://doi.org/10.46744/bapl.202101.013>
- Hinostroza, R. (2011). *Contra Natura*. Lustra Editores.
- Rodríguez Rocha, R. Sh. (2015). *El bestiario en Canto ceremonial contra un oso hormiguero (1968), de Antonio Cisneros* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Cybertesis: Repositorio de Tesis Digitales. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/8814>
- Rowe, W. (1998). Canto ceremonial: poesía e historia en la obra de Antonio Cisneros. En M. Á. Zapata (Ed.), *Metáfora de la experiencia: la poesía de Antonio Cisneros. Ensayos, diálogos y comentarios* (pp. 79-90). Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://doi.org/10.18800/9972421465.007>



El realismo costumbrista y la mujer obrera en los escenarios  
de la novela *Bananos* (1942), de Emilio Quintana

Alexander Zosa-Cano

Academia de Geografía e Historia de Nicaragua, Managua, Nicaragua

[alexander.soza@rcjuigalpa.uni.edu.ni](mailto:alexander.soza@rcjuigalpa.uni.edu.ni)

<https://orcid.org/0000-0001-8915-808X>

Recibido: 18/10/2022 Aprobado: 18/09/2023 Publicado: 22/12/2023

---

La intervención norteamericana (1912-1926) en Nicaragua y las plantaciones de banano en Centroamérica fueron el caldo ideal, en los años cuarenta, para que se publicaran obras de corte político y social en la región centroamericana. En Nicaragua se publican *Sangre del trópico* (1930), de Hernán Robleto, y *Cuidado te jode el cerro* (1941), de Agustín Sequeira Argüello. Esta última es una novela de protesta social en la que se aborda de manera genuina los malos tratos que reciben los mineros en la mina de San Juan de La Libertad (Chontales); fue publicada en apartados dentro del diario *Flecha*, cuyo editor era entonces el poeta Hernán Robleto; lamentablemente nunca apareció completa. A esta obra se sumaría *Cosmaja* (1942), de José Román, en la que se aborda el quehacer de la producción bananera en la zona del pacífico nicaragüense; y, en antítesis, *Bananos*:



<https://doi.org/10.46744/bapl.202302.012>

e-ISSN: 2708-2644

*la vida de los peones en la Yunai* (1942), de Emilio Quintana, en la que se profundiza la jungla costarricense.

Al unísono, en todo Centroamérica, exceptuando El Salvador, se publican novelas con una marcada realidad del sufrimiento y la miseria en oposición a la opulencia de quienes consumen la *Musa paradisiaca*. En Guatemala, se publica la trilogía compuesta de *Viento fuerte* (1950), *El papa verde* (1954) y *Los ojos de los enterrados* (1960), de Miguel Ángel Asturias. En Costa Rica, siguiendo esta misma tradición, *Mamita Yunai* (1941), de Carlos Luis Fallas, y *Bananos y hombres* (1931), de Carmen Lyra. En Honduras, *Prisión verde* (1950) y *Destacamento rojo* (1962), de Ramón Amaya Amador; *Trópico* (1971), de Marcos Carías Reyes, y *Barro* (1951), de Paca Navas de Miralda. En Panamá, *Flor de banana* (1970), de Joaquín Beleño Cedeño.

A través de estas novelas, los autores buscan señalar la vida, la agresiva naturaleza y la asombrosa tragedia. Esta última es tan sencillamente narrada que no desdeña cuán ordinario vive el hombre consumido por la selva llena de «cepas paridas, pandeadas de racimos, sobre el agua de las presas, morosas, profundas de cielo sobre la tierra negra» (Román, 1942, p. 56).

Ese realismo propio de la novela europea y latinoamericana ha pasado casi desapercibido en la crítica debido a que existe un mayor interés político en la región centroamericana por presentar estas novelas como antiimperialistas o antiintervencionistas. Tampoco se ha abordado ampliamente la construcción de la imagen de la mujer en las plantaciones bananeras. En algunos estudios, y en las propias obras, se representa a la mujer como un objeto de disfrute y amoríos pasajeros; se elogia el trabajo femenino, y la mirada narrativa se aboca a la representación del hombre y sus sufrimientos.

Con este ensayo, se ha tenido como propósito introducirse en esos vaivenes del ideario de la mujer como sujeto constructor de la historia alternativa. A la vez, se ha buscado analizar cómo las manifestaciones del realismo costumbrista patentizan en el autor ese sistema «fulgurante de cosmos de rebeldías y negaciones» (Cuadra, 1967, p. 9) expresos en la obra *Bananos* (1942), de Emilio Quintana.

## 1. El autor y su obra

Emilio Quintana (1908-1971) nació en Managua durante plena intervención norteamericana. No viviría para contar cómo su patria, de la cual fue desterrado, fue liberada de la dictadura somocista —impuesta por el imperialismo yanqui—. Fue narrador, poeta y periodista. Hizo vida en ciudades centroamericanas y mexicanas, de donde obtuvo la conciencia de cómo se vive en las calles de las grandes urbes. Según afirma el profesor Roberto Aguilar Leal (2006), «fue un hombre lleno de inquietudes políticas, con una clara tendencia a las ideas de izquierda». Su alma inquieta le permitió autoformarse y acceder a medios de comunicación desde los que sería combativo contra sus enemigos: la miseria, la pobreza, los bajos salarios, la explotación y la trágica vida de los pobres. Estos ámbitos temáticos están expresos en toda su obra.

*Bananos: la vida de los peones en la Yunai* (1942) es una obra que se suma a ese vaivén de tradiciones escriturales en boga en Centroamérica. Influenciado por el exilio, publicó significativas y numerosas obras poéticas: *Poemario* (1938), *Veinte poemas de izquierda* (1943), *Senderos libertarios* (s. f.), *Música de la vida* (s. f.), *Ego Sum Imperator* (1958), *Poemas para el pueblo* (1963) y *Poemas nada más* (1966). Asimismo, publicó obras narrativas: *Agustín Rivera: esbozo para una novela del futuro* (1951), *El cielo no es azul* (1957), *Diez bellos cuentos* (1959) y *Viejos y nuevos cuentos* (1964).

Gracias a la recepción crítica<sup>1</sup> sobre *Bananos: la vida de los peones en la Yunai* (1942), atraería la atención de los lectores, lo cual logró que tuviese un sinnúmero de reediciones; además, innumerables ensayos y notas sobre su obra literaria señalarían un articulado mensaje social y la plataforma de una nueva revolución civil. Como se ha citado, su quehacer poético y narrativo se inclinó a la «denuncia social, iniciando una narrativa en esa misma dirección que no pudo superar la calidad» (Arellano, 2003, p. 374).

---

1 Su obra ha recibido dos estudios monográficos: *La narrativa de Emilio Quintana*, de Juan Antonio Morales (UNAN, 1973), y *La imagen de los personajes en Bananos, de Emilio Quintana*, de Brenda del Carmen Cortez Cortez, Lilliam Inés Gámez Ramírez y Yendris Antonia López Aburto (UNAN, 2014).

## 2. El realismo costumbrista o el *lobby* del infierno

*Bananos: la vida de los peones en la Yunai* (1942) es una obra que se circunscribe en la relación del hombre con la naturaleza. Compuesta de 30 pequeñas crónicas, denominadas así por Manolo Cuadra en el prólogo, rememora la tragedia de los trabajadores de la montaña Yunai. Está dividida en cuatro apartados: el primero (1-3) abarca los planes para marcharse de Nicaragua y las pericias por realizar para concretar su viaje a la selva costarricense; el segundo (4-9) constituye el periodo en que el autor se introduce en el calvario que sufren los campesinos y extranjeros tanto por la selva como por los capataces; en el tercero (10-24) se detallan los maltratos, las luchas, los sacrificios y la construcción social que los capataces y los obreros han formado, y cómo este grupo social se mantiene unido; y en el cuarto (25-30) se narra el retorno a la patria luego de sufrir en la selva y recibir la solidaridad de sus semejantes.

Según el esquema de ida y retorno a las bananeras costarricenses, el profesor Roberto Aguilar (2006) compara *Bananos*, en cierta forma, con la *Divina comedia*, de Dante Alighieri, y concluye: «El viaje del protagonista a la selva bananera se siente como el descenso al infierno verde donde los condenados son los mismos obreros marginados por las leyes de los hombres en las ciudades de donde huyeron» (p. XIII). La selva es cruel y sensual; en ella no se practica la justicia (la ley es para la ciudad; el salvajismo, para la montaña). Es aquí donde los cuerpos, al dejar de ser útiles para los propósitos de la industria internacional, son enterrados «en el pequeño claro de la selva» (p. 51). Podría construirse con ellos la vía por donde circule el ferrocarril, que señala al *lobby* del infierno.

Alfredo Veraivé (1976) apunta que en este tipo de narrativa están expresas «las reformas sociales, el latifundismo económico —que afecta a sectores de la dispersa población rural—, el ascenso de las clases proletarias, las posibilidades de la industrialización y la marginalidad de grandes sectores humanos» (p. 291). En esta narración, se hallan esa diversidad de problemas y cómo, en el intento de solucionarlos, encuentran la muerte:

Sobre el deslumbrante mar costarricense donde la luz verdosa del crepúsculo juega con el verde claro de las ondas; entre la montaña tica, sonora y trágica, donde la peonada se queja tanto bajo la bota del connacional como del extranjero, ante el visto bueno de la autoridad que devenga un sobresueldo de la compañía por aceptar todas las infamias que se cometan; donde el capataz servil, encumbrado y presuntuoso es la única razón de ser. (Quintana, 1985, p. 85)

La temática, propia del realismo, se expresa en *Bananos* (1942) en esa doble constante: el hombre campesino y la selva costarricense. Estos se conjugan con los problemas sociales («no podemos aceptar esta realidad: que una muchacha bella y de veinte y dos años pueda morir un día a consecuencia de este insignificante bacilo») y las preocupaciones («sintiendo la congoja de nuestros corazones todo el peso de los siglos») (Quintana, 1985, p. 123).

Otro elemento característico del regionalismo que se cumple en esta novela es el relato lineal. La novela inicia en Nicaragua y, luego de una estadía en Costa Rica, el personaje retorna y hace de conocimiento las tragedias de los grupos sociales (campesinos) en la selva. Él también nota las preocupaciones ideológicas en contra de toda potencia extranjera:

Que se den cuenta los niños yanquis, las chicas parisienses, los acomodados señores de Europa, que para saborear ese diario banano de la canción [...], para cosechar ese banano, muchísimos hombres infelices se quedaron en la montaña de cara al sol de una esperanza que no reverdeció jamás. Qué multitud de mujeres famélicas fueron flageladas, más que por la inclemencia de la selva, por la inclemencia de los hombres que la ha elevado a las jefaturas brutales. (Quintana, 1985, pp. 131-132)

En esa lucha de clases en la jungla, lo único que importa y diferencia a los hombres es el dinero, narrar con sencillez o describir las situaciones donde no conjugan las apreciaciones del narrador. Dicho de otro modo, y utilizando las palabras de Manuel Pantigoso (2008), «esta es la literatura que cantan y expresan los millones de indios y otras capas sociales marginadas, y a veces analfabetas» (p. 154).

En la novela, apunta Aguilar (2006), el narrador está «concebido sobre la base de su experiencia en el enclave bananero, pero no debemos confundirlo con él» (p. XIV); este hecho constituye un logro que define la escritura de Quintana. La situación épica se constata a través de los señalamientos que hace el escritor sobre lo observado: las comedias y las tragedias.

Otro elemento característico es el aspecto autobiográfico. El YO se expresa en los dos últimos párrafos: «Yo vengo de la jungla. He vivido la zozobra para contar la zozobra. Un largo recorrido que sólo al impulso de las piernas se lo debo. Vuelvo hasta sin deudas, porque ni la deuda de la gratitud puede contraerse allí» (p. 132). En la selva, la única solución para salir de esa adversidad es la muerte, el «escape definitivo», o huir con un hondo sentido racional, sin ver atrás todo lo que queda.

### 3. La mujer frente a la eterna selva

Durante las décadas de 1930 y 1940, existe una necesidad de representar al país dentro del ideario selvático, y además se feminiza el paisaje. Esta necesidad tiene el propósito de atraer empresas y trabajadores para que inviertan dinero (los ricos) y tiempo (los pobres) en este territorio. El hecho no solamente se ve expreso en los medios de difusión de la época, sino también en el discurso narrativo nicaragüense que se permea en *Bananos: la vida de los peones en la Yunai* (1942). El autor describe lo anterior en el primer capítulo:

Creo que además de la propaganda que se le hacía a la zona bananera, en cuanto a la posibilidad de devengar un buen salario, el interés de evadirme de ese ambiente de dócil sometimiento a los jefes, fue lo que me impulsó a marcharme del país [Nicaragua] hacia los rudos trabajos de la jungla [en Costa Rica]. (p. 15)

Al hombre se le vende la idea que es dueño de sí mismo al entrar en contacto con la selva. El narrador «desprecia el radicalismo de chismes y sacristanes» (p. 15) y, al menos, va a experimentar las nuevas aventuras en «otro ambiente». Esa otra realidad, aunque solapada, es donde buscan las mujeres que no tienen hombres que las protejan.

Son reducidas con toda frialdad y, desde esta condición, son capaces de entregarse a los peones (prostitución) para luego extorsionarles y no pagarles sus salarios. Pero estas mujeres han llegado con «prolongadas necesidades». Es decir: aquí todos sufren; todos tienen su propia historia, la cual se diluye entre el discurso. El relato femenino es contrapuesto a las necesidades del hombre. Este se satisface no solamente de lo producido de la selva, sino del cuerpo sexualizado. En la novela se sostiene: «Aquella vez como de costumbre viajaban mujeres [...], algunas eran bonitas y jóvenes; otras no viejas, por las prolongadas necesidades. Entre ellas viajaban varias nicaragüenses» (p. 16).

Los investigadores Dorde Cuvardic-García y Rubén Martínez-Barbáchano (2020) afirman que en estas novelas bananeras se mantiene un discurso patriarcal y se «asocia a la mujer no occidental con la comida. Ambas —mujer y comida— son consideradas como objeto de disfrute y consumo». Además, el hombre es visto como el protector de la mujer, como se expresa cuando el capataz no le permite a la mujer trabajar y el hombre se ofrece a hacerlo. Esta llega con su historia «desventurada» y continúa el ciclo, con la salvedad de que cambió de escenario: antes en la ciudad, y ahora frente a la selva, sin ninguna opción. La mujer termina ejerciendo los oficios domésticos y sexuales de manera gratuita: «Porque no hay trabajo ni casas para mujeres [...]. Yo a usted le doy trabajo; para ella no hay» (p. 17). Este escenario de la mujer no solo constituye un abuso, sino que se normaliza en torno al discurso de la novela: «La consecución de la mujer en esos lugares es más que imposible. Mujeres que en San José se cotizan a peseta ya puestas en la montaña alcanzan el fantástico precio de diez colones» (p. 30).

La mujer pasa a un segundo plano y el ambiente de la selva conforma el todo. Es decir, se va haciendo un derroche de connotaciones sexuales y del juego irónico más o menos suave al relacionarlas con objetos: «Bellas mujeres, licores y autos», «el lujo de una mujer», «mujer querida», «la sombra de sus senos» y «caricias de la hembra». Por otro lado, poseer el cuerpo de la mujer tiene una connotación de poder económico y social: el peón que no puede pagar el acto sexual y «darse el lujo» se ve obligado a imaginarlo y autocomplacerse; por ejemplo, el contratista que usaba al cocinero como mujer o los peones que destinaban las mulas de la hacienda

para satisfacerse. Todo lo anterior se narra en actos descriptivos en los que las explotaciones producidas en las bananeras de Costa Rica son el reflejo de esa historia alterna que no se evidencia en primer plano.

Ahora bien, la compañía se beneficiaba al no darles un trabajo a las mujeres que llegaban, puesto que se ahorra cocineras, lavanderas y afanadoras. Aunque la diferencia laboral era el propósito, lo evidente en *Bananos* es cómo la mujer estaba expuesta a todo tipo de malos tratos, incluyendo no darle honorarios. «Las mujeres son esclavas de sus esposos, novios y demás obreros, lo cual las convierte en esclavas de los esclavos. La cocina es un espacio limitado y opresivo» (Pérez, 2019, p. 60). El ciclo es una constante: el hombre es maltratado por los administradores de «la montaña amparadora» y este arremete contra la mujer.

Para finalizar este apartado, debo señalar que en la novela existen similitudes entre la mujer y la naturaleza: «Venía olorosa a sexo, a humedades marinas, a montaña cerrada y prodigiosa. El cabello leonado, como para hacerla más selvática [...]. Era la selva concentrada en una mujer» (p. 65). Es sugestivo cómo el narrador utiliza metáforas que ponen en manifiesto la sexualización de ambas. Aunque ese paisaje es agresivo con el hombre, se expresa la femineidad de la selva como un elemento atractivo y sugestivo.

En estas anotaciones del narrador, se presenta a la mujer como un elemento que estructura su propia historia, incluyendo los malos tratos recibidos no solo de la montaña, sino también de su pareja. Aquí, en *Bananos*, se halla «la historia de todas las mujeres desventuradas [que] venían huyendo de la ciudad. Burlada por un hombre, engañada por otro y otro» (p. 18). Es decir, se reconstruye un escenario de discriminación y subestimación de la mujer obrera (aunque nunca se cita que labora en las plantaciones de banano), quien forma parte sustancial de la tragicomedia que viven los peones en estos vaivenes.

#### 4. A manera de conclusiones

Todo el relato está inundado de experiencias propias de la selva bananera, donde la ley está sujeta a los jefes y contratistas. Junto con sus esperanzas,

los peones y las mujeres son enterrados en el «claro de la selva». El narrador autodiegético se apropia de la corriente narrativa que se encuentra en boga en Centroamérica y presenta los problemas internos de las personas de su época, así como las situaciones de intervención directa a través de las compañías bananeras. Las ironías expresas en amarguras filosóficas y las preocupaciones por la objetividad son parte de ese cúmulo de rebeldías y negaciones que se encuentran y se contraponen en la novela.

*Bananos: la vida de los peones en la Yunai* (1942) sigue la línea tradicional que se profundiza entre 1930 y 1971 en Centroamérica. El autor utiliza los elementos del realismo costumbrista para describir de manera marginalizada a la mujer que en las plantaciones de banano no tiene opciones de trabajar, lo cual la conduce a ofrecer servicios sexuales para aliviar sus dificultades. Llega de las ciudades huyendo de las traiciones, y encuentra en la selva la marginalidad, la deshumanización y la muerte. De esta forma, Quintana construye en el texto un diálogo alternativo poco estudiado por los críticos literarios.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arellano, J. E. (2003). *Literatura centroamericana. Diccionario de autores contemporáneos*. Colección Cultural de Centro América.
- Cuvaradic-García, D., y Martínez-Barbáchano, R. (2020). Biopolítica y escasez alimentaria en las plantaciones bananeras: el caso de *Mamita Yunai*, de Carlos Luis Fallas, *Bananos*, de Emilio Quintana, y *Prisión verde*, de Ramón Amaya. *Revista InterSedes*, 21(44), 1-16. <https://doi.org/10.15517/isucr.v21i44.43924>
- Pantigoso, M. (2008). El neoindigenismo costumbrista de Porfirio Meneses. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 46(46), 137-162. <https://doi.org/10.46744/bapl.200802.007>
- Pérez Weisenberger, J. (2018). *El enclave bananero en las novelas centroamericanas de Miguel Ángel Asturias, Ramón Amaya Amador y Carlos Luis Fallas* [Tesis doctoral, University of Kentucky]. University of Kentucky's Institutional Repository. [https://uknowledge.uky.edu/hisp\\_etds/40/](https://uknowledge.uky.edu/hisp_etds/40/)
- Quintana, E. (1985). *Bananos*. Nueva Nicaragua.
- Quintana, E. (2006). *Bananos (estudio preliminar de R. Aguilar Leal)*. Ediciones Distribuidora Cultural.
- Román, J. (1942). *Cosmapa*. Manuel Porrúa, S. A. Librería.

## INCORPORACIONES



## La nueva peruanidad

Discurso de incorporación del académico  
don Iván Rodríguez Chávez<sup>1</sup>

<https://orcid.org/0000-0003-0688-2035>

### 1. Introducción

¿Cabe, en estos tiempos de internacionalización de las formas de pensar y de vivir individual y colectivamente, discurrir sobre la peruanidad entendida como referencia al modo de ser y de obrar, de concebir el mundo y la vida, expresada en las costumbres y tradiciones por cuanto determinan particularidades del quehacer diario con variantes frente al resto del mundo, que se vienen imponiendo en la actualidad?

¿Tendrá acogida un tema sin relevancia económica en tiempos de forzada modernidad, dominados por un atractivo comercio global, programas informáticos y productos electrónicos y digitales que crean

---

1 Sesión pública del 28 de agosto de 2023, en el auditorio Julio Ramón Ribeyro del Centro Cultural Ricardo Palma.



necesidades artificiales y estandarizan usos, mentalidades, gustos e intereses que ganan la preferencia de los peruanos?

Un profesor universitario, que observa y reflexiona como oficio, nativo de este país, consciente de la riqueza y diversidad cultural, tiene la seguridad de que es pertinente no solo en este momento, sino en toda circunstancia del presente y del futuro.

El Perú, la patria que queremos y a la que servimos, desde el siglo XVI en que, mediante la conquista española, fuimos incorporados a la cultura europea occidental, está sujeto a procesos de aculturación ininterrumpidos, en los que solo se ha venido cambiando de modalidad, y de imposición violenta de vencedor a vencido, hasta ser una economía dependiente.

Mediante la aculturación se desnacionaliza la cultura propia. Constituye un proceso ya no violento, con el que se va simultáneamente reemplazando la tradición local por nuevas prácticas provenientes de las potencias del llamado primer mundo. Ya no las traen los ejércitos con las bayonetas en ristre, sino que llegan revestidas de formas agradables que son recibidas sin resistencia; su adopción constituye un signo de modernidad y de renovación necesaria de lo viejo por lo fresco y juvenil.

Estas sustituciones culturales se esperan y se desean, habiéndose creado en la población, a través de los mensajes psicológicamente bien estructurados y transmitidos, la mentalidad asociada a la idea de progreso, de mejora de la calidad; consecuentemente, se consideran dignas de recepción, no como algo contrario a lo propio, sino como el lógico y natural desplazamiento, con sobrevaloración y preferencia de lo foráneo y minusvaloración de lo propio.

La aculturación es, entonces, la fuerza social activada por las potencias de la economía mundial encabezada por la norteamericana, que tiene como propósito forjar una cultura única. La fomentan a través del comercio, con el ropaje de una publicidad tan efectiva en sus mensajes que logra crear

actitudes masivas de receptividad sin resistencias y de incorporación con beneplácito de todas las novedades del desplazamiento y el remplazo.

Dicho en otros términos, y centrando la temática que nos convoca, la peruanidad nace con la aculturación. Convive con ella en el tiempo y en el espacio desde el siglo XVI, pero en pugna de hecho, como la tesis y la antítesis, para no dejarse eliminar del escenario de la vida social.

La aculturación y la peruanidad se implican mutuamente. Actúan sobre la sociedad como fuerzas contrarias pero indesligables.

Es aquí donde encuentra su sitio la educación, la labor de la familia, la participación de los medios y el infaltable debate intelectual como guía y orientación de los peruanos para conservar la peruanidad: no como bien o idea fosilizados, sino como aleación que renace lo propio manteniendo los rasgos esenciales que configuran nuestra identidad cultural.

## 2. ¿Qué es la peruanidad?

En 1943, Víctor Andrés Belaunde publica un libro con el título *Peruanidad*, cuyo contenido lo siguió trabajando a lo largo del tiempo, y le dio, según los estudiosos y críticos de su obra, el desarrollo temático en la segunda edición (1957), que ha quedado como la versión definitiva. Para este ensayo, he consultado la sexta edición (Lima, 1987), cuyo texto se basa en la segunda ya mencionada y que saliera como quinto tomo de su obra completa, merced al trabajo de la Comisión Nacional del Centenario de Víctor Andrés Belaunde, creada por Ley N.º 23624.

Inicia Belaunde el discurso de su libro proponiendo desde los primeros renglones un concepto de peruanidad. Dice: «Definimos la peruanidad como el conjunto de elementos o caracteres que hacen del Perú una Nación, una Patria y un Estado» (1987, p. 11). No es la única definición en este libro; es, más bien, una propuesta de punto de partida, dentro de la temática de nación y patria, conforme al epígrafe de este primer capítulo.

Páginas adelante, Belaunde señala que «La peruanidad nace de la conjunción de las dos razas que no solo se yuxtapusieron, sino que comenzaron a fusionarse y sobre todo por la cultura cristiana que crea el alma de nuestro pueblo» (1987, p. 62).

Otra mención en abono de su propuesta está contenida en la siguiente cita:

La transformación biológica se refleja en el mestizaje; la transformación económica, en los nuevos cultivos y en la vocación minera del Perú; la transformación estructural, en una nueva organización política, la transformación cultural, en el arraigo de la lengua hispánica y de la cultura latina, y la transformación religiosa, en nuestra adhesión al catolicismo. (1987, p. 63)

Habría muchas otras afirmaciones que citar, pero ello implicaría dedicar este estudio al libro de Víctor Andrés Belaunde, que no es el propósito de este ensayo.

He escogido este libro por ser orgánico y suficientemente fundamentado por cuanto desarrolla los distintos componentes del concepto de peruanidad con rigor disciplinario, sustento bibliográfico y coherencia argumentativa. Ha procurado afirmarse en su punto de vista hispanista y católico; respecto a lo cual, aunque en algunas partes busca el equilibrio, no pueden disimularse sus esfuerzos por enfatizar, expresa o tácitamente, la primacía de lo europeo sobre lo nativo.

En la historia intelectual peruana no es la única obra. Puede decirse que el concepto de Perú en su significado de patria aparece en los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega (2009), a ser apreciado en su configuración social, lingüística, cultural, histórica y mestiza, asociada a la presencia de un componente sentimental y afectivo. Tanto es su afán por darle autoridad a su crónica que en el «Proemio al lector» declara haberse sentido llamado a escribir este libro para aportar una versión ajustada a la realidad, la cual sentía desfigurada en las crónicas de los españoles, y de la que él invocaba la legitimidad de su testimonio por ser «natural del Cozco», por haber vivido en él hasta 1560. Afirma en las «Advertencias...», con énfasis de orgullo: «... pues soy Yndio que en esta historia yo escriba

como Yndio con las mismas letras, que aquellas tales dicciones se deben escribir...» (2009). Y confiesa con sinceridad y desenfado en el «Proemio», al constatar tanta desinformación en la literatura sobre el nuevo mundo, que se difundían versiones de escritores que desconocían el quechua y, por lo tanto, transmitían un conocimiento distorsionado: «[Como] natural del Cozco, que fue otra Roma en aquel imperio, tengo más larga y clara noticia, que la que hasta ahora los escritores han dado» (2009). Esa difusión que deformaba la verdad, a la vez, estimula el deber de aclarar y corregir escribiendo los *Comentarios reales*, sintiéndose «forzado del amor natural de la patria, me ofrecí al trabajo de escribir estos Comentarios, donde clara y distintamente se verán las cosas que en aquella república había antes de los españoles...» (2009).

En 1966, Aurelio Miró Quesada publica *20 temas peruanos*, constituido por un conjunto de discursos, artículos y ensayos entre los cuales desarrolla los temas de la conciencia nacional y el proceso del mestizaje.

Miró Quesada también comparte la idea del nacimiento del Perú desde el inicio de la aculturación europea. Es categórico cuando escribe «que el Descubrimiento y el Virreinato son una etapa nuestra y propia; que durante ella se dio nombre al Perú, se mestizó al Perú, se incorporó el Perú a la órbita de la cultura greco-romana-cristiana de Occidente» (1966, p. 34), habiendo afirmado antes que la Conquista, más allá de su consideración bélica y de violencia entre españoles e incas, implicaba «la incorporación de la avanzadísima civilización andina de América del Sur dentro de la órbita cultural europea, en una integración irreversible» (p. 15).

Más allá de las acciones de armas, el Perú, según el pensamiento de Aurelio Miró Quesada, se va forjando en la convivencia cotidiana en los dos espacios de la vida social. Dice: «El español en el campo [...] recibía la influencia del medio y del paisaje, y en cierto modo se indigenizaba. En cambio, el indio en la ciudad se fue occidentalizando diariamente» (1966, p. 29).

En la independencia, una institución como el cabildo, traída desde España y arraigada en la vida virreinal, jugará un rol histórico determinante

en la aparición de las nuevas naciones hispanoamericanas. Al producirse «la libre unión de los cabildos o grupos regionales es lo que constituye luego las nuevas entidades nacionales; o sea, las Repúblicas independientes que suceden a los reinos o colonias de la antigua América española» (p. 30). Al ocurrir este pase, «el mestizaje habría perdido el nombre, pero habría ganado su batalla en el proceso de la integración. Y entonces el calificativo de “mestizos” se confundiría totalmente con el nombre global y común de “peruanos»» (p. 56).

Desde otra perspectiva, que constituye una variante pero que concluye en lo mismo, aporta a esta temática José Varallanos con su libro *El cholo y el Perú* (1962), publicado en Buenos Aires.

Como su título lo evidencia, el Perú, en la tesis de Varallanos, nace también en la aculturación. Explicando la geografía del mestizaje, sostiene que «toda la ruta del camino imperial de Quito al Cusco, fue geografía del nacimiento del cholo, porque, por donde pasaban los conquistadores dejaban hijos en las indias, como innegable testimonio de su paso» (p. 80). Se originaron en Cajamarca «las primeras tierras de mestizaje», donde «los españoles usaron y tomaron para sí mujeres indias, originando numerosos nacimientos» (p. 79).

Este proceso biológico de las primeras generaciones, en concepto de Varallanos, encontrará condiciones propicias y auspiciosas en la creación de las reducciones o pueblos de indios, porque «fue donde se produjo la amestización espiritual del indio y la amalgamación jurídico-social de las más importantes instituciones de los conquistadores y los conquistados» (1962, p. 81).

En otra parte de su texto, reitera que «con la conquista española termina la era del indio y comienza a vivirse en el Perú, principalmente en los altos andes, un nuevo ciclo histórico: el del cholo», al que califica como «el hombre peruano por excelencia y por antonomasia» y a la vez «el hombre síntesis del alma de dos razas» (1962, p. 111).

Después de alegar desde distintos aspectos que lo nacional peruano radica en el cholo, en este libro que se comenta, Varallanos, saltando las épocas, llega a la actualidad con el convencimiento de que ya no hay pureza cultural en el indio por haber devenido en cholo. Esta idea la expresa en los siguientes términos:

La masa de los indios que actualmente puebla el Perú, son los descendientes de los yanacunas, hatunrunas y mitimaes, o, mejor, vienen de la plebe incaica, de aquella clase ayllal a la que el Inca había de gobernar con el látigo en una mano y la miel en la otra en pro del comunitarismo del Tahuantinsuyo. Y aun estos indios; están ya latinizados, están amestizados en sus costumbres, ambientes y paisaje; no ostentan su auténtica, pura y propia tradición. (1962, p. 200)

Otra voz importante de escuchar es la de José Uriel García en *El nuevo indio* (1973). Con este título, alude a la transformación del nativo cultural, biológica y socialmente, con la aculturación promovida por la presencia de los conquistadores y, mucho antes, desde el descubrimiento de América. Su aporte está en el enfoque. García explica su concepción desde el ángulo del impacto de la presencia europea en estas tierras del nuevo mundo.

Para explicar su postura intelectual, estructura su teoría formulando las categorías conceptuales de *incanidad*, *indianidad* y *la chola*, en femenino y a diferencia de Varallanos, que considera este concepto en género masculino.

En el capítulo vi, que es el medular, afirma que «nuestra indianidad es otra porque se remozó desde 1492 y se renueva constantemente desde cuando América rompió hacia el mundo sus fronteras cerradas y simples» (1973, p. 90).

Al diferenciar el incanato de lo indio, Uriel García acierta en sostener que «fue el “inkario” el que pereció en la conquista, no el pueblo indígena, no su impulso indianista. El pueblo creador del mito andino, de la forma arquitectónica, de la música, está allí inmerso en la América renovada desde la conquista» (p. 90).

En abono de su planteamiento categorial, moldea el perfil de la incanidad explicando que «el incanato es la madurez del pasado; el indianismo es la juventud del presente, la juventud de todos los tiempos»; aseveración que ratifica en el párrafo subsiguiente: «Lo incaico es vida realizada; lo indiano es problema a realizarse» (p. 89).

Cuando Uriel García elige a la chola como categoría, es porque ella «engendra junto con el hijo [...] el alma del pueblo, de ese pueblo fusionado en unidad y simplicidad original entre el indio y el criollo» (p. 189).

¿Pero de dónde procede la chola? Uriel García responde que de la india. A renglón seguido, exclama: «Cuando la india se transforma en chola, o lo que es lo mismo, se amestiza, recupera su energía espiritual para el comienzo de otra vida y de otro destino que se remozan en sus entrañas» (1973, p. 190).

Redondea esta tesis de la chola como fuente de origen en proceso dinámico interminable con esta ampliación proposicional: «Mientras la india defiende su tradición heroicamente, la chola es más dócil al ritmo del tiempo. Aquella defiende la indianidad pura, esta crea la indianidad, hasta cierto punto, acorde con su época» (p. 193).

En estas selectas y breves referencias bibliográficas, no puede dejar de traerse a colación a José Carlos Mariátegui. De él y su abundante obra he escogido *Peruanicemos al Perú* (1972), libro publicado por sus hijos que recoge los artículos de *Mundial* en la columna de su epígrafe, los cuales aparecieron entre 1924 y 1929, incluyendo algunos más, extraídos de *Amauta*.

«Lo nacional y lo exótico», «El problema primario del Perú», «El rostro y el alma del Tawantisuyo», «Nacionalismo y vanguardismo en la ideología política» y «La tradición nacional» son los escritos en los que he encontrado expresiones que testimonian su pensamiento.

Mariátegui desarrolla la tesis de la peruanidad a través del nacionalismo. Parte de la idea de que, a los años de publicados sus artículos, la

peruanidad todavía no existía, porque no se había producido la incorporación del indígena a la vida social, económica y cultural del país, debiéndose a intelectuales peruanos hispanistas que se esmeraban en construir esta categoría conceptual que le daba presencia y protagonismo a solo lo europeo —que venía a constituir lo foráneo—. Esta realidad no la desconocía; pero, por sí sola y como único elemento, no se podía aceptar por no estar de acuerdo con la realidad y con la historia. Mariátegui con mucha seguridad intelectual, firmeza y cierto enojo enfatiza que «esa peruanidad, profusamente insinuada, es un mito, es una ficción», y «más que una tesis es un dogma» (1972, p. 25) porque

el Perú es todavía una nacionalidad en formación. Lo están construyendo sobre los inertes estratos indígenas, los aluviones de la civilización occidental. La conquista española aniquiló la cultura incaica. Destruyó el Perú autóctono. Frustró la única peruanidad que ha existido. Los españoles extirparon del suelo y de la raza todos los elementos vivos de la cultura indígena. (p. 26)

Complementa estas aseveraciones agregando de manera expresa, para reforzar la exclusión del componente nativo que determina la inexistencia de la peruanidad, que «los descendientes de los conquistadores y los colonizadores constituyeron el cimiento del Perú actual» y que «la independencia fue realizada por esta población criolla» (p. 26).

Igualmente, siempre teniendo como eje la exclusión del indígena y la inexistencia del nacionalismo en el Perú, Mariátegui puntualiza:

Mientras el Virreinato era un régimen medioeval y extranjero, la República es formalmente un régimen peruano y liberal. Tiene, por consiguiente, la república deberes que no tenía el virreinato. A la República le tocaba elevar la condición del indio. Y contrariando este deber, la República ha pauperizado al indio, ha agravado su depresión y ha exasperado su miseria. La República ha significado para los indios la ascensión de una nueva clase dominante que se ha apropiado sistemáticamente de sus tierras. (1972, p. 31)

Del señalamiento de las etapas de nuestra historia, Mariátegui, en su afán de evidenciar el no haber llegado el Perú a forjar la peruanidad,

recurre al aspecto geográfico en su relación social y cultural del indígena. El amauta abona en fundamentos afirmando que

el Perú actual es una formación costeña. La nueva peruanidad se ha sedimentado en la tierra baja. Ni el español ni el criollo supieron ni pudieron conquistar los Andes. En los Andes, el español no fue nunca sino un **pioneer** o un misionero. El criollo lo es también hasta que el ambiente andino extingue en él al conquistador y crea, poco a poco, un indígena. (p. 65)

Mariátegui, en una reconocible refutación a los impulsores de la peruanidad prescindente del indio, enfocado desde lo nacional, advierte:

Lo nacional, para todos nuestros pasadistas, comienza en lo colonial. Lo indígena es en su sentimiento, aunque no lo sea en su tesis, lo pre-nacional. El conservatismo no puede concebir ni admitir sino una peruanidad: la formada en los moldes de España y Roma [...]. El Perú, como se lo representa esta gente, no descende del Inkario autóctono; descende del imperio extranjero que le impuso hace cuatro siglos su ley, su confesión y su idioma. (p. 73)

Finalmente, resulta coherente y necesario cerrar estas referencias confirmatorias de sus ideas sobre este tema cuando inserta que «se puede decir del Perú lo que Waldo Frank dice de Norte América: que es todavía un concepto por crear. Más ya sabemos definitivamente, en cuanto al Perú, que este concepto no se creará sin el indio» (1972, p. 121).

Queda claro que Mariátegui recusa el planteamiento de una identidad peruana unilateral considerada solo en su filiación hispánica, sin integrar el componente biológico, social y cultural completamente insoslayable como es la base indígena, con lo cual se consuma su exclusión discriminativa contraria a la realidad, la tradición y la historia.

Ahora, ha llegado el momento de dilucidar qué es el Perú, concepto del cual se deriva el de peruanidad.

### 3. El nacimiento del Perú

Para alcanzar este objetivo, resulta insoslayable el aporte de Raúl Porras Barrenechea. Él, en el Congreso de Peruanistas (Lima 1951), defendió con sustento documental e interpretativo el surgimiento y evolución de la denominación *Perú*, relacionada con su referencia geográfica y luego sociopolítico-cultural, que, en un primer momento de confusión y creencia, aludían a un pueblo que no era el Tahuantinsuyo. Los antecedentes están en el habla de los aventureros españoles en Panamá, como una alusión a algo inexistente, fruto de la fantasía, ambición y sed de riqueza; luego, la atribución a Andagoya, que vincula su descubrimiento al cacique y al río Birú en 1522. De esta primera etapa de oralidad en la que la palabra *Perú* circulaba en las conversaciones de los aventureros, Porras localiza en el juicio de residencia de Pedrarias Dávila dos declaraciones fechadas en 1527; una corresponde al escribano Cristóbal Muñoz y la otra al soldado Blas de Atienza (2016, p. 58). De esta manera, ingresa la palabra *Perú* a su forma escrita en la documentación de naturaleza administrativa y como prueba testimonial; pero, como señala Porras, esta denominación *Perú* no se relaciona con el Tahuantinsuyo de los incas, sino con «la región de los manglares, comprendida entre Panamá y el río San Juan», que ahora correspondería al Darién panameño y el Chocó colombiano (p. 58).

Cuando Pizarro y Almagro exploran las tierras del mar del Sur, son llamadas *el Levante*. Es, desde 1529, año en el que Pizarro celebra la Capitulación de Toledo, el primer documento de naturaleza jurídica oficial en el que aparece «la provincia del Perú», juntamente con «la ciudad de Tumbez» (Porras, 1944, pp. 18-58), en el que el nombre del Perú designa al pueblo y la cultura del Imperio incaico; y, luego, el extenso virreinato del Perú. Las menciones a Tumbez, en concepto de Porras, significan «el primer deslumbramiento de los españoles ante el Imperio de los Incas» (2016, p. 69).

El rastreo documental de Porras hace que afirme que, en la Capitulación de Toledo de 26 de julio de 1529, queda fijado el nombre del Perú «para denominar a la región de Tumibamba y de Tumbez, de Cusco

y de Chíncha, recién descubierta» (2016, p. 70); oportunidad histórica y documento suscrito entre Pizarro y la Reina, en el que «el Imperio de los Incas, el viejo Tahuantinsuyo, ha adquirido el nombre que lo representará en la geografía universal» (p. 71).

Esta auscultación minuciosa de documentos administrativos, testimonios, crónicas, capitulaciones y reales cédulas, regida por una inteligente y sólida formación académica y profesional en el campo de la historia, conduce a Porras a concluir afirmando:

El nombre del Perú no significa, pues, ni río, ni valle, ni orón o troje y mucho menos es derivación de Ophir. No es palabra quechua ni caribe, sino indo-hispana o mestiza [...]; es fruto mestizo brotado de la tierra y de la aventura, y, geográficamente, significa tierras, que demoran al sur. (2016, p. 76)

Finalmente, si bien la aparición del nombre del Perú viene ligado a la Capitulación de Toledo en 1529, la difusión de su existencia como la tierra de una deslumbrante riqueza comenzará en 1534, cuando Hernando Pizarro muestra públicamente en su llegada a Sevilla a los habitantes y mercaderes europeos el «fabuloso tesoro de tinajas y de barras de oro, a que se habían reducido los esplendorosos adornos del templo de Coricancha que sirvieron de irrisorio rescate al Inca Atahualpa» (2016, p. 17), como tan categóricamente sostiene Porras, construyendo la frase con la que inicia su tan ponderado estudio sobre el nombre del Perú.

Desde 1951, en que se publicó la primera edición, a la fecha, han transcurrido más de 70 años; tiempo en el que se han producido nuevos estudios en la historia como ciencia que dejan firme conceptual y metodológicamente el estudio de Porras sobre el nombre del Perú. Está tan acertadamente planteado y desarrollado con una sustentación documental que no da cabida a la refutación, salvo que, como manifiesta el mismo Porras, aparezcan documentos no tenidos a la vista y que hicieran variar la información y la interpretación con la que ha construido su sólida teoría.

Este estudio, que no tiene como objeto detenerse en este tópico y juzgar el trabajo del maestro Porras, ha tomado su aporte; lo incorpora como vigente suscribiendo sus conclusiones, a partir de las cuales, y a título de complementación, agregaré otras consideraciones en consonancia con el eje temático del presente ensayo.

#### 4. El Perú como palabra

Porras, entusiasmado, consigna que *Perú* es palabra «indohispana o mestiza» (2016, p. 76), y mi pretensión es detallarla discriminando el significante y el significado.

Respecto al significante, es una palabra castellana no existente en el habla peninsular, sino surgida en las tierras del nuevo mundo como necesidad de nominar una realidad, también nueva para los aventureros en Panamá, que enfrentaban la urgencia de verbalizar esa realidad apoyándose en entidades reales o imaginadas como originariamente fue el nombre del cacique Birú, con el que, adaptado a la fonética castellana, se creó la palabra *Perú*.

En cuanto al significado, cabe identificar un proceso de semantización de la nueva palabra castellana *Perú*, que, en su primera etapa, solo se relacionaba con un pueblo muy rico donde abundaba el oro, pero sin precisión geográfica y prácticamente abstracta en cuanto que no coincidía con la ubicación del Tahuantinsuyo.

Es en la segunda etapa, con la llegada de Pizarro a Tumbes, que recién esta palabra fonéticamente castellana se asocia al Tahuantinsuyo como la realidad social y geográficamente referida; alcanza con este hecho su verdadero y definitivo significado en cuanto nombre del lugar, de la población y de la cultura liderada por los incas como sus gobernantes y conductores.

Corresponde a este segundo momento su origen y naturaleza indohispana, porque tal palabra surge en el nuevo mundo que, apoyándose en

el nombre de un nativo, se llega a crear el nombre de un lugar existente en la geografía citadina, sede de un pueblo que había generado una riqueza deslumbrante basada en el uso —en abundancia— del oro, y que se trataba del incanato.

*Perú*, entonces, nace como un topónimo; pero no se queda allí, sino que avanza hacia alcanzar significaciones jurídicas, políticas, culturales y económicas.

Jurídicamente, con la palabra *Perú* se refiere a un lugar que es sede de una población organizada con normas consuetudinarias de convivencia basada en el ejercicio de deberes y derechos entre sus habitantes, bajo un gobierno que, en este caso, era el de los incas. La significación jurídica convierte a este lugar y a este pueblo en un bien apropiable, susceptible de relaciones jurídicas a establecerse entre la monarquía española y los conquistadores Francisco Pizarro y Diego de Almagro, expresadas y formalizadas en las capitulaciones o contratos correspondientes a una asociación público-privada de hoy; vale decir, dos sujetos de derecho, el monarca que representa al Estado y dos personas naturales que consiguen la autorización para conquistar y apropiarse reconociéndole al rey su participación patrimonial, la dirección política y el ejercicio de su potestad normativa, a cuyas reglas la población queda obligada a acatar y cumplir, sin ser parte como sujeto en el acto jurídico de la Capitulación.

El dominio sobre la tierra y las personas se convierte en un derecho del conquistador y del rey a cambio de la evangelización de los naturales, con lo cual reducen a la población y el territorio del Tahuantinsuyo a un objeto de derecho.

Desde este ámbito, sin la nominación con la palabra *Perú*, no podía establecerse un objeto de derecho cierto, preciso y localizable en el espacio y en el tiempo, apto para realizarse las relaciones jurídicas de descubrimiento y conquista.

Para los asuntos económicos tampoco podían establecerse relaciones de posesión, de propiedad, explotación y comercialización de bienes inno-  
minados, inciertos e inubicables.

Adicionalmente con la palabra *Perú* se designaba una cultura forjada por una comunidad humana que, conociendo bien el lugar geográfico que ocupaba, ha sabido dar respuesta a las necesidades básicas de subsistencia en forma diferenciada en relación con las culturas novocontinentales y a la cultura europea occidental de donde procedían los conquistadores y de cuyo encuentro violento y desigual, dentro de relaciones de dominante y dominado, surgirá el mestizaje hispanoandino —o indohispano, como optó llamarlo Porras en su ponencia *El nombre del Perú*—.

Dentro de los cánones de la lingüística como ciencia, a la palabra *Perú* se la llamaría neologismo de la lengua general del castellano, clasificada como sustantivo propio, con el cual se nombra un país recién descubierto, objeto de conquista. Se trata de un neologismo que procede de un préstamo lingüístico de una lengua mesoamericana al castellano, que describe la traslación de un antropónimo hacia la conformación de un topónimo, fonéticamente adaptado a la estructura léxica del castellano. Su origen no es académico ni tiene relación con la etimología grecolatina. Surgió en el habla popular y cobraba vida en las conversaciones de los aventureros quedados en tierra, a lo que José Antonio del Busto (2021) adiciona dos datos: que Pizarro en su visita a Pedro de los Ríos, gobernador de Panamá, ante una pregunta del funcionario real sobre la ubicación de ese país de maravilla, le dijo que provenían «de las partes del Levante en el Mar del Sur, hazia donde se dize peru» (p. 66). La segunda información de este mismo autor remite al lector, a la circulación oral entre los aventureros, quienes cantaban en las mesas de las tabernas:

Indias, Indias  
oro, plata,  
oro, plata  
del Piru. (p. 67)

Este neologismo también registra un proceso de semantización reconocible en dos momentos en relación con el Tahuantinsuyo de los incas:

El primero, con referencia a zonas geográficas que a lo más llegaban a las costas colombianas, o, con mayor precisión, «a la región del río San Juan y las tierras próximas a la equinoccial, hacia 1527» (Porrás, 2016, p. 27). El segundo se configura con la llegada de Pizarro a Tumbes, primer contacto con el incanato y plenamente semantizada con la inclusión en 1529 en la Capitulación de Toledo; en este documento, el Perú es geográficamente ubicado con sus riquezas y cultura diferenciada frente a las que fueron descubriendo en su largo y lento recorrido en sus tres viajes.

Además, la producción de neologismo fue un fenómeno masivo en el siglo XVI, como un efecto natural y lógico del descubrimiento y la conquista, debido a que «los hablantes de español se toparon con floras, faunas, pueblos, culturas y fenómenos meteorológicos nuevos y con los términos empleados para designarlos» (Lipski, 1996, p. 79).

Esta misma idea de la necesidad de verbalizar todo lo nuevo que implicaba la conquista será expresada por Enrique Obediente Sosa en su libro *Biografía de una lengua* (2000), cuyo párrafo transcribo literalmente:

Las realidades desconocidas que se iban desplegando ante los ojos atónitos de descubridores y conquistadores debían ser nombradas por bocas españolas, necesidad que daría origen a nuevas acepciones de viejas palabras hispanas y a la introducción de palabras de las lenguas habladas por los naturales, y ello desde los mismos inicios. (p. 391)

En buena cuenta, el descubrimiento y la conquista de América y el Perú determinaron, al entrar las lenguas en contacto, un proceso de influencia recíproca, habiéndose producido la americanización del castellano y la castellanización de las lenguas aborígenes que hablaban las poblaciones de este nuevo continente. Por tal razón, bien puede denominarse a los términos nacidos de este proceso *amerindismos*, tal como considera Enrique Obediente refiriéndose a las palabras «que se dan en el español de determinados territorios americanos y que proceden de alguna de las

lenguas autóctonas» (2000, pp. 425-424), como es el caso del topónimo *Perú*, nombre de nuestra patria.

## 5. El *del Perú* como construcción gramatical constitutiva

Desde su remoto origen, en su fase de leyenda, no se habló «de» Perú, sino «del» Perú. Igualmente, en su forma escrita, el sustantivo aparece precedido del artículo o de la forma contracta *del*, reproduciendo fielmente la estructura oral. Porras, reconociendo el peso histórico de esta nueva entidad nominal, postula el respeto a esta fórmula gramatical que constituye una de las excepciones a la regla del uso de los nombres propios sin artículo y sin la contracción preposición-artículo *del*. La palabra *Perú* es un topónimo, nombre propio de nuestro país que, desde su aparición en el habla popular, se expresaba asociada al artículo; y, con este uso, ingresó a la documentación escrita, que oficializó y juridificó esta construcción gramatical. *La nueva gramática básica* (2011) recoge estos casos prescribiendo que el artículo debe escribirse con mayúscula, no considerándose «correcto prescindir de él» (p. 64).

## 6. El Perú de hoy

El Perú de la mitad del siglo xx no ha llegado igual a estas fechas. Vienen transcurriendo setenta años portadores de cambios en la conformación de la sociedad, en las diferentes manifestaciones culturales, en las costumbres, los gustos, las expectativas, las modas, las influencias, etc. Estas pintan una configuración cultural distinta, matizada con la supervivencia de algunas expresiones tradicionales que, asimismo, vienen incorporando nuevos elementos con las adaptaciones que mantienen su esencia. Aún más, ya en las décadas del cuarenta y cincuenta se iniciaban cambios sustanciales que se han ido consolidando y han ido implicando un nuevo perfil de país.

Con el objeto de compartir esta idea, recurriré a dos de los científicos sociales peruanos más respetados de estos días: José Matos Mar y Aníbal Quijano. Antes, servirán de mucho los datos censales que ya van graficando las modificaciones poblacionales con consecuencias en la cultura nacional.

Max Meneses, en su libro *La utopía urbana* (1998), estudiando el movimiento de pobladores en nuestro país, incluye un cuadro sintético con datos sobre la distribución de la población total en el área rural y urbana desde 1876 hasta 1993. A través de esta información, se puede apreciar cómo hasta el censo de 1961 la población rural es mayoritaria, lo que acusa, además, una línea descendente de 67 % en 1876, 65 % en 1940 y 53 % en 1961. Si bien para el censo de 1961 la población ya está distribuida en casi dos mitades, es en el censo de 1972 que la población urbana comienza a aventajar a la rural: registra el 60 % del total de los peruanos, y marca a partir de los setenta una línea ascendente que pasa al 65 % en 1981 y al 70 % en 1993 (p. 31).

Para el 2007 (INEI, 2008) dicho censo recoge un incremento al 75.9 % de la población urbana y una reducción al 24.1 % de la población rural. A la vez, este 75.9 % está repartido a razón del 30.9 % en Lima; el 30.7 % en las 100 ciudades principales; el 5.5 % en 200 ciudades intermedias y el 8.8 % en otros centros poblados (INEI, 2008, Población 16). Y, según el último censo de población de 2017 (INEI, 2018), esta tendencia de crecimiento del área urbana asciende al 79.3 %, que corresponde, como correlato lógico, al descenso de la población del área rural al 20.7 % (2018, p. 16).

En la vida social peruana, esta etapa de desplazamiento de la población del campo a las ciudades implica la aparición de los barrios marginales o barriadas que, a la vez, dan lugar a la emergencia de un grupo de peruanos migrantes que trasladan a la ciudad de destino las costumbres de su localidad. El caso más emblemático es el de Lima. Se trata de migrantes mayoritariamente procedentes de las zonas rurales serranas que, como apunta Matos Mar (2004), «se mueven fuera de la legalidad o en sus fronteras, frecuentemente adaptando al nuevo medio las estrategias, normas y costumbres inmemoriales de la sociedad andina o desarrollando creativamente sus propias reglas de juego» (p. 58). Debido a este proceso migratorio cada vez más masivo, formado por pobladores de todas las regiones del país, Matos Mar precisa que «Lima ha ido perdiendo su fisonomía de ciudad industrial y de administración gubernamental,

para convertirse en una ciudad bazar desbordada por actividades precarias, informales o fuera del circuito oficial» (p. 59). Naturalmente, el efecto de las migraciones de tales magnitudes, para las cuales no ha estado Lima preparada, «afecta y modifica no solamente el aspecto físico de la capital, sino también sus formas de cultura y su sociabilidad» (p. 80).

Citando una vez más a Matos Mar, las migraciones e invasiones sucesivas, al 2010, registran una población minoritaria para Lima Metropolitana, ascendente a 1 834 882 habitantes, frente a los aproximadamente siete millones de los tres conos que, sumados a los del Callao, totalizan 9 160 384 habitantes (2012, pp. 350-351).

El movimiento migratorio continuo y creciente es el fenómeno social impulsor de la urbanización sobre la base de la formación de las barriadas que, desde 1946 en que aparece San Cosme como la primera, hasta el cierre del siglo XX, la

clasificación piramidal tradicional y mundial fue sustituida por una clasificación mucho más segmentada en base a los niveles de ingreso. Los opulentos eran el grupo A, los pudientes B, los medios C, los bajos D y los pobres E, que engloban los pobres y a los pobres críticos. (p. 545)

Finalmente, esta nueva configuración del Perú de hoy con su mirada en el futuro debe tener, según la perspectiva de Matos Mar, como base de su desarrollo a la barriada y a la comunidad campesina incorporadas, la una y la otra, en el distrito urbano y rural, respectivamente, que se constituirán en la célula de la nueva ciudadanía y de la nueva identidad nacional.

Por otra parte, con otros argumentos, Aníbal Quijano, desde la óptica de la colonialidad del poder, da explicaciones fundamentales sobre las razones de la división y la falta de integración y unidad de la sociedad peruana. En su estudio «El “movimiento indígena” y las cuestiones pendientes en América Latina» (2014), sostiene que el concepto del *indio* es una creación colonial, asociado al de *raza inferior*; por lo tanto, objeto de servidumbre, explotación y discriminación.

Al producirse la independencia, como sus beneficios de libertad e igualdad no les van a llegar a ellos, simultáneamente los indios se convierten en un problema político porque el nuevo Estado va a ser construido sin ellos. Consecuentemente, Quijano dice: «La nacionalidad de los nuevos Estados no representaba a las identidades de la abrumadora mayoría de la población sometida a los nuevos Estados. En rigor, originalmente les era contraria» (2014, pp. 641-642).

Un régimen político del nuevo Estado de exclusión del indígena, siguiendo el pensamiento de Quijano, condenaba a la mayoría de la población «india» a quedarse en el campo sometida a servidumbre, y los pocos que vivían en la ciudad también se encontraban bajo la modalidad de servidumbre doméstica (p. 650).

El grupo socioeconómicamente dominante intentó la europeización de la población indígena con programas de asimilación, encargada a la educación pública (p. 647).

Ya en la segunda mitad del siglo xx, entradas las décadas del cincuenta y del sesenta, se producirá en la conceptualización de Quijano «la masiva migración desde el campo a la ciudad», dentro de un proceso de cambios como

la abrupta urbanización de la sociedad latinoamericana en su conjunto, la relativa expansión de la producción industrial y de su mercado interno, el cambio de la estructura social urbana con la formación de nuevos grupos de burguesía industrial-urbana, de nuevas capas medias de profesionales e intelectuales y de una nueva población asalariada, industrial y comercial. (p. 651)

La migración masiva del campesinado determina la aparición de la barriada y, a través de ella, su incorporación a la ciudad. Este proceso, en el ideario de Quijano, configura la «desindianización» por el impacto social y cultural al que se ven sometidos, por lo que tratan de adaptarse y, a la vez, crean sus nuevas formas de vida. Tal proceso de «desindianización» constituye la «cholidificación»; es decir, en el escenario de la sociedad peruana,

surgió «la nueva población “chola” [...], sin duda, la principal protagonista y agente del proceso de cambios en el Perú posterior a la Segunda Guerra Mundial» (2014, p. 652).

Ahora, en la esfera de la globalización, se genera otro problema que afecta la identidad. Es el de la «desnacionalización del Estado», que viene asociado «a una crisis de identidad social en todos los sectores» (p. 654).

De las comprobaciones de la realidad actual, Aníbal Quijano advierte la germinación de un proceso de reidentificación social de la población «chola» y campesina como *indígena*, aún disconforme y en conflicto con la sociedad europeizada, en la que no se ve representada ni a la que quiere asimilarse, sino que levanta en su defensa las banderas de la creación de un Estado plurinacional.

En buena cuenta, para Aníbal Quijano, no obstante la ocurrencia del fenómeno de la urbanización producto de la migración del campo a la ciudad y el modelamiento de la cultura chola, todavía no se ha llegado a la conformación de una sociedad nacional peruana integrada, que incorpora como temas de conflicto no el problema cultural, sino las reivindicaciones de orden político y económico.

En aras de completar el panorama actual, cabe mencionar el mundo virtual y digital, y las telecomunicaciones a través de celulares y las redes sociales; funcionan como medios eficaces y seductores que estandarizan la mentalidad, los intereses y los gustos, generalmente, en sentido contrario al cultivo y práctica de las manifestaciones culturales tradicionales y de la adquisición de las nuevas, provenientes de la adaptación a nuestra idiosincrasia criolla y chola. Algo de mayor cuidado sería el ingreso y el uso generalizado, en un futuro cercano, de la inteligencia artificial, que se propone fabricar «una máquina [que] imite las funciones de razonamiento típicas de las mentes humanas como sentir empatía y resolver problemas subjetivos» (Nóstica Editorial, 2018, pp. 151-152).

Lo cierto es que, en estos días, la cultura digital no está lejos de ejercer un papel activo en la toma de decisiones, pues ya «son muchas las

decisiones que, sin saberlo, los sofisticados software de Google toman por nosotros» (p. 154).

Tal vez en los peruanos adultos mayores de cincuenta años no se dé tanto esa dependencia; pero la influencia en los niños peruanos puede estar funcionando como una verdadera realidad.

Al lado de la cultura digital, se desarrolla en coexistencia la *Civilización del espectáculo* (2012), objeto de uno de los libros de ensayo de Mario Vargas Llosa.

¿Qué se entiende por civilización del espectáculo? Vargas Llosa responde: «La de un mundo donde el primer lugar en la tabla de valores vigente lo ocupa el entretenimiento, y donde divertirse, escapar del aburrimiento, es la pasión universal» (p. 33).

Le es inherente «la producción industrial masiva y el éxito comercial» (p. 31). El valor y la calidad dependen de la venta, y el «único valor existente es ahora el que fija el mercado» (p. 32).

Esta civilización del espectáculo, en opinión de Vargas Llosa, ha trivializado y frivolidado las principales manifestaciones de la cultura: la gastronomía, la televisión, el periodismo, la política, el laicismo, las modas, el deporte; a los intelectuales. Todo se presenta en su realización artificial y banal, buscando divertir antes que formar. No escapan el cine, la literatura, las artes plásticas, cuyos protagonistas son los modelos, los preferidos del público y quienes influyen en los gustos, las preferencias, respondiendo al objetivo de la comercialización y la dirección del consumo.

## 7. La nueva peruanidad

### 7.1. ¿Existe?

Es la primera duda que despejar. Mi respuesta a los cuestionadores es que sí existe. Otro asunto es si se reconoce o no su existencia. En este aspecto, también me pronuncio porque hay peruanos que sí la reconocen y otros que no.

El problema se explica desde dos perspectivas: objetiva y subjetiva. Lo objetivo está y se da en la realidad social; lo subjetivo está en el sentimiento, en el afecto de la persona.

Conforman la realidad las diversas manifestaciones culturales mestizas hispanoandinas tradicionales y modernas, recibidas y adaptadas a la idiosincrasia peruana. Son diferentes en su realización a las expresiones culturales hispanoamericanas del mismo orden.

El lado subjetivo de la peruanidad se da en el sentimiento de identificación con dichas manifestaciones culturales cargadas de afecto, de gusto y de simpatía.

Lo objetivo es una realidad cuando se practica y se ejercita esa manifestación cultural como costumbre, por voluntad de uno mismo; lo subjetivo cobra existencia cuando esa ejercitación y esa práctica de la manifestación cultural hacen que la persona la sienta suya, le guste, le tenga afecto: se sienta bien practicándola ante los demás.

Otro ángulo de la explicación se refiere a que la persona —y, en concreto, el peruano—, dentro de las fronteras del país, no se dé cuenta o no aprecie que esa manifestación cultural es singular y diferente a las otras, por haberse familiarizado con ellas, por falta de oportunidades, porque nadie le ha hecho notar; pero estas situaciones no conducen a negar que existe.

Fuera del país y sin salir de Hispanoamérica, el otro sí va a percibir que la ejercitación de esa manifestación cultural del peruano es diferente a la suya; significa una variante en relación con el mestizaje hispanoamericano.

En este caso, se produce la autoidentificación en el reconocimiento de lo propio por uno mismo y, mediante la heteroidentificación, el reconocimiento por el otro de la diferencia de lo peruano frente a lo suyo. Vale decir, el problema de la peruanidad radica en la persona y no en la cultura, porque la cultura es, está y existe objetivamente en las manifestaciones culturales mestizas cholas o criollas practicadas por la población; pero depende de la persona individual que se identifique con ella, que la sienta

suya, que se sienta bien sin ningún rasgo de inferioridad en relación con uno mismo y con las otras personas de culturas diferentes.

Los peruanos tenemos que saber que pertenecemos a una cultura mestiza, fruto de la fusión de dos grandes culturas: la andina y la española, sin que haya por qué sentirse inferior a nadie. Por el contrario, antes que sentirnos menos, debemos enorgullecernos de nuestra pertenencia; revalorar los legados culturales ancestrales; afirmar nuestra personalidad histórica y cultural, y comprometernos firmemente a no desperdiciar tantos bienes, valores, costumbres como legítimos herederos y continuadores de maravillosas realizaciones y procedimientos eficaces que dieron vida a un pueblo que forjó una organización social diferente a Occidente y que ha contribuido con aportes originales a toda la humanidad. Ni nuestro color de piel, nuestra estatura, la motosidad de la lengua que hablamos ni, mucho menos, las manifestaciones culturales mestizas pueden ser objeto de vergüenza ni de automarginación.

Además, el peruano tiene una gran capacidad de adaptación en otros contextos culturales, a los que se asimila sin olvidar lo propio.

## 7.2. El mestizaje como expresión de peruanidad

*El Perú* es el nombre con el que la Monarquía española bautiza legal y oficialmente, con un neologismo castellano, al Tahuantinsuyo en la Capitulación de Toledo de 1529, y con tal denominación lo incorpora en la historia y la geografía universales. Tiene doble proyección: al pasado y al futuro. El siglo XVI, biológica y culturalmente, traza una línea divisoria que pone, por un lado, el final de un desarrollo civilizatorio autónomo; por el otro, el inicio de un proceso cultural de fusión, de mezcla que tendrá en la aculturación el eje central de toda su actuación histórica.

Es a partir del siglo XVI que el territorio, sede del Tahuantinsuyo, de dominio exclusivo de nuestros ancestros nativos, pasa a ser escenario compartido con otro grupo conquistador extracontinental en relaciones desiguales y violentas, dentro de un esquema de dominación/subordinación. Cada grupo tenía su idioma, su religión, su economía, su arte, su manera

de gobernar, su sistema institucional social distintos; los que a partir de 1532, en que Pizarro funda con 40 vecinos la ciudad de San Miguel (Tauro, 2001, p. 2084, t. 13), comienzan a mezclarse biológica y culturalmente.

### 7.3. Un mestizaje con dos variantes

Este proceso histórico desarrollado en el tiempo y en el espacio, en el territorio andino y en el ibérico, no se ha manifestado de modo único. España, a partir del descubrimiento de América, la conquista y el coloniaje, también recibió el impacto de las nuevas culturas que modificaron la propia, especialmente en el idioma. En menor grado, sin duda; pero es innegable que su matriz cultural europea no permaneció inalterable. Más allá del lenguaje, se hablaría de un mestizaje quizá leve o difuso, porque el español en España continuaba dentro de su contexto —llamémosle originario—, que recibe las manifestaciones culturales hispanoamericanas desde su posición de superioridad cultural, en actitud de rechazo; así, se produce una asimilación inevitable que modificaba en algo, aunque fuera mínimo, lo propio. Una situación distinta era la del español que venía a estas tierras indoamericanas y, de manera especial, a las tierras peruanas. Aquí el contexto era otro. El español forzosamente tenía que adaptarse al ambiente físico, social y cultural existente para insertarse y sobrevivir. El español en el Perú era agente de aculturación en doble sentido: aculturaba en su rol activo de trasplantar e imponer su cultura como superior; pero, a la vez, en su papel de receptor pasivo se aculturaba incorporando, en su actuar cotidiano, las manifestaciones culturales del pueblo vencido, a pesar de su actitud (de alguna forma) de resistencia o rechazo. Después del siglo *xvi*, ninguna de las dos culturas quedó pura. El mestizaje obró de ida y vuelta, con diferencia de porcentajes, pero modificando sus manifestaciones culturales propias en diferentes grados y extensión respecto a todas las instituciones sociales. El mestizamiento del español en nuestras tierras se volvió notorio cuando, después de un tiempo, regresaba a España.

Siendo este aspecto de la temática del mestizaje hispanoandino de interés, conviene retomar el objetivo de este ensayo, centrado en el estudio

y las explicaciones del mestizaje peruano; para cuyo fin se debe recuperar el hilo del discurso.

Es la hipótesis de partida de este trabajo que el mestizaje es uno con dos variantes, cuya argumentación paso a desarrollar.

Las variantes se sustentan en la cultura base, en torno a la cual se realiza la fusión cultural. Al llamarla *cultura base*, se quiere decir que esta es la que domina y prevalece sobre la otra. El mestizaje no supone la absorción paritaria de la una y la otra, sino que una de las culturas actuará como eje de la fusión y se convertirá en la cultura dominante.

Si el mestizaje peruano es el resultado del encuentro y la mezcla de la cultura andina y de la hispánica, cada variante se configura de acuerdo con cuál de ellas es la cultura base en torno a la cual se cuaja el mestizaje; vale decir, la cultura nueva.

Esta dualidad del mestizaje se sustenta en la configuración socio-cultural de cada cultura en contacto con la protagonista de la fusión: la andina peruana eminentemente agraria y la española de corte urbano. La masa de la población andina peruana habitaba el campo. La acción de la conquista y del virreinato, con la que se organiza el nuevo Estado, descansa en la fundación de ciudades. Entonces, para cada sector se va a establecer el núcleo de la vida social y colectiva:

- a) para los conquistadores, la ciudad; y
- b) para la población nativa, el campo.

Debido a estos hechos, en el campo, sede de la población nativa, se gesta el mestizaje; actúa como cultura base la andina, y la asimilada viene a ser la hispánica, que da lugar a la cultura chola. En la ciudad prima la cultura hispánica, que se comporta como cultura base y asimila la cultura andina, y deviene de este contacto la cultura criolla.

Está aceptado por la Historia que, desde el siglo XVI, el foco de la cultura se traslada del campo a la ciudad, habiéndose mantenido esa

trazabilidad hasta los tiempos actuales, en los que esta migración no obedece a programas ni normas gubernamentales, sino a desplazamientos de la población rural por ella misma en búsqueda de mejores condiciones y oportunidades de vida, concentradas en las ciudades. Por esta dinámica poblacional, el perfil cultural del Perú ha variado conforme se ha modificado la correlación rural-urbana.

#### 7.4. El mestizaje cultural cholo

Se trata de la variante que tiene como base la andinidad, que, funcionando como la estructura, el esqueleto, va incorporando la hispanidad en la medida que no la desfigure, que no la desaparezca. La asimilación de la hispanidad es selectiva y medida; garantiza, con ello, que la andinidad sea la cultura dominante, la que prevalezca en la configuración de su nueva personalidad cultural. Es el peruano que habla quechua castellanizado y el castellano motoso; vale decir, que habla con «acento y pronunciación tenidos por muchos como imperfectos o impropios, que caracteriza el castellano andino» (Calvo Pérez, 2016, p. 645). En la comida, su potaje emblemático es el cuy, la papa, la cancha y el mote. La música y el baile se simbolizan en el huayno y sus variantes, y actualmente en la cumbia andina. En su indumentaria cotidiana, usa el poncho, y la mujer, su pollera. La bebida representativa es la chicha de jora.

Siendo originariamente rural, en la actualidad este mestizo habita en las barriadas de las ciudades practicando sus costumbres; pero, a la vez, se inserta en el mundo cultural urbano, haciendo discurrir su existencia entre los dos estilos y modos de vida.

En las ciudades, y especialmente en Lima, se frecuentan entre paisanos; han formado clubes provinciales, a los que se asocian, y festejan públicamente sus fiestas patronales poniendo en las ciudades el tono regional del interior del país, también llamado *Perú profundo* o el *Otro Perú*.

Respecto a las celebraciones de las fiestas patronales, suelen volver temporalmente a sus localidades con sus hijos, para satisfacer la nostalgia del terruño y mantener vigentes las costumbres.

Siendo católicos, tienen sus formas de celebrar y participar en la ritualidad; le imprimen una fisonomía de aprovechamiento del catolicismo para disfrazar sus creencias, denominadas *paganas*.

Este trazo estandarizante se manifiesta en la realidad mediante matices que provienen de las idiosincrasias regionales andinas, que enriquecen las manifestaciones culturales comunes a todos los ámbitos geográficos y sociales de este sector de la choledad.

### 7.5. El mestizaje cultural criollo

La *criolledad* se edifica teniendo la hispanidad como cultura base; actúa como eje de la incorporación selectiva y medida de la andinidad, al punto de que la segunda no sustituya a la primera, sino que la hispanidad sea la cultura dominante, la preeminente en la conformación de su nueva personalidad cultural. Es el peruano de estrato urbano que vive en las ciudades, más occidentalizado, que habla el castellano peruano como lengua materna; hay algunos sectores que entienden el quechua, pero no lo hablan y, por tanto, están liberados de la motosidad. En la comida, el potaje emblemático es el sebiche; en el postre, la mazamorra morada, los picarones y el turrón de doña Pepa. En la música y el baile, la marinera y los vales. En la indumentaria folclórica, se presenta al chalán. La bebida representativa es el pisco. En la práctica de la fe católica, corresponde a la procesión del Señor de los Milagros la máxima fiesta religiosa popular.

En este mestizaje de dos versiones, cada clase se vincula a una clase social y a una de las regiones geográficas en las que tradicionalmente se divide nuestro país:

- a) las clases populares y las zonas rurales de la sierra, con la choledad;
- b) la clase alta y media urbana de las ciudades del país y en especial de la costa y sobre todo Lima, con la criolledad.

También da el mensaje de una sociedad todavía dividida en dos, aunque ahora, con la migración del campo a las ciudades, la cultura urbana se ha extendido con tendencia a la estandarización cultural, capitaneada

por la globalización; y al interior de ella, la norteamericanización de las costumbres estimuladas por el cine, las modas y los modelos, que ahora se vinculan a la cultura electrónica y digital. Se extiende la comida chatarra, la abundancia de anglicismos y el *spanglish*. Contribuyen, además, en la introducción de usos y costumbres foráneos, el cada vez más creciente número de centros educativos de enseñanza del inglés, que, en conjunto, ejercen fuerte influencia sobre la niñez. Si la familia no balancea la formación social y cívica, los niños de hoy y adultos del futuro nos harán entrar en otra etapa cultural en la que lo peruano accederá a una fase de debilitamiento, caminando a la paulatina desaparición.

Recurriendo a las denominaciones tradicionales de corte socioeconómico y demográfico, también se puede denominar a cada una de las variantes: como *mestizaje popular* al mestizaje cholo, correspondiente a las mayorías nacionales; y, *mestizaje apitucado* al mestizaje criollo practicado por la minoría de la población, usando el término *apitucado* en una significación alusiva a su lejano origen aristocrático y como fruto de su relación comparatística con el mestizaje popular.

## 7.6. Una peruanidad integrada en gestación

La urbanización y la globalización funcionan como fuerzas sociales impulsoras de la construcción de una peruanidad integrada gracias a la internacionalización de la vida de los pueblos. La globalización, en su rostro positivo y benéfico para los países de economía dependiente, fomenta el turismo internacional, lo que convierte a nuestro país en lugar de destino turístico. Esta actividad económica implica la revaloración de nuestras costumbres y las actualiza; las vivifica, aunque perdiendo su pureza, debido a las adecuaciones a las que tienen que someterlas cediendo a la preeminencia comercial, y a los gustos, convencionalismos y usos sociales internacionales de vestido, de comida, de bailes y preferencias.

Por el turismo, se viene estimulando la industria cultural gastronómica, que está colocándola en los primeros planos de la degustación mundial. Se asocia a esta la bebida liderada por el «piscosawer»; la música y las danzas que se exhiben en programas de difusión de las artes serranas,

costeñas, afroperuanas y amazónicas. Se visitan las zonas arqueológicas de todos los puntos del Perú. El interés exhibicionista se extiende a la literatura, la historia y a la vida intelectual peruana. El turismo impulsa y hasta obliga a desempolvar el pasado, y a valorar el presente por cuanto implica originalidad y la diferencia frente a todos los demás. Entra en auge el *Inti-Raymi*, la danza de las tijeras, etc.

Ya se puede hablar de un turismo nacional que crece cuantitativamente cada año, en especial con los feriadros largos promovidos por los gobiernos. Estos viajes de los peruanos por el interior del país están propiciando el conocimiento y disfrute directo de los bienes, costumbres, usos y tradiciones culturales de las diversas regiones y localidades de la costa, la sierra y la selva; constituyen, en algunos casos, el descubrimiento y la revelación de lo que el Perú tiene como una riquísima herencia cultural desconocida y desperdiciada, lo que, de alguna manera, contribuirá — aunque fuera a largo plazo — a crear conciencia de la peruanidad y sus altas potencialidades de aprovechamiento económico, y de su necesidad de cuidado y preservación.

El movimiento económico que genera el turismo interno, al lado del turismo internacional, está alentando las artesanías regionales en cerámica, textilera, platería y de otros órdenes, que están caracterizando a sus regiones; pero, a la vez, conquistan la identificación, dentro y fuera del país, como producto nacional. Pueden servir de ejemplo las alfarerías de Huamanga, Chulucanas; los tejidos del Cusco; la indumentaria de Puno; *quenas*, *zampoñas*, *cajones*, *arpas*, *guitarras andinas*, etc.; las imágenes religiosas de *Mendivil* y los *retablos de López Antay*.

El deporte representa la veta, la oportunidad de descubrir y de revelar los valores en todas las líneas deportivas, entre amateur y profesionales, femeninas y masculinas. Destaca como deporte masivo y enfervorizante el fútbol, actual foco de patriotismo y peruanidad; particularmente el de la selección nacional, que acapara la atención y el interés de la mayoría de la población de manera muy especial en las fechas de los campeonatos mundiales. Está universalizando el vals criollo *Contigo Perú*.

Los peruanos, independientemente de su posición y origen regional, social y económica, están aprestándose y sumándose a participar en las actividades culturales peruanas en su dimensión comercial, aprendiendo a vivir económicamente del legado cultural ancestral.

¿Cómo se está acudiendo a esta peruanidad integrada? Por acriolamiento del nacionalismo cultural, que, sobrepasando y superando la representación, ya sea de la choledad o la criolledad, unifica a los peruanos aquí y en el exterior.

A simple modo de ejemplo, es objetivo decir que une a todos los peruanos. Todos se sienten representados en y ante el mundo por Macchu Picchu, por el piscosawer, por la *Flor de la canela*, *Contigo Perú*, *El Cóndor Pasa*, la marinera y el huayno; el sebiche y la carapulcra; Claudio Pizarro y Paolo Guerrero; Juan Diego Flores, César Vallejo, José María Arguedas y Mario Vargas Llosa, sin olvidar la procesión del Señor de los Milagros, entre otras menciones.

### 7.7. Conceptualización de peruanidad como propuesta

Conforme a la gramática tradicional, *peruanidad* es un sustantivo abstracto que se deriva de *peruano*, como gentilicio de Perú, con doble significación: una de carácter legal, que determina los vínculos de nacionalidad con el Estado peruano; y la otra de connotación cultural, que es la dimensión de peruanidad con la cual se desarrolla este estudio.

Como el propósito de esta parte es el de plantear una definición de *peruanidad*, cabe previamente referirse a la metodología a emplear en esta construcción intelectual.

La propuesta consiste en trazar como eje tres conceptos que ayudarán a delimitar los alcances y precisiones de lo que se pasará a entender como *peruanidad*:

- a) Hispanidad
- b) Andinidad
- c) Hispanoamericanidad

La hispanidad asimilada representa la cultura paterna, traída de fuera, introducida al territorio con las armas de la conquista e impuesta a la población nativa que tenía como sede y escenario de su vida individual y social —con códigos culturales distintos— esta región geográfica del mundo, bautizada en el siglo XVI por sus descubridores europeos como *América*.

La andinidad constituye la cultura materna, con desarrollo autónomo y códigos culturales distintos correspondientes a una gran y fuerte cultura, cuya población residente en este territorio, por la conquista española, se convierte en la cultura de recepción y a la vez, de resistencia, sirviendo de cultura base para el mestizaje.

La hispanoamericanidad es incorporada como categoría conceptual conveniente y necesaria por constituir una cultura mestiza con elementos culturales comunes, en cuyo contexto la cultura mestiza hispanoandina peruana adquiere, por diferenciación, perfiles singulares que le dan la categoría de ser una identidad reconocible como variante de la hispanoamericanidad.

Luego de los prolegómenos expuestos, considero definir la peruanidad como el sentimiento de identificación afectiva y de simpatía con lo peruano, asociado a una imagen de las manifestaciones culturales mestizas cholas y criollas, que comprende, dentro de ellas, las afrodescendientes y las amazónicas.

Como puede apreciarse, se trata de un concepto amplio e inclusivo. Significa la totalidad entendida como la comprensión de las cualidades comunes a todo lo peruano que constituyen una versión diferenciada de la hispanoamericanidad y de la hispanidad. En paralelo a su significación abstracta, el sustantivo *peruanidad*, en el discurso y en el habla, también funciona con referencia a una manifestación cultural peruana regional o local en concreto.

Si ahora se aprecia la peruanidad como un sentimiento, antes, por los tiempos de la independencia, fue un ideal, aunque no estuviera expresado

en estos términos ni en programas, pero sí en la acción destinada a la construcción de una patria libre y distinta a la de la sociedad virreinal.

Correspondería entender lo peruano como el conjunto de diversas manifestaciones culturales mestizas cholos y criollas practicadas por los peruanos y, que en relación con las manifestaciones culturales mestizas hispanoamericanas, marcan rasgos diferenciales, que constituyen una variante dentro de la hispanoamericanidad.

Entre *peruano* y *peruanidad* existe una relación entre lo concreto y lo abstracto; entre lo objetivo y subjetivo. Lo peruano está constituido por la manifestación cultural mestiza chola o criolla existente en la realidad social. La peruanidad expresa el sentimiento de identificación con lo peruano; vale decir, encarna el aspecto subjetivo que se da en el mundo interior de la persona. Esta relación no desconoce que, en algunos usos de la comunicación, *peruano* y *peruanidad* funcionan semánticamente como sinónimos.

Desde el siglo XVI a la fecha, la cultura mestiza peruana chola, mucho más que la criolla, ha enfrentado momentos de adversidad, de exclusión, de extinción, que conformarían procesos de desperuanización; y otros auspiciosos, quizá pocos y cortos, a los que se les denominaría *de peruanización*.

La peruanización se referiría al proceso de inducción a la persona o personas, ya sea de modo voluntario o programado, para que conozca y practique las manifestaciones culturales mestizas cholos y criollas de los peruanos, adoptándolas como suyas, con afecto y simpatía. La familia y la escuela estarían entre los agentes más calificados y eficaces para peruanizar.

La desperuanización puede ser explicada desde el punto de vista objetivo y subjetivo. Enfocando la desperuanización en su acepción objetiva, se consideraría un proceso generalmente político y económico mediante el cual se induce a la colectividad en forma programada al desconocimiento, desprecio, abandono o rechazo de las manifestaciones culturales mestizas chola y criolla peruanas, sustituyéndolas por otras que son presentadas como mejores.

Desde la perspectiva subjetiva, convendría considerar la desperuanización como el proceso de desafecto, desconocimiento, abandono, desprecio o rechazo que debe asumir la persona, en el plano individual, de las manifestaciones culturales mestizas, cholos y criollos peruanos por considerarlas inadecuadas, inconvenientes, inferiores ni de su agrado.

Esta dinámica descrita por la alternancia en la historia de los peruanos ha generado una resistencia colectiva; en el producto de esta actitud masiva se conservan vigentes muchos legados ancestrales con la suficiente flexibilidad para aceptar cambios que no modifican ni alteran su esencia mestiza hispanoandina.

A los conceptos de *peruanización* y *desperuanización*, cabe incorporar el de *reperuanización*, que, como enuncia el prefijo, se trataría de procesos de recuperación de la peruanidad activados después de la desperuanización.

Entorno a lo peruano, existen en nuestra lengua los conceptos de *peruanista*, *peruanófilo* y *peruanófobo*, cuyos usos son conocidos por los peruanos.

De estos tres vocablos, desprendo el de *peruanista* para enfatizar su referencia a la actividad intelectual. Se le dice *peruanista* al historiador, al escritor, al científico que se dedica con interés y predilección al estudio de algunos aspectos y temas relativos al Perú y a lo peruano. Equivaldría al peruanólogo. *Peruanista* también incorporaría elementos significativos de *peruanófilo*.

Los términos *peruanófilo* y *peruanófobo* destacan su referencia afectiva en su dirección de simpatía o antipatía, respectivamente.

Sí me atrevería a insinuar que, a semejanza de la Egiptología, se dé pase a la *Peruanología* como la disciplina dedicada al estudio del Perú y lo peruano, largamente necesario por la riqueza y abundante material conocido y mucho más por conocer, relativos a su historia y su cultura. Quien cultive esta disciplina recibiría la denominación de *peruanólogo*. Tal vez sea posible y quiero que sea tomada como una insinuación algo precipitada,

y emotiva a ser estudiada, que la peruanología acepte compartir su tarea con una peruanografía.

Por ahora, constituye mi deber intelectual solicitar a los lectores su comprensión benevolente por estos planteamientos y su tolerancia, sin que ello signifique su renuncia a refutarlos e incluso a rechazarlos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Belaúnde, V. A. (1987). *Peruanidad* (6.<sup>a</sup> ed.). Imprenta Editorial Lumen.
- Calvo Pérez, J. (2016). *DiPerú. Diccionario de Peruanismos*. Compañía de Minas Buenaventura; Academia Peruana de la Lengua.
- Del Busto Duthurburu, J. A. (2021). *Francisco Pizarro, el marqués gobernador* (6.<sup>a</sup> ed.). Ediciones Lux.
- García, J. U. (1973). *El nuevo indio* (3.<sup>a</sup> ed.). Editorial Universo.
- Inca Garcilaso de la Vega. (2009). *Comentarios reales de los incas*. Universidad Ricardo Palma; Biblioteca Nacional; Academia Peruana de la Lengua.
- Instituto Nacional de Estadística e Informática. (2008). *Perú: indicadores económicos, sociales y demográficos 2008*. INEI.
- Instituto Nacional de Estadística e Informática. (2018). *Perfil Sociodemográfico. Informe nacional*. INEI.
- Lipski, J. M. (1996). *El español de América* (S. Iglesias Recuero, Trad.). Ediciones Cátedra.
- Mariátegui, J. C. (1972). *Peruanicemos al Perú* (2.<sup>a</sup> ed.). Amauta.
- Matos Mar, J. (2004). *Desborde popular y crisis del Estado. Veinte años después*. Editorial del Congreso del Perú.
- Matos Mar, J. (2012). *Perú, Estado desbordado y sociedad nacional emergente*. Universidad Ricardo Palma.
- Meneses Rivas, M. (1998). *La utopía urbana, El movimiento de pobladores en el Perú*. Editorial Brandon Enterprises.

- Miró Quesada Sosa, A. (1966). *20 temas peruanos*. Villanueva.
- Nóstica Editorial. (2018). *La cultura Google*. Nóstica Editorial.
- Obediente Sosa, E. (2000). *Biografía de una lengua: nacimiento, desarrollo y expansión del español* (2.<sup>a</sup> ed.). Libro Universitario Regional (LUR).
- Porras Barrenechea, R. (1944). *Cedulario del Perú. Siglos XVI, XVII y XVIII* (Tomo I y II). Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú.
- Porras Barrenechea, R. (2016). *El nombre del Perú* (2.<sup>a</sup> ed.). Instituto Raúl Porras Berrenechea; Lápix Editores.
- Quijano, A. (2014). El «movimiento indígena» y las cuestiones pendientes en América Latina. En *Cuestiones y horizontes. Antología esencial*. (pp. 635-663). CLACSO.
- Real Academia Española. (2011). *Nueva gramática básica de la lengua española*. Editorial Planeta Mexicana.
- Tauro del Pino, A. (2001). *Enciclopedia ilustrada del Perú* (3.<sup>a</sup> ed.). PEISA.
- Varallanos, J. (1962). *El choló y el Perú*. Imprenta López.
- Vargas Llosa, M. (2012). *La civilización del espectáculo* (1.<sup>a</sup> ed.; 1.<sup>a</sup> reimp.). Alfaguara.



**Incorporación del académico  
don Iván Rodríguez Chávez  
a la Academia Peruana de la Lengua**

Discurso de recepción por el académico  
don Manuel Pantigoso Pecero

**IVÁN RODRÍGUEZ CHÁVEZ<sup>1</sup>**

- I -

Con especial agrado, he recibido la invitación de la directiva de la Academia Peruana de la Lengua para dar la bienvenida a nuestra corporación al notable educador, escritor y humanista doctor Iván Rodríguez Chávez, con quien me une una fraterna amistad sellada durante muchos años de transitar por caminos comunes, literarios y docentes, y de buscar, dentro del vasto territorio de la cultura, la múltiple y trascendente fisonomía espiritual del país.

En efecto, una existencia pensada y sentida en función de las raíces más hondas de lo peruano caracteriza a Iván Rodríguez Chávez. De ahí

---

1 Palabras de recepción con motivo de la incorporación del doctor Iván Rodríguez Chávez a la Academia Peruana de la Lengua. Lima, 28 de agosto de 2023.



que sus ensayos, así como sus lecciones y conferencias magistrales, tengan ese sello inconfundible de sentir y presentir al Perú. Desde este pedestal afectivo, el conocimiento del pasado y del presente será siempre materia de estudio y de serena reflexión para orientar éticamente un comportamiento a favor del bienestar del hombre como ser individual y como ser social.

Esta vocación peruanista guarda coherencia con su desarrollo intelectual desde que fuera alumno brillante de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, donde lo conocí. A partir de entonces, supo ascender, con su poderosa fuerza de la voluntad, su honestidad y espíritu fraterno, cada uno de los peldaños de la carrera universitaria, en la que sobresalen su condición de rector de la Universidad Ricardo Palma —en varios períodos— y, luego, de presidente de la Asamblea Nacional de Rectores. Simultáneamente, la enseñanza ocuparía el centro de su irradiación intelectual y afectiva. Alrededor de este campo dirigencial girarían notables realizaciones creativas y de investigación.

El impulso de lo humano sustentará toda su valiosa obra en la que destella, como unidad, un magnífico poliedro que subraya el arte y la cultura. En sus diversos lados están presentes el ensayo, la historia, la didáctica, la administración, el derecho, la poesía, la pedagogía, el relato, la hermenéutica jurídica y literaria, etc. Desde estas expresiones, Rodríguez Chávez analiza con gran verismo e imaginación el meollo mismo del drama existencial, tal el caso de los contenidos jurídicos presentes en las grandes obras literarias, como son los referidos a la justicia en la poesía de César Vallejo, a la narrativa de Ciro Alegría o a las *Tradiciones* de Ricardo Palma. La literatura demuestra ser, así, un instrumento eficaz —entre otros— para revelar la realidad cultural del Perú. Y es que en las obras de sus grandes escritores late el país desde una perspectiva totalizadora por ser continuidad en el tiempo y totalidad en el espacio.

Lo que sobresale, pues, en la obra de Iván Rodríguez Chávez, es un profundo humanismo como actitud vital basado en el tiempo existencial y en la función integradora de los valores humanos. Conviene resaltar, al respecto, que el retorno a la antigüedad fue un recurso del hombre polifacético y mundano del Renacimiento, quien forjó su identidad como

contraposición al modelo del hombre medioeval, religioso y extranjero de la tierra. El humanismo renacentista no solo volvió clásicos a los textos, sino que encontró en ellos un camino para reelaborar la propia condición humana. Iván Rodríguez ha sabido exaltar este humanismo y, así, regresar a las fuentes de la tradición para mirar mejor la modernidad, a fin de criticarla y encauzarla. Y es aquí, dentro de su humanismo integral, donde debemos poner luz cenital sobre la presencia de la poesía como parte esencial, subjetiva, de su obra total. Sus siete poemarios son el corolario de su notable esencialidad de factura creativa que apuesta por el imperativo de la vida y del amor en función del futuro y de la esperanza. En *El angelario de la vida* dirá, por ejemplo:

Como árbol crecerá  
con sus raíces afincadas a la tierra  
y elevando el verdor de la esperanza  
hasta tocar el pórtico del cielo.

Según su voluntad  
nadie quedará huérfano de vida.  
Nadie mendigará mendrugos de ella  
Todos heredarán CÓMO VIVIRLA.

Desde la muerte hay que vivir la vida  
gozarla bien a pesar del sufrimiento.  
¡Nunca será más vital la vida  
que la que abona el humus de la muerte!

- II -

Por esta capacidad ascendente, plena de valores, el ingresante a nuestra academia —con un discurso tan elocuente y oportuno como el que acabamos de escuchar— recibió en 2011 las Palmas Magisteriales en el Grado de Amauta, altísima condecoración que el Estado concede a las personas que han contribuido al progreso de la educación, la ciencia, la cultura y la tecnología en el país. También ha recibido otras distinciones, como la Orden Militar de Ayacucho en el Grado de Caballero, la Orden de la Estrella

de la Solidaridad Italiana en el Grado de Caballero, la Orden Nacional al Mérito en el Grado de Gran Oficial (Ecuador). Es también doctor *honoris causa* de distintas Universidades de América y Europa.

En *Por la Generación del relevo*, ensayo cenital de 1999 que sintetiza su pensamiento, el autor realiza un intenso análisis sobre los principales males endémicos de nuestro país, y proclama «la revolución en el hombre» como base e impulso para iniciar la verdadera ascensión moral, espiritual y social de los peruanos, porque —dice— «a la grandeza de la patria se llega por la grandeza del hombre». La profunda comprensión de la persona humana tiene su correlato en el hecho de ser benigno sin dejar de ser objetivo. El espíritu independiente de Iván Rodríguez Chávez es de quien transmite alegría y optimismo a los demás, de quien se opone a todo lo que pueda disminuir al hombre y alienarlo bajo opresiones de diversos tipos.

La voluntad, tema básico en el pensamiento del autor, debe ser ascendente. En Schopenhauer, se da la primacía del hacer sobre el intelecto. En Nietzsche, esta facultad se traduce en grado sumo como «voluntad de poder». La intención decidida de afirmar la vida, de comprometerse y apostar por el hombre en acción comporta también la manera de mirar al mundo. En su propia vida, Rodríguez Chávez siempre ha tenido muy en alto el deseo de *hacer*, y, por ello, forma parte de su deontología el trabajo organizado a través de la búsqueda y de la identificación con la voluntad como determinación y transmisión unificada en objetivos capaces de permitir la perseverancia para lograr el éxito como determinación libertaria. A propósito, Rodríguez valora la voluntad a tal grado que ha prometido desarrollar una «pedagogía de la voluntad», pues toda la educación formal —dice— se concentra en ella. De la voluntad nacen la inteligencia y las estimulaciones para su desarrollo. En *Por la generación del relevo*, el maestro les dice a los jóvenes del futuro, como recordando la vitalidad de los polirritmos de Juan Parra del Riego:

Por las deficiencias del hogar y de la escuela no se ha cultivado la voluntad. La tenemos petrificada y atrofiada. Tomemos conciencia de que ha llegado el momento de despertarla, de desaletargarla, de ponerla en acción. La voluntad es el motor del cambio, es la energía inagotable que debe impulsar

la marcha forzosa hacia el cambio. Solo la voluntad obrará como puente. Solo la voluntad será la fuerza que nos hará vencer las dificultades. Solo la voluntad será el guía iluminado que nos hará anclar en buen puerto. Pongamos fe en la voluntad. Depositemos en ella la esperanza. De la voluntad nacerá la inteligencia. De la voluntad surgirán los afectos. La voluntad será la madre del hombre renovado, del hombre vuelto a su esencia, del hombre nuevamente humanizado. (1999, p. 122)

Iván Rodríguez sigue por ese camino con fe y entusiasmo, contagiando su optimismo con valores que impulsan a la acción y al compañerismo, y continúa con fe indesmayable sintiendo flamear en su interior esa oriflama de Vallejo presente en la expresión «Voluntarios de la vida», que equivale a decir «ivoluntarios del hombre», «ivoluntarios del Perú!».

Bajo la impronta del santiaguino universal, reiteramos nuestra admiración al recipiendario de hoy, a quien la Academia Peruana de la Lengua, enaltecida y robustecida ahora con su presencia, se complace en formalizar, por mi intermedio, su más sincera y cordial bienvenida.



## El español del siglo XIX en el Perú. La deixis social en plural

Discurso de incorporación de la académica  
doña Rocío Caravedo Barrios<sup>1</sup>

<https://orcid.org/0000-0002-4370-6332>

Señor vicepresidente de la Academia Peruana de la Lengua, señores miembros del Consejo Directivo, señores académicos, distinguido público presente.

En primer lugar, quiero expresar mi gratitud a todos los miembros de la Academia por su acogida en esta institución, y extenderla especialmente a Carlos Garatea Grau, académico de número y actual rector de la Pontificia Universidad Católica del Perú, quien con generosidad ha tenido a bien ofrecer el discurso de recepción. Esta designación tiene una historia más larga, que se remonta al año 2000. El entonces presidente, Luis Jaime Cisneros, al que recuerdo con especial afecto, me comunicó por escrito, durante mi residencia italiana, mi designación como académica correspondiente, distinción asignada a quienes viven fuera del país. Veintidós años después, a los cinco años de reestablecida mi residencia

---

1 Sesión pública del 8 de setiembre de 2023, en el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú.



en Lima, recibí del entonces presidente Marco Martos la noticia del nombramiento oficial como académica de número. Quiero extender mi reconocimiento más profundo a los distintos académicos, incluso no mencionados aquí, quienes, en diferentes épocas, alejadas entre ellas, me han acogido en esta institución.

Desde los inicios de mi trayectoria de investigación lingüística, que se remonta a los años ochenta del siglo xx, mi indagación científica se ha concentrado en el estudio de la diversidad en que se manifiesta una misma lengua, en este caso, el español tanto en España como en América, específicamente en el Perú. No obstante, debo subrayar que el interés puesto en el español no me ha impedido reconocer el papel protagónico desempeñado por las demás lenguas coexistentes con él en la conformación lingüística y social del país, si bien no es esta cuestión la que desarrollaré en esta oportunidad.

Desde muy temprano, advertí que la focalización en la diversidad envuelve una problemática no meramente lingüística, en que están involucrados fenómenos de variado orden social, político, cultural, mental que requieren ser enfrentados desde múltiples perspectivas interdisciplinarias. La investigación precedente en el ámbito de la variación del español se ha centrado en una visión dialectológica y, en el mejor de los casos, sociolingüística para abordar la variación espacial, considerándola como si fuese un hecho externo y objetivo circunscrito a la producción de los hablantes. En este ámbito, escaso interés ha concitado la naturaleza cognoscitiva subyacente, fundamental para comprender la diversidad. Toda lengua no es sino una forma de conocimiento social transmitido a través del tiempo. De hecho, incluso la vitalidad de una lengua, su existencia misma en el mundo, depende de que continúe siendo objeto de conocimiento colectivo. Una lengua que deja de adquirirse en la sociedad está destinada a morir.

No obstante este carácter colectivo, la cognición de una misma lengua no es idéntica entre los distintos individuos, lo que resulta evidente, por ejemplo, en los diferentes modos de hablar el español en uno y otro continentes, dado que los hablantes no hemos adquirido esta lengua en circunstancias individuales, sociales y culturales semejantes. Hay, pues,

un aspecto subjetivo propio de todo conocimiento lingüístico, como bien lo advertía el filósofo John Searle, según el cual las lenguas son construcciones subjetivas en sentido ontológico, lo que permite entender su heterogeneidad<sup>2</sup>. Al adoptar esta perspectiva, mi objetivo reside en tratar de comprender y explicar la diversidad partiendo de las distintas formas de conocimiento subjetivo entre los grupos (incluyendo aquellos poseedores de otras lenguas) que conviven en el territorio peruano. Naturalmente, un enfoque como este se puede aplicar a todos los espacios en que se habla el español incluyendo, claro está, el peninsular. Una consideración semejante supone un cambio radical con respecto a las perspectivas más difundidas y todavía vigentes, restringidas a la identificación de rasgos lingüísticos, supuestamente objetivos, característicos de cada lugar, y, además, externos con respecto al individuo. Tal cambio implica el desplazamiento del foco de atención científica vigente, el cual suele privilegiar el aspecto exterior de la producción, hacia el interior del hablante.

En un volumen publicado en 2014, propuse un programa de investigación en la línea sociocognitiva, que pone en primer plano el conocimiento social de una lengua asignando un papel decisivo a la percepción de los hablantes mismos, en cuanto instrumento indispensable para acceder a la cognición lingüística<sup>3</sup>. La cuestión central en el debate científico reside no tanto en cómo son externamente las diferencias de una lengua, sino, más bien, en cómo son percibidas y conocidas por los hablantes de ella. Así, resulta pertinente centrarse, más que en las estructuras de una lengua como organización abstracta autónoma, en los instrumentos conceptuales de los usuarios de ella, en cuanto creadores de las diferencias y participantes de la evolución de su lengua.

Por otro lado, no obstante la intervención de los hablantes en la evolución lingüística, en las diversas descripciones dialectales del español peruano ha primado, salvo excepciones, una observación adscrita principalmente al siglo XX y, a lo más, a las primeras décadas del siglo XXI; es decir, al

---

2 John Searle (1995). *The construction of social reality*. Nueva York, The Free Press.

3 Rocío Caravedo (2014). *Percepción y variación lingüística. Enfoque sociocognitivo*. Madrid/ Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.

español hablado en la actualidad, como si fuera una categoría permanente. Sin embargo, un enfoque circunscrito al presente no permite reconstruir la base cognoscitiva de los hablantes en la continuidad de la vida de una lengua. Los aspectos relativos a las diferencias que se van presentando en las lenguas no surgen de modo intempestivo. No existen periodos de silencio (a excepción de las lenguas que se han dejado de transmitir a los descendientes, como ha sucedido, por desgracia, con muchas de las peruanas y de otras miles en el mundo). Pero, fuera de esta excepción, las modalidades actuales de las lenguas conservadas están necesariamente encadenadas con las del pasado, aunque evolucionen de modo paulatino e impredecible. Las diferencias encontradas en la actualidad tienen su razón de ser, la cual debe buscarse en la reconstrucción de la historia social. Pese a esta aceptación consensual, más teórica que práctica entre los lingüistas, sabemos muy poco sobre cómo se daba el español en los periodos inmediatamente anteriores al siglo xx.

Aunque se repite constantemente que todas las lenguas varían y cambian, hasta el punto en que se ha convertido en lugar común, resulta menos frecuente la búsqueda de un fundamento que dé sentido a las transformaciones a lo largo del tiempo. Generalmente, cuando se tiene en cuenta el pasado en la evolución del español dialectal en el Perú, este se suele abordar a través de análisis separados de grandes periodos temporales, desligados del presente, sin interconexiones entre los siglos. Se estudian, por ejemplo, fenómenos del siglo xvi o xvii de modo independiente. De esta manera, no es posible trazar una ruta de la variación, o una dirección del cambio de cada uno de los fenómenos, que confiera coherencia a la evolución lingüística, objetivo que me propongo cumplir con la finalidad de investigar la variación y el cambio en su relación con el conocimiento de los hablantes.

William Labov, en su obra magistral *Principios de cambio lingüístico*, al estudiar la variación en el inglés de Philadelphia, reconoció tres etapas para analizar la gestación del cambio, a saber: la transmisión, el incremento y la conclusión<sup>4</sup>. La separación de las dos primeras permite observar directamente

---

4 William Labov (2001). *Principles of Linguistic Change, Vol. II Social Factors*. Oxford, Blackwell.

el surgimiento y la progresión o difusión de la variación de las lenguas. La clave del origen de la variación (el porqué una lengua no se mantiene uniforme en el tiempo) reside paradójicamente en la primera etapa. Por otro lado, el incremento supone la aceptación y adopción entre los hablantes de las formas innovadoras transmitidas. En cambio, se torna más difícil identificar la etapa de conclusión del cambio si consideramos la lengua en su dinamismo como entidad ligada a la vida de los hablantes. Por lo tanto, resulta dudoso sostener una fase conclusiva, que no sea susceptible de modificación posterior.

En esta reflexión me centraré en la transmisión, dado que permite enfrentar la cuestión del origen inmediato del estado actual de la lengua. La transmisión supone, en términos simples, que las características de una lengua en un estadio temporal y en un espacio determinados se comunican de padres a hijos; esto es, generacionalmente. Así, la propia variedad lingüística no es sino una herencia de nuestros padres; herencia que, a su vez, la han recibido de sus antecesores, de modo que en teoría se puede reconstruir una cadena de usos que han ido variando gradualmente en el tiempo, al lado de otros que se han mantenido idénticos. En esta gradualidad, no perceptible por los hablantes mismos, se pueden encontrar las raíces del estado actual de una lengua. Ahora bien, la transmisión debería garantizar la uniformidad y, por lo tanto, impedir el cambio. Pero no sucede así. Por el contrario, el modo de hablar del individuo dista mucho de ser una copia perfecta del modelo de sus mayores, pues los hablantes ejecutan una mimesis solo parcial, incluyendo reacomodos y transformaciones en puntos específicos de su vernáculo, guiados por su propia percepción, y por conceptualizaciones surgidas en las circunstancias de su entorno social.

En consecuencia, si nuestro objetivo reside en captar este dinamismo de la lengua en la cognición de los hablantes, concretamente en el Perú, en vez de circunscribirse a la observación del presente, debe extenderse en el tiempo en una dirección organizada de modo retrospectivo, y concretada, en primer lugar, en el siglo XIX —un terreno desértico en lo que a la investigación lingüística se refiere—. En otras palabras, es necesario reconstruir los diferentes periodos evolutivos cohesivamente, con el objetivo de encontrar el eslabón que confiere sentido a los fenómenos del presente.

Curiosamente, el siglo XIX es el periodo menos estudiado, a pesar de que constituye una fase emblemática en la gestación de la sociedad americana y, en particular, peruana. Es el siglo de la separación política de una sociedad europea y del desarrollo, más que de una sola identidad nacional, de una pluralidad de identidades heterogéneas —una de cuyas manifestaciones, quizás la más importante, se da en el orden del lenguaje—. El siglo XIX posee un carácter paradigmático en la formación de una sociedad libre, aunque en el caso peruano, desigual; desigualdad reflejada en la utilización prioritaria de una sola de las lenguas existentes en el territorio nacional, con la consiguiente marginación de las demás.

Han pasado más de treinta años desde que Guillermo Guitarte señaló la importancia capital de estudiar el siglo XIX como época clave para entender el proceso de separación del modelo lingüístico español y el inicio de la particularización independiente de los modelos nacionales<sup>5</sup>. Esta necesidad fue apuntada más de una década después por José Luis Rivarola<sup>6</sup>. Desde entonces, hay un gran silencio en el estudio de este siglo en el Perú en lo que a la indagación lingüística se refiere.

He prestado atención a los reclamos de tan ilustres filólogos, a quienes rindo homenaje, y me he propuesto emprender este camino de investigación, aceptando contra mi propia praxis científica, basada en el estudio de la oralidad en el presente, las limitaciones metodológicas de todo estudio retrospectivo, que exigen su confinación a la escritura como único medio de observación. Las fuentes documentales en las que me apoyo constituyen básicamente textos periodísticos, presentados en estilo semicolloquial, publicados en *El Comercio*, *El Herald*o y el *Correo del Perú*, algunos de ellos de la autoría de Ramón Rojas y Cañas, en el *Museo*

---

5 Guillermo Guitarte (1991). «Del español de España al español de veinte naciones. La integración de América al concepto de lengua española». En César Hernández et al. (Eds.), *El español de América. Actas del III Congreso Internacional de El español de América*, Valladolid, Junta de Castilla y León/Universidad de Valladolid, pp. 65-86.

6 José Luis Rivarola (2008). «Apuntes sobre el habla de Lima en el siglo XIX». En Antonio Álvarez Tejedor et al. (Eds.), *Lengua viva. Estudios ofrecidos a César Hernández Alonso*, Valladolid, Universidad de Valladolid/Diputación de Valladolid, pp. 793-808.

*de limeñadas*<sup>7</sup>, y, adicionalmente, variados documentos provenientes de corpus diacrónicos institucionales, como el CORDE de la Real Academia de la Lengua y el CORDIAM de la Academia Mexicana de la Lengua<sup>8</sup>.

A modo de ilustración, ofreceré solo algunos avances reflexivos, todavía tímidos, de un proyecto de investigación más amplio y complejo realizado bajo el auspicio de la Pontificia Universidad Católica del Perú, mi *alma mater*, que nos acoge hoy en esta sede, cuyo propósito más general reside en hurgar en los orígenes decimonónicos de fenómenos considerados característicos del español actual peruano. He seleccionado un fenómeno relevante (no estudiado en el Perú) por cuanto atañe a la variación producida en la propia estructura gramatical y en la actualización pragmática de la lengua, referida a la distinción de tratamiento al interlocutor cuando este es plural, lo que en la terminología lingüística recae en el ámbito de la *deixis social*. Como se sabe, la deixis, en general, constituye una propiedad universal del lenguaje humano ligada a su carácter comunicativo, expresada en signos lingüísticos específicos (pronombres, verbos, adverbios, preposiciones, adjetivos) que se refieren, bien a los integrantes de la comunicación, bien a las coordenadas espaciales y temporales en que se sitúan los actos comunicativos. Pero la deixis social, en sentido estricto, que es el objeto de esta exposición, en principio, no es un universal porque, si bien se da en las lenguas romances, entre otras, existen muchas lenguas que carecen de ella (baste pensar en el inglés, para mencionar la lengua más difundida, que cuenta con un solo pronombre para dirigirse a cualquier receptor sin distinciones). La deixis social implica la referencia a la relación entre los participantes del discurso; en otras palabras, al modo de considerar o de involucrar al otro, o a la forma de tratarlo, desde la perspectiva del que habla. Por consiguiente, se circunscribe solo a la segunda persona; a la función de destinatario de la comunicación, desde el punto de vista de quien emite el mensaje, del yo, para dirigirse a otro.

---

7 Ramón Rojas y Cañas (1853). *Museo de Limeñadas*. Introducción. Noticia Biográfica. Estudio Preliminar. Selección de Jorge Cornejo Polar, Lima, Universidad del Pacífico, Grupo Apoyo, 2005.

8 CORDE: *Corpus diacrónico del español*, Real Academia Española. CORDIAM: *Corpus diacrónico de América*, Academia Mexicana de la Lengua.

¿Por qué detenerse en el estudio de la deixis social en el siglo XIX desde la perspectiva social y cognitiva? En principio, se trata de demostrar que fenómenos propios de la organización gramatical, e incluso de la pragmática de la lengua, no han permanecido inmóviles; tampoco han evolucionado de modo único en el espacio, lo cual no hace sino reforzar el postulado expresado al inicio de esta exposición. Según este, la base cognoscitiva lingüística de los hablantes no implica un conocimiento uniforme de su lengua; en términos simples, los hablantes no la conocen del mismo modo, porque ha sido transmitida y adquirida diferencialmente.

Empecemos este análisis por el presente. Una diferencia general entre el español de España y el de América de hoy se da en el orden de la deixis social en plural. Mientras que en España esta se expresa, en principio, a través de la distinción entre *vosotros* y *ustedes*, en toda América la deixis social desaparece a favor de un solo pronombre (*ustedes*) como única marca del destinatario plural. Concomitantemente, la eliminación de *vosotros* viene acompañada de la inexistencia de la flexión verbal relativa a esta forma, del clítico *os* y del posesivo *vuestro/vuestra*. En otras palabras, en el español moderno, la cercanía o la distancia comunicativas se codifican de modo heterogéneo. Así, en gran parte de la España actual, la deixis social se realiza tanto en singular como en plural, aunque con ciertas reservas con respecto a este desdoblamiento, sobre las que no me pronunciaré en esta ocasión<sup>9</sup>. En lo que atañe al singular, se expresa a través de las consabidas diferencias entre *tú/usted*, las cuales, dicho sea de paso, se debilitan en la avasalladora difusión de *tú* en desmedro de *usted*, que hace pensar que este paradigma dista mucho de ser estático y, antes bien, sigue un proceso de cambio. Por otro lado, en el plural, cada uno de estos pronombres, en teoría, tendría su correlato: *vosotros* es el plural de *tú*; *ustedes*, el plural de *usted*. Pero la simetría no es absoluta, pues, en lo que atañe al uso de *vosotros* para el interlocutor plural, este plantea dificultades. Por ejemplo, cuando

9 Véase Terrell Morgan y Scott Schwenter (2016). «*Vosotros, ustedes and the myth of the symmetrical Castilian pronoun system*». En Alejandro Cuza, Lori Czervionka y Daniel Olson (Eds.), *Inquiries in Hispanic Linguistics. From theory to empirical evidence* (pp. 263-280). Amsterdam/Nueva York, John Benjamins. Véase también Virginia Bertolotti (2020). «The loss of *vosotros* in American Spanish». En Martin Hummel y Célia dos Santos Lopes, *Address in Portuguese and Spanish* (pp. 291-316). De Gruyter.

los interlocutores plurales son heterogéneos (un hablante se dirige a un grupo, en el que trata a algunos integrantes de *tú* y a otros de *usted*), ¿cuál es el pronombre elegido? Aparentemente, la respuesta recaería en *vosotros*. Esta elección supondría una dirección evolutiva hacia la simplificación pronominal, como en el modelo americano, si bien, a diferencia de este, la preferencia de los hablantes españoles se inclinaría hacia *vosotros* más que hacia *ustedes*, lo que supone que las significaciones de ambos pronombres son subjetivas y cambiantes, según los diferentes espacios, y esto ocurre también en gran parte de España.

Al decir «gran parte de España», pretendo enfatizar, siguiendo el hilo conductor de esta reflexión, que ni siquiera existe una unidad de conocimiento del español entre los individuos originarios del mismo país. Los hablantes andaluces, por ejemplo (y dejo de lado otras variedades regionales españolas), no poseen el modelo castellano en sentido estricto, ni tampoco el americano, como se cree, en la medida en que la dualidad *vosotros/ustedes*, sin duda, presente en Andalucía, ostenta un valor distinto del resto de la península; incluso se registran entrecruzamientos en la concordancia, como en *ustedes os vais* (donde *ustedes* se combina con *os* y con la flexión verbal asignada a *vosotros* en Castilla, lo que para un castellano, ciertamente no para un andaluz, sería un error de concordancia).

Por otro lado, en la otra orilla, en toda América, la diversidad en la deixis social para expresar cercanía o familiaridad frente a respeto o no confianza se concentra exclusivamente en el singular, de modo no igualitario y más complejo que en España. Así, en algunos lugares se usa *tú/usted*; *vos/usted* en otros, e incluso *vos/tú/usted*, con diversas combinaciones y matices semántico-pragmáticos. En cambio, en el plural (en el que nos centramos en esta ocasión), el paradigma se ha simplificado a través de la utilización única de *ustedes*, que no distingue diferencias entre los interlocutores. ¿Cuál es la lógica objetiva, si la hay, de las diferencias en una misma lengua? Al parecer, la pluralidad en este continente ha difuminado las distinciones para dirigirse a diversos receptores en las interacciones comunicativas —distinciones que, en cambio, se ponen de relieve cuando se está ante un solo receptor—.

Visto de modo superficial, el modelo de Castilla moderna aparentaría corresponder a una lógica interna del sistema, pues cada pronombre singular tendría su correspondiente plural. Una consideración semejante podría llevarnos a afirmar erróneamente que el sistema del español desarrollado en América atenta contra la lógica. Tal consideración se ha puesto recientemente en el centro del debate científico<sup>10</sup>. Si se coloca como modelo cognoscitivo el español de Castilla, esta percepción unilateral conduciría a una subjetividad valorativa, que terminaría privilegiando arbitrariamente una sola de las dos variedades, cuando, a decir verdad, la bondad de una variedad depende de la aceptación de sus hablantes, la cual, a su vez, se limita al conocimiento lingüístico —es decir, a lo que ha sido transmitido en los procesos de adquisición y aprendizaje de la lengua—.

Centrémonos en el Perú. En este país, las distinciones de tratamiento se concentran exclusivamente en el singular, en la diferenciación entre *tú/usted*, y también *vos*, aunque este uso está menos estudiado, en regiones alejadas de la capital (como en ciertas partes de Arequipa o de la región norandina, pero falta investigación al respecto), mientras que en el plural la distinción de grados de confianza desaparece totalmente, como en las demás partes de América. No obstante, hay que matizar estas observaciones sobre la inexistencia del paradigma de *vosotros*, porque las formas *vuestro/vuestra* se dan en otras regiones del Perú, como la andina sureña; concretamente, las he consignado en el Cuzco, si bien, hasta donde se me alcanza, no han sido todavía estudiadas en profundidad.

Por otro lado, al adoptar la perspectiva cognitiva, resulta pertinente destacar que los significantes ligados a *vosotros* —es decir, a sus formas materiales— no han desaparecido totalmente del saber de los hablantes en el Perú. Pero este saber no se identifica con el peninsular. Así, tales formas se presentan en ciertas circunstancias comunicativas muy formales o solemnes (en discursos políticos, formulísticos o ceremoniales, cuando no, en invitaciones formales escritas), en que los destinatarios constituyen un conjunto indiferenciado desde el punto de vista del tratamiento. Esto implica

---

10 Pueden verse detalles de este debate en Morgan y Schwenter, y en Bertolotti (ver nota 9).

que los hablantes peruanos poseen un significado contrario al conocido por los españoles, que, como se sabe, indica cercanía, confianza. La subjetividad cognoscitiva se muestra, pues, de modo nítido en el significado que se atribuye a *vosotros* en el Perú (y en otros países americanos), totalmente distinto al conocido en España. ¿Cómo se ha desplazado el contenido de esta forma usada en los siglos anteriores? Resulta necesario buscar el ensamblaje de los usos modernos con los del siglo inmediatamente anterior.

La cuestión fundamental puede expresarse del modo siguiente: ¿cómo se ha llegado en el presente a este doble resultado: por un lado, a la desaparición de la deixis social exclusivamente en el plural, con la consiguiente generalización de *ustedes*; y, por otro, a la conservación de las formas adscritas a *vosotros*, con significados disímiles a los de la variedad de Castilla?<sup>11</sup> ¿En qué circunstancias dejó de existir la distinción entre cercanía frente a distancia comunicativas, exclusivamente para dirigirse a los interlocutores plurales? Una respuesta a estas interrogantes exige hurgar en el origen de dos procesos evolutivos paralelos y diferentes en España y en América.

En lo que corresponde al Perú, argumento central de este discurso, el análisis que propongo parte de un principio básico en las teorías vigentes de variación y de cambio; a saber, que todo cambio implica una fase precedente de variación, en que se presentan alternativas *conocidas* por un mismo individuo. Es decir, el germen del cambio reside en la mente de los hablantes. El cambio se da cuando una de esas opciones desaparece, lo que significa que deja de formar parte del conocimiento lingüístico del sujeto. Así, para entender la pérdida de *vosotros* en el español actual americano, resulta necesario mostrar si en el periodo inmediatamente anterior al actual, antes de desaparecer, *vosotros* formaba parte o no del conocimiento que

---

11 Para un análisis cuantitativo de la cronología de la pérdida de *vosotros* en América basada en corpus, se puede ver José Moreno de Alba (2010). «Notas sobre la cronología de la eliminación de *vosotros* en América». En Rosa María Castañer Martín y Vicente Lagüéns Gracias (Eds.), *De moneda nunca usada, Estudios dedicados a José María Enguita Utrilla* (pp. 461-470). Zaragoza, Institución Fernando El Católico. El autor encuentra una desaparición paulatina de este pronombre en la América del siglo XIX en diferentes partes de este continente, si bien no explica las razones que condujeron a esta pérdida.

poseían los hablantes de *ese* español en concreto, en alternancia con *ustedes*. Nos valdremos de esta estrategia analítica para abordar de modo preliminar el análisis de una pequeña parte del corpus, es decir, el *Museo de limeñadas*, un conjunto de artículos periodísticos costumbristas referidos a los usos limeños, del periodista y escritor (también militar) Ramón Rojas y Cañas. Tal conjunto constituye el primero en su género publicado en el Perú. La cuestión medular reside en mostrar si ambos pronombres coexisten como opciones posibles en el sistema cognitivo-social de los hablantes de la época, representados por el autor. En otras palabras, se trata de comprobar si el siglo XIX constituía un periodo antecedente a la desaparición de *vosotros* y sus adláteres en el español peruano.

A modo de ilustración, presentaré solo algunos casos de las múltiples alternancias utilizadas por Rojas y Cañas, empezando por una caracterización sociolingüística acerca del autor. Se trata de un hablante perteneciente a un grupo ilustrado de la sociedad limeña. Lima, ya en el periodo colonial, había adquirido prestigio con respecto a las demás zonas del país, de modo que se erigió en el modelo referencial de todo el virreinato. La evaluación positiva de la ciudad se acrecentaría a partir de la independencia, y continúa hasta el presente —como sabemos— con algunas consecuencias nefastas, derivadas de la ideología centralista de carácter político, administrativo y sociocultural, proveniente de la colonia. Aunque no lo analizo aquí, resulta pertinente señalar que ese centralismo se refleja también en la valoración de la modalidad de habla, como se advierte en diferentes pasajes del texto analizado. Veamos unos cuantos ejemplos para mostrar la fase inmediatamente anterior al cambio ya concluido en el español actual.

- 1) ¡Hijos de Lima! Alerta!. Y no reza con todos este *alerta*<sup>12</sup>, sino con los que escriben solamente. Si diez veces al día notáis en las calles, plazas y portales de vuestra culta ciudad (y mía) costumbres ridículas, abusos necios, cosas absurdas.... Si en nuestra sociedad reparáis cincuenta anomalías, setenta errores, noventa candideces y ciento y pico de hábitos corrompidos, guardaos de hacer en público la más leve censura.

---

12 Las palabras en cursiva que figuran en todos los microtextos seleccionados constituyen transcripciones literales del texto del autor mencionado.

Oh! Primero romped vuestra pluma, que escribir. Tal costumbre es chocante, tal vicio es reprochable, tal otro es pernicioso. ¡No, no!... por vuestro propio bien, por vuestro reposo mismo, callad si no queréis que os caiga, como tiene que caerme a mí, ese chubasquillo de agua caliente, quiero decir, los goterones hirvientes del anónimo. («¡El desnaturalizado! ¡El simplón!», p. 79)

En primer lugar, resultan evidentes las formas concordantes con *vosotros*: la flexión verbal, el posesivo y el clítico, todos los cuales han sido marcados en negrita. Pero, en primer lugar, hay que preguntarse: ¿a qué tipo de interlocutor se refieren estas formas? De hecho, se trata de un receptor virtual, aunque específico (*los escritores*): el autor hace esta precisión desde la primera línea, «Y no reza con todos este *alerta*, sino con los que escriben solamente». El vocativo «¡Hijos de Lima!», que, en teoría, definiría al destinatario, está lejos de significar participantes concretos y activos en la interacción comunicativa. Por lo tanto, en este microtexto, *vosotros* no parece denotar una deixis social de cercanía, sino que, más bien, apoyaría la hipótesis de un uso estilístico, alejado del valor actual que se da a este pronombre en el uso moderno de España.

Que el autor (como hablante) poseía ambas formas para el mismo destinatario resulta notorio en los siguientes ejemplos, en los cuales se dan las formas correspondientes a *ustedes* dirigidas a destinatarios generalizados, que no son diferentes a los referidos en el microtexto anterior con el pronombre *vosotros*, lo que implica la indistinción de significado entre ambas formas.

- 2) [...] todos los limeños y limeñas exclaman en son de burla: ¡Gua! Miren pues a Ño *Fulano*! Pues no se ha vuelto un *simplón*, un *oyetonaso*? Sí; véanlo criticando a su *mesmo* país. («¡El desnaturalizado! ¡El simplón!», p. 79)
- 3) No hay que alarmarse, amables limeñas; ni empiecen ustedes a lanzar, con gestecillos de repugnancia, menudas salivitas de asco o de fastidio, al leer el nombre patronímico de este artículo. («Porquerías y adefesios», p. 88)
- 4) Pues, señores doy a ustedes por noticia cierta que (no se moleste nadie), que las limeñas comen porquerías. [...] ¡Cosa particular de un país donde se habla el idioma castellano con más perfección que en cualquier otro

punto de América! [...] Todo es en Lima *porquería* [...]. («Porquerías y adefesios», pp. 89-90)

El pronombre *ustedes* en los tres anteriores microtextos (a excepción de 4, en que el receptor no está nominado) alude a destinatarios identificados de modo generalizador, como «los limeños y limeñas» en (2) y «amables limeñas» en (3). No existe, pues, ninguna diferencia de significado entre ambas formas, de modo que se puede concluir que el autor posee las dos opciones pronominales como alternativas con equivalencia semántica. Aparentemente, al autor le da lo mismo utilizar una u otra. Resulta pertinente subrayar, en relación con el enfoque sociocognitivo adoptado, que los aspectos ideológicos subyacentes a las valoraciones positivas de la modalidad limeña o de lo limeño mismo en los textos de Rojas y Cañas (los cuales se considerarían marginales en las descripciones lingüísticas canónicas) forman parte también del conocimiento del hablante transmitido generacionalmente. Por esa razón, deben ser razonados en las reflexiones sobre la variación y el cambio de los sistemas lingüísticos, si bien un análisis semejante escaparía al tema que me ocupa en esta sede.

Pero la prueba definitiva del uso tanto de *vosotros* cuanto de *ustedes* como fase anterior al cambio se verifica en el siguiente texto, en que están presentes ambas formas en un mismo acto comunicativo, lo que permite comprobar el juego binario entre los dos pronombres de parte de un mismo hablante ante un único referente; en este caso, *los abuelos*, como representantes de las generaciones anteriores:

- 5) ¡Ah, orgullosos abuelos! Vosotros los que rabiáis y os rascáis con ademán furioso las apergaminadas orejas, cuando en el baile se os coloca al lado un *contertulio* que sea un poquito más triguero que vosotros o que no necesite como vosotros, de rizarse el pelo con fierros calientes. ¡Ese tal es vuestro hermano! ¡Ese tal es vuestro igual! Y si me apuráis mucho, afirmaré que ese tal es vuestro superior, pues valdrá diez veces más que vosotros, siempre que tenga diez onzas de oro más que vosotros. ¡Gloria y honor a nuestros bailes de palacio! [...].

Con que ajusten ustedes cuentas, los soberbios y encopetados hidalgos que maldicen, cuando en algún salón de baile miran una mano de piel oscura

forrada en el guante blanco. Y aten cabos también nuestras orgullosas señoras que se chillan cuando un trigueño y crespo, las viene a ofrecer su brazo para el baile, y no se chillan cuando sentadas, sobre el pavimento de la iglesia, en las vísperas, bien la hedionda negra a pasar sobre sus galas y terciopelos, pisándolos y estrujándolos con su asquerosa plante. ¿Qué contestan pues las orgullosas señoras que salen del salón diciendo: hoy todos somos uno? («Bailes en Palacio», p. 87)

Resulta notorio —lo digo al pasar— el racismo ya imperante en esta época, del que da cuenta el autor y del que trata de distanciarse valiéndose de la ironía. Pero, siguiendo el análisis, la coaparición de *vosotros* y *ustedes* muestra que, si bien las formas materiales son idénticas a las que se dan en la actualidad en España, en la época analizada —por lo menos, en tierras peruanas— habían empezado ya a surgir usos no compatibles con los castellanos, producto de una reinterpretación de los conceptos en circunstancias sociopolíticas diversas: usos que han conducido a la transformación gradual de los paradigmas lingüísticos. No se nos escapa que, en el párrafo en que aparece la flexión verbal adscribible a *ustedes*, esta se puede entrecruzar con la alusión a una tercera persona («Y aten cabos nuestras orgullosas señoras que se chillan [...]»), en la que no entraría la deixis social. Con todo, el cambio abrupto hacia la forma *ustedes* sin alteración del referente en el segundo párrafo nos hace concluir que la deixis social —por lo menos, en el periodo posterior a la independencia— ya no formaba parte del significado de ninguno de los pronombres.

Los párrafos analizados permiten, pues, detectar una fase anticipatoria del cambio, en que la variación se daba en un mismo individuo; en este caso, el autor, que no solo conoce ambas alternativas, sino que fluctúa entre ellas en el mismo texto. Esto nos permite afirmar que el caldo de cultivo de ambos cambios —por un lado, la generalización de *ustedes* como único pronombre para tratar a más de un interlocutor; por otro, la reinterpretación conceptual de *vosotros* para indicar solemnidad discursiva— reside en el plano diafásico (o estilístico) más que propiamente deíctico, en la medida en que no distingue grados de distancia comunicativa con respecto a los pronombres mencionados.

Ahora bien, faltaría plantearse: ¿por qué el valor de formalidad recae en *vosotros* y no en *ustedes*, etimológicamente el plural de *usted*, que alude al tratamiento de distancia? Hasta ahora, no se han dado respuestas claras. La investigación se hace más compleja, dado el carácter esencialmente oral de las formas de tratamiento, que requieren la copresencia de emisor y receptor. Al valernos de textos escritos, la hermenéutica pasa a tener un papel decisivo, siempre que se apoye en una adecuada documentación que permita la reconstrucción, aunque sea parcial y limitada, de los usos orales.

Arriesgaré aquí una conjetura derivada del enfoque sociocognitivo que propongo, la cual se basa en la percepción de *vosotros* entre los peruanos o americanos, con un valor indexical, como rasgo prominente/prototípico de los españoles. Esto resulta natural en una primera etapa poscolonial, en que se establecen y hasta se exageran las diferencias entre lo propio y lo ajeno. Probablemente, el uso de *vosotros* y sus afines identificaba a los españoles en una sociedad lingüísticamente compleja y jerárquica, en que se daba la polarización social en el orden gentilicio, la cual se expresaba también en una polarización comunicativa entre conquistadores y lugareños, aunque en estos últimos corriera sangre española.

Partiendo de la transmisión como primera etapa del cambio, resulta plausible imaginar que los criollos heredaron de sus antecesores españoles algunas formas de la modalidad peninsular de la época. No obstante, identificaron (es decir, pusieron en el foco de su percepción), para después abandonarlas, las características consideradas identitarias de lo español, probablemente aquellas que representaban en la época independentista la españolidad en tierras americanas. No resulta casual que la distinción entre las sibilantes en España (en palabras no técnicas, los sonidos correspondientes a la ese y a la zeta), al lado del seseo universal en América, constituya también la otra marca identitaria de lo español frente a lo americano, y que sea percibida subjetivamente con valores contrarios en uno y otro continentes.

Terminada la emancipación en el siglo XIX, gran parte de los españoles volvieron a España, de modo que dejó de constituir un grupo antagónico del que había que defenderse. Los usos peninsulares ya no estaban presentes

en la comunicación diaria y, de modo natural, pasaron a transmitirse a través de la escritura, que no admite interlocutores verdaderos. Por lo tanto, *vosotros* se fue convirtiendo paulatinamente en un exponente prototípico de la formalidad entre los hablantes, lo que explica su mutación conceptual hacia el significado de solemnidad.

Para finalizar, en consecuencia con lo dicho, quiero resaltar que esta reflexión, sin duda incompleta, va más allá del fenómeno tratado, y exige un cambio de actitud científica ante la evidente diversidad espacial del español. Tal cambio consiste en aceptar que no existe, desde un punto de vista cognoscitivo, un único sistema inmutable de la lengua española —como lo hemos mostrado— con respecto a las formas de tratamiento. Antes bien, estas han ido adquiriendo, con el paso del tiempo, valores y funciones diversos en la cognición de los hablantes, que explican la evolución divergente de determinadas formas lingüísticas. Y esta consideración no solo atañe a las formas de tratamiento, sino a múltiples fenómenos propios de esta lengua en la fonología, en el léxico y en la sintaxis, que deben ser objeto de investigación futura. Por consiguiente, un estudio con una perspectiva que tenga como centro la evolución debería ser capaz de identificar y de explicar el origen de tales diferencias articuladamente, razonándolas con respecto a las particularidades de orden social y cognoscitivo de cada comunidad en todas las áreas en que vive el español, tanto en América como en el propio espacio peninsular.



Bol. Acad. peru. leng. 74. 2023 (383-387)

Incorporación de la académica  
doña Rocío Caravedo Barrios  
a la Academia Peruana de la Lengua

Sobre «El español del siglo XIX en el Perú.  
La deixis social en plural»

Discurso de recepción por el académico  
don Carlos Garatea Grau

<https://orcid.org/0000-0001-6284-2551>

Como mandan las buenas costumbres, empiezo agradeciendo la designación que generosamente me concedió el Consejo Directivo de la Academia Peruana de la Lengua para que, en nombre de nuestra corporación, dé la bienvenida a la Dra. Rocío Caravedo. Doy, en efecto, las gracias, señor presidente; pero el honor de brindar ahora unas palabras está acompañado de respeto y aprecio académico y profesional, y, en igual proporción, de afecto y estima personal. Pocas veces estas dimensiones coinciden en una ceremonia. Debo al azar y a esos caminos que nos ponen por delante el tiempo y la vida que, en esta ocasión, mis palabras tengan más contenido del habitual. Ustedes sabrán disculpar.



<https://doi.org/10.46744/bapl.202302.016>

e-ISSN: 2708-2644

Rocío Caravedo tiene una extensa y fructífera vida académica, reflejada en una constante producción intelectual y en una larga lista de proyectos personales y colectivos. Los numerosos títulos de su bibliografía me eximen de entrar en detalles. Creo que la Academia hace justicia con su incorporación. No exagero. Son pocos los lingüistas peruanos que han alcanzado reconocimiento tanto dentro como fuera del país, y son, igualmente, pocos (y pocas, muy pocas) quienes nos han ofrecido la ocasión de conocer algo más del español peruano; del contacto de lenguas; del lugar de las lenguas andinas y amazónicas en la caracterización del español hablado en nuestro país; de su notable diversidad y lo pernicioso que son los estigmas que padecen algunos de sus rasgos. A casi todos estos temas ha dedicado algún estudio la Dra. Caravedo y, en casi todos ellos, ha contribuido a despejar malentendidos y a contrastar «las cosas como son» con «como se cree que son las cosas».

Si me detengo en este tema, señor presidente y colegas, es porque creo que nuestra institución debe abocarse a describir y a explicar, en sincronía y en diacronía, el español del Perú; me permito, de paso, sugerir que debemos distanciarnos —con prudencia y sin soberbia— de perspectivas marcadas únicamente por consideraciones normativas. La vida de una lengua está en sus hablantes, en su manera de vincularse mediante la palabra, en los usos orales y escritos, que nos convierten en una comunidad que comparte e integra, con su inherente diversidad, una comunidad más extensa de hablantes de español.

Debemos hacer realidad la aspiración que guía a nuestra academia desde su primera hora: lengua, hablantes, escritura, creación verbal, historia, diversidad, tradiciones y cultura —mucha y rica cultura— fueron las dimensiones que animaron, por ejemplo, a don Ricardo Palma; y fueron, por cierto, la intolerancia y la ceguera, mezcladas con la ignorancia y el prejuicio ante el valor americano del español, los que hicieron que nuestro país —en realidad, Hispanoamérica— demore mucho en ocupar el espacio y la importancia que tiene en la idea del español general. Nada digo sobre el papel de las lenguas americanas porque, en su caso, el proceso ha sido y es más lento; aunque muchas veces —lo sabemos hoy—, tras el

ropaje hispano, está la raíz amerindia que enriquece y renueva el español americano. Estoy convencido de que debemos generar en nuestra institución más y nuevos espacios para incorporar miradas y discusiones a tono con el desarrollo de la ciencia contemporánea, y de que debemos plantearnos preguntas en cuyas respuestas necesitamos juventud, solvencia, ganas de no dar nada por sentado y disposición a crear y aceptar nuevas ideas. Disculpen la crudeza, pero no podía dejar de señalarlo.

¿Por qué decirlo hoy? Porque quien conozca la obra de Rocío Caravedo sabe que, desde sus artículos iniciales hasta los más recientes, incluyendo el discurso que acabamos de escuchar, siempre ha concentrado su interés en el español peruano, salvo un estupendo libro, *La competencia lingüística*, que publicó en la editorial Gredos allá por 1990, y algunos otros trabajos sobre teoría fonológica, lingüística generativa, las hipótesis de Labov, lingüística del corpus; en este orden, añadido un lindo trabajo, escrito a la limón con José Luis Rivarola, su esposo, con ocasión del homenaje a Rodolfo Cerrón, publicado en 2011, sobre la representación del español andino. Este último trabajo, por cierto, es un buen ejemplo de tres perspectivas que convergen en el mismo objeto de estudio, el español peruano: por un lado, la histórica de Rivarola; por otro, la de variación cognitiva de Caravedo, y, también, la andina de Cerrón Palomino (Rivarola y Cerrón, además, desde hace mucho, son académicos de número). Los tres —que podrían ser cuatro si traigo a colación a Luis Jaime Cisneros— han insistido mil veces en la urgencia de asumir la diversidad, las lenguas peruanas y el hermoso campo de la creatividad verbal como objetos de investigación en los que, por cierto, se refleja la complicada fragua de un país que no termina de constituirse como tal y sobre los que se plantean amplios y ricos temas de investigación interdisciplinaria.

Esta noche, la Dra. Caravedo nos ha ofrecido un discurso cuyo contenido muestra cómo puede converger lo antes señalado en el español peruano del siglo XIX, un siglo cuya relevancia histórica y lingüística es atendida, junto con el siglo XVIII, desde hace pocos años, a manera de un parteaguas respecto del período colonial y del naciente período republicano. Es un siglo, por cierto, en el que el desafío de las identidades nacionales

entró en tensión con un deseo —a veces oculto, en otras expreso— de mantenernos adheridos a la monarquía española. Es, además, el siglo de los diccionarios de *-ismos*, el siglo de Cuervo, de nuestro Juan de Arona; y es, como hemos escuchado, el siglo en el que los procesos comentados por Caravedo adquieren especial relevancia, por cuanto la deixis social es —sin duda— elemento de anclaje de una comunidad en formación. Es, por cierto, como plantea la Dra. Caravedo, la época en la que los modelos del «buen hablar», de purismo, de corrección idiomática entran en colisión con las novedades americanas —todas legítimas, por cierto—, que son enmarcadas en una desequilibrada concepción de la cultura y del mundo, vale decir, un centro con amplias y diversas periferias.

Como en otras ocasiones, la perspectiva asumida por la Dra. Caravedo concilia dos dimensiones que durante muchos años dieron pie a corrientes irreconciliables en la lingüística: aquella de base social y aquella de base cognitiva. Dos dimensiones que, hoy por hoy, son asimiladas como dimensiones que necesariamente deben equilibrarse en la descripción de los fenómenos lingüísticos cuando los fenómenos son situados en contextos comunicativos reales o cuando se asume una mirada sociolingüística o pragmática de la realidad verbal. Ese es el lugar en que la Dra. Caravedo sitúa la deixis social. Dicho así, parece todo claro y redondo. Ella avanza en su descripción y nos advierte que la convivencia de formas estaría configurando el inicio de un proceso de cambio. Se trata, por cierto, de una idea que no deja de tener vigencia desde que la lingüística entró al universo de las ciencias humanas, a pesar del auge que tuvo la lingüística sincrónica a partir de Saussure y Chomsky. Me refiero a que todo cambio lingüístico implica un periodo de convivencia —hay quienes lo llaman *período de tensión, de pugna, de vacilaciones*— entre una forma nueva —la innovación y sus sucesivas adopciones— y la vieja, que finalmente abandona su espacio de vigencia comunicativa y desaparece, o es aislada —es decir, reduce su aparición a contextos particulares—.

Los datos reunidos por Rocío Caravedo provienen tanto de corpus de alcance hispanoamericano, como el Cordiam, como de la prensa, con registros diferenciados y segmentados por el público objetivo, aunque *El*

*Comercio*, *El heraldo* y el *Correo del Perú* coincidan en el siglo XIX en una variedad —digamos— culta, normativa. Por último, incluye el *Museo de limeñadas*, del periodista y escritor Ramón Rojas y Cañas, integrante —para más detalles— del grupo cercano a don Ricardo Palma, «los bohemios de su tiempo», quien acoge, más bien, un registro que debería ser más permeable a la oralidad —al menos, más próximo a la variación de la oralidad— por el carácter costumbrista de la obra.

Caravedo asume el siguiente postulado: «La deixis social en plural es uno de los rasgos más nítidos que diferencian el español de España del de América». Interesante. ¿Por qué? Porque *ustedes* se normaliza, mientras *vosotros* prácticamente se aísla en discursos distantes, solemnes e, incluso —podríamos decir—, artificiales; usos y contextos que, al mismo tiempo, expresan el juicio que tiene el hablante respecto a la seriedad o formalidad del contexto de enunciación y la pertinencia de *vosotros* en esos casos. Pienso que es una manera de confirmar que, cuando uno habla, el receptor siempre participa en lo que dice el emisor, en las unidades que selecciona y en la manera en que modula su discurso. Hay, pues, un vínculo de ida y vuelta, en el que la percepción, la gramática, los prejuicios, la cultura y la biografía de los protagonistas juegan un complejo rol en la comunicación. Me parece que esta premisa zurce las ideas de Rocío Caravedo y configura una mirada que integra elementos —antes que separarlos—, que da cuenta de una perspectiva libre de los corsés teóricos que constriñen la libertad de pensar y describir los fenómenos tal *como son* y no *como quisiera que sean*.

Al empezar, mencioné que tenía una razón personal para agradecer la designación. La primera clase que recibí en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Pontificia Universidad Católica del Perú fue con Rocío Caravedo. Era el curso de Lingüística General. Tengo un buen recuerdo de sesiones dedicadas a Saussure; el estructuralismo decimonónico; la distinción de Hejmlév de forma y sustancia; las bases epistemológicas de la lingüística generativa, y los inicios de la teoría de la variación que impulsó Labov. Luego, llevé con ella Fonología y un curso de Sociolingüística, creo recordar. En lo que no tengo duda es que, con los años, gané una magnífica colega y, sobre todo, una muy buena amiga. Estoy convencido,

querida Rocío, que José Luis está feliz y orgulloso con tu incorporación en la Academia Peruana de la Lengua.

¡Bienvenida!

Muchas gracias.

Señorita de la altura: sobre el vínculo entre seres humanos y  
camélidos sudamericanos en el español del Perú

Discurso de incorporación del académico  
don Luis Andrade Ciudad<sup>1</sup>

<https://orcid.org/0000-0001-7270-9033>

Señor presidente de la Academia Peruana de la Lengua; señores y señora miembros del Consejo Directivo de la APL; apreciado profesor Rodolfo Cerrón-Palomino; estimados académicos y académicas; queridas amigas, amigos, amigos:

Cuando mi abuela ya no podía más conmigo para hacerme cambiar de opinión o para obligarme a hacer algo que yo no quería, decía que yo me había «empacado». «Ya se empacó este muchacho», me acuerdo de haberla escuchado repetir infinidad de veces. Aunque entiendo que está muy vigente en la Argentina, en el Perú ya no escucho más este verbo, usado para auquénidos y para mulas desde el siglo xvi en adelante, y para niños (como el que fui yo alguna vez) por lo menos hasta bien entrada la segunda mitad del siglo xx. El erudito jesuita José de Acosta (1540-1600), en su *Historia*

---

1 Sesión pública del 6 de octubre de 2023, en la Academia Peruana de la Lengua.



*natural y moral de las Indias*, un *best-seller* publicado en 1590, entrega los siguientes inmejorables apuntes sobre el temprano verbo *empacarse*, derivado de *paqu* ‘alpaca’ en quechua:

Los Pacos a veces se enojan y aburren con la carga, y echanse con ella sin remedio de haellos levantar, antes se dexarán hazer mil piezas que moverse, quando les da este enojo. Por donde vino el refrán que usan en el Piru, de dezir de uno que se ha empacado, para significar que ha tomado tirria, o porfia o despecho, porque los Pacos hazen este estremo, quando se enojan. El remedio que tienen los Indios entonces es, parar, y sentarse junto al Paco, y hacerle muchas caricias, y regalalle, hasta que se desenoja, y se alza: y acaece esperarle bien dos y tres horas, a que se desempaque y desenoje. (Acosta, 1590, pp. 295-296)

Que yo recuerde, no era esto precisamente lo que mi abuela hacía conmigo para «desempacarme», lo que me ha llevado a preguntarme si tal vez me habré quedado «empacado» para siempre: pregunta que deberé dilucidar, en su debido momento, probablemente con ayuda del psicoanálisis<sup>2</sup>.

Señor presidente: pido disculpas por el tono tan personal con el que he iniciado este discurso, en un espacio tan prestigioso y en una ocasión

2 Podría pensarse que, con la voz *paco*, Acosta no se estaba refiriendo a las alpacas, como indica la etimología, dado que estas no fueron centralmente bestias de carga, como las llamas, sino fuente de lana. Sin embargo, el propio Acosta diferencia líneas antes del fragmento citado dos especies de «carneros o llamas»: «unos son Pacos, o carneros lanudos; otros son rasos, y de poca lana» (p. 293). Antes del pasaje citado más arriba, Acosta había entregado información sobre los «carneros rasos», de modo que estaba claramente haciendo un contraste con los lanudos pacos. En otras crónicas, efectivamente, la voz *paco* se usó para nombrar a las llamas. Por ejemplo, fray Gaspar de Villarroel escribió, a mediados del siglo xvii: «Trajinan los indios de aquestas tierras en lugar de mulas o caballos, en unos animales a manera de camellos; no son tan grandes ni tienen giba y a diferencia de los de Castilla, los llaman ellos carneros de la tierra. En su lengua propia su nombre es *llama* o *paco* [énfasis añadido]» (citado en Vargas Ugarte, 1966, pp. 13-14). Agradezco a Rodolfo Cerrón-Palomino por apuntar este problema, por su lectura atenta del manuscrito y por su discurso de recepción. El historiador Nicanor Domínguez Faura, la editora Rocío Moscoso, la escritora Giovanna Pollarolo y el sociólogo Félix Reátegui, a quienes también agradezco, leyeron versiones previas de este texto y me alcanzaron valiosas sugerencias para mejorarlo. Martha Hildebrandt (1994) tiene un minucioso estudio sobre la voz *empacarse*.

tan formal como esta. Pero tengo dos razones para hacerlo: la primera es que pienso que una manera muy productiva de aproximarse a la historia de las palabras consiste en vincularlas con la autobiografía, trazando un puente entre vida y lenguaje, entre diario y diccionario, digamos. La segunda es que, en un país tan jerarquizado como el nuestro, el recuerdo de mi abuela aplicándome el verbo *empacarse* me permite conectarme de alguna manera con la larga costumbre de asociar a los auquénidos —ahora llamados *camélidos sudamericanos*, como nos enseñan biólogos, arqueólogos y antropólogos— con grupos humanos tradicionalmente relegados y excluidos en nuestro país. Es verdad que así corro el riesgo de terminar vinculado también con personajes penosos como aquel expresidente disoluto, a quien en alguna campaña electoral se calificó, desde una postura claramente racista, de «auquénido de Harvard». Pero me digo que no importa; que estas asociaciones comportan riesgos que hay que asumir si uno opta por embarrarse un poco los zapatos al tender puentes entre la historia personal y esa entequeia huidiza y nebulosa que llamamos, oscilando entre dos nombres, español o castellano del Perú. Es sobre una parte de esa entequeia que quiero tratar brevemente en esta ocasión: el vínculo entre auquénidos —está bien: camélidos sudamericanos— y seres humanos a través de la lengua y la literatura.

Una de las novelas menos celebradas de nuestro premio nobel, Mario Vargas Llosa, es *Lituma en los Andes* (1993). Ciertamente, no es la más compleja ni la más profunda ni la más experimental. Su mirada de los Andes en tiempos del conflicto armado interno ha sido calificada con justicia de esquemática y externa. Sin embargo, yo quisiera destacar como una perla extraña de la novela a uno de sus personajes más interesantes: el opa Pedrito Tinoco, una de las tres personas desaparecidas misteriosamente en Naccos, una comunidad ficcional localizada en los Andes surcentrales, con las que se echa a andar la trama. A Pedrito Tinoco, nos dice el narrador, le decían: «Opa, ido, bobo, y, como siempre andaba con la boca abierta, comemoscas»; pero «no se enojaba con esos apodos porque él nunca se enojaba con nada ni con nadie» (Vargas Llosa, 1993, p. 47). Sigo citando: «Su silencio, su eterna sonrisa, su permanente disposición a hacer lo que le pedían, su aire de estar ya en el mundo de los desencarnados, le daban aureola de santo» (p. 49).

Por azares del destino, Pedrito Tinoco acaba encargándose de cuidar a las vicuñas de una reserva creada por el Gobierno de entonces en acuerdo con la comunidad de Auquipata; esta reserva luego sería cruelmente arrasada por miembros de Sendero Luminoso (la novela, como recordarán, recrea el asesinato de la ecologista y periodista Bárbara d'Acchile, perpetrado en mayo de 1989, cuando ella investigaba justamente acerca de un proyecto de conservación de camélidos sudamericanos en Huancavelica). Parte medular de la caracterización de Tinoco es el retrato del vínculo que logró establecer con las vicuñas de la reserva antes del avasallamiento senderista. Cito nuevamente, y ahora de manera más extensa, la novela:

Había entablado con esos delicados animales una relación más entrañable que la que tuvo nunca con alguien de su especie. Se pasaba los días observándolas, averiguando sus costumbres, sus movimientos, sus juegos, sus manías, con una atención alelada, casi mística, doblándose a carcajadas cuando las veía corretearse, mordisquearse, retozar entre los pajonales, o entristeciéndose cuando alguna rodaba por el barranco y se quebraba las patas, o una hembra se desangraba en un mal parto. Igual que antes los abanquinos y los comuneros de Auquipata, las vicuñas también lo adoptaron. Lo verían como a una figura bienhechora, familiar. Lo dejaban llegar hasta ellas sin espantarse, y, a veces, las querendonas le estiraban el pescuezo, pidiéndole con sus ojos inteligentes que les tironeara las orejas, les rascara el lomo o les frotara la nariz (lo que más les gustaba). Incluso los machos, cuando se volvían tan ariscos y no dejaban acercarse a nadie a su tropilla de cuatro o cinco concubinas, permitían que Pedrito jugara con las hembras, sin quitarle, eso sí, los ojazos de encima, listos a intervenir en caso de peligro. (Vargas Llosa, 1993, p. 50)

Con su habitual maestría, Vargas Llosa intercala en este breve fragmento algunos aspectos de la caracterización de los camélidos sudamericanos que están presentes desde antiguo en la imaginación literaria peruana. Se encuentran mencionadas, por ejemplo, la delicadeza y elegancia de las vicuñas; también la asignación de inteligencia a ellas, característica que se opone a la condición «alelada», aunque, de alguna manera sabia, con que se dibuja a Pedrito Tinoco. Incluso destaca en el fragmento la atribución de lo que hoy llamaríamos *agencia* a los camélidos, pues las vicuñas —se

nos dice— han «adoptado» a Pedrito, aunque sus motivaciones últimas se mantienen dudosas para el narrador, quien utiliza el condicional para expresarlas: «Lo verían —dice— como a una figura bienhechora, familiar». Por último, hay que resaltar el foco puesto en las vicuñas hembras, con las que juega el personaje al final de la descripción; este énfasis se entronca con una línea muy marcada en la representación habitual de los camélidos sudamericanos en nuestra literatura: su feminización.

La feminización de los camélidos es una tendencia discursiva que tal vez encuentra algún apoyo en la gramática del castellano, ya que esta asigna género epiceno a casi todos los sustantivos que, prestados del quechua y el aimara, hemos adoptado para nombrar a los antiguos «carneros de la tierra» y que, crucialmente, terminan, en su mayoría, con *-a* (*alpaca*, *llama*, *vicuña*). En el altiplano peruano y boliviano, así como en el norte de Chile, esto ha llevado a desarrollar la forma *llamo* para designar de manera específica a la llama macho, según el *Diccionario de americanismos* (Asociación de Academias de la Lengua Española, 2010); aunque, tal como me ha advertido el profesor Cerrón-Palomino —quien ha tenido la generosidad de acompañarme y recibirme en esta ocasión—, en algunas zonas de Chile y Bolivia, el signo *llamo* vale para referirse a ejemplares machos y hembras por igual; es decir, es también epiceno, pero no termina con *-a*.

En términos del castellano general, la excepción a esta característica —la del género epiceno para palabras terminadas con *-a*, como *alpaca*, *llama* y *vicuña*— la tiene el poco mencionado y aún menos encarecido *guanaco*, que, como *llamo* en algunas zonas de Chile y Bolivia, es también epiceno, y termina con *-o*. *Guanaco* es un signo excepcional en este campo léxico por una razón adicional, de orden más bien cultural o ideológico, porque se aleja de sus tres compañeros anteriormente nombrados (*alpaca*, *llama*, *vicuña*) al no haber sido vinculado con la inteligencia, sino con las propiedades opuestas. De hecho, su segunda acepción en el diccionario académico, atribuida a distintos países de la América hispana y no solo al Perú, es la de ‘persona tonta, simple’<sup>3</sup>.

3 Para el caso del Perú, se podría discutir esta acepción como demasiado simplificada: *guanaco* parece aludir, más bien, a la condición agreste, ruda, rural que se percibe en algunas personas

El poeta satírico limeño Felipe Pardo y Aliaga no parece haber tenido esta acepción en mente —sino la primera, referida al animal (evolutivamente antecesor de la llama doméstica)— cuando en 1835 dedicó una letrilla a denostar al mariscal Andrés de Santa Cruz en el marco del frustrado proyecto de la Confederación Peruano-Boliviana. Refiriéndose a la pena que Santa Cruz habría causado a su madre —una cacica aimara de apellido Calaumana—, al iniciar su campaña política y alejarse de su tierra natal, Huarina (hoy en Omasuyos, Bolivia), Pardo embiste del siguiente modo en una pieza satírica que ha sido analizada con agudeza por José Luis Rivarola (1990) y por Cecilia Méndez (2000). Cito tan solo una estrofa a partir de la edición de Luis Monguió:

Mira la pobre señora  
 tanta derrota y carrera,  
 que del pimpano que adora  
 forman la gloria guerrera.  
 Esto su suerte le avisa  
 mas, por vida del dios Baco,  
 ¿tal ambición no da risa?  
 ¡Qué este Alejandro huanaco  
 extiende hasta el Juanambú  
 sus aspiraciones viejas!  
 ¿Porqui, hombre, el Bolivia dejas?  
 ¿Porqui boscas la Pirú?  
 (Pardo y Aliaga, 1973, p. 380)

El uso del denominado motoseo o supuesta confusión del timbre de las vocales /i, e/ y /o, u/ —estudiado en profundidad y en sus diferentes aspectos por el profesor Cerrón-Palomino (2000) y por mis colegas Jorge Iván Pérez y Virginia Zavala (Pérez Silva, Acurio Palma y Bendezú Araujo, 2008; Pérez Silva y Zavala, 2010; Zavala y Córdova, 2010), entre otros— se une a la radical discordancia de género en el *leitmotiv* de esta letrilla (*¿Porqui hombre, el Bolivia dejas? ¿Porqui boscas la Pirú?*) para parodiar el

---

desde la mirada hegemónica. Agradezco a Rodolfo Cerrón-Palomino y a Oswaldo Holguín por esta observación.

habla bilingüe español-aimara de Santa Cruz y de su madre; así, desde los trabajos ideológicos del lenguaje, se define a la nación peruana como algo opuesto no a las naciones vecinas nacientes, como Bolivia, sino a todo lo que tenga que ver con lo indígena, como ha argumentado Méndez<sup>4</sup>. El «Alejandro huanaco» de la estrofa citada, explica ella, basa su fuerza retórica en la oposición entre el nombre del conquistador Alejandro Magno y la aposición especificativa, que hace referencia al camélido como epítome de lo indio. Se trata de un contraste similar al que encontramos en la moderna frase «auquérido de Harvard», construida también sobre la base del contraste entre el nombre de una de las universidades más prestigiosas de lo que concebimos como el mundo civilizado y la antigua referencia genérica a los animales de lo que tratamos en esta ocasión.

Se trataba, pues, volviendo al siglo XIX, de dissociar un nosotros de un otros en un mecanismo habitual de construcción identitaria basado en una tajante, insalvable oposición. En el Perú, sin embargo, la particularidad de este mecanismo reside en que la oposición se construye desde una Lima y una costa criollas que cifra el proyecto nacional, entre otros mecanismos, en la negación de los Andes, en la medida en que estos están marcados por lo indígena, un mecanismo todavía visible en el discurso de aquel político que, hace algunas décadas, durante el segundo gobierno de García, preguntado por la posibilidad de iniciar un referéndum sobre el Tratado de Libre Comercio, le espetó al periodista: «Nooo, ¿les vas a preguntar a las llamas y vicuñas sobre el TLC?». El poco memorable político fue un paso más allá que el narrador de *La ciudad y los perros* —uno de los tres narradores-personajes, en verdad— cuando vaticina que Cava, llamado «el Serrano» por el Círculo de amigos que protagonizan la novela, «se irá a la sierra y ya no volverá a estudiar, se quedará a vivir con los indios y las llamas, será un chacarero bruto» (Vargas Llosa, 1977, p. 212).

---

<sup>4</sup> Haría falta, sin embargo, un cotejo entre las primeras y las segundas versiones de las letrillas asociadas a la campaña pro Salaverry (y contra Santa Cruz y Orbegoso) de Pardo y Aliaga, puesto que los rasgos de motoseo de esta estrofa, por ejemplo, no se encuentran en la primera versión del poema, publicada en *El Coco de Santa Cruz* el 17 de setiembre de 1835.

En el último cuarto del siglo XIX, en las postrimerías de la guerra con Chile —otro momento clave para la reconstitución de la élite criolla—, el primer lexicógrafo nacional, Pedro Paz Soldán y Unanue, nuestro Juan de Arona, volvió a dar testimonio de esta dinámica discursiva en su famosa definición de *cholo*:

Una de las muchas castas que infestan el Perú; es el resultado del cruzamiento entre el blanco y el indio. El *cholo* es tan peculiar a la costa, como el *indio* a la Sierra; y aunque uno y otro se suelen encontrar en una y otra, no están allí más que de paso, suspirando por alzar el vuelo; el *indio* por volverse a sus *punas* y a su *llama*, y el *cholo* por bajar a la costa, a ser diputado, magistrado o presidente de la República; porque, sin duda por exageración democrática, los primeros puestos de nuestro escenario político han estado ocupados con frecuencia por *cholazos* de tomo y lomo. (Arona, 1938, s. v.)

Ese es, pues, nuestro Juan de Arona, escribiendo muy en consonancia con las premisas derivadas del racismo biológico de su época. Pero me interesa resaltar aquí, ante todo, la asociación estrecha que él construye lexicográficamente entre un grupo humano —el de los indios—, la geografía —las punas— y el reino animal —la llama—. Nótese, además, que a través del posesivo *su* («*sus* punas y *su* llama»), Arona está reforzando la vinculación casi natural entre los tres elementos. Ahora bien, por fortuna, Arona tiene también otras facetas, y una de ellas nos permite retomar un cabo que habíamos dejado suelto en esta historia: el de la feminización de la mayor parte de camélidos, en especial la vicuña y la llama. Gracias a un rasgo de su estilo lexicográfico «precientífico» —como decía Enrique Carrión, Arona «describe, pero también relata, encomia, condena, aduce ejemplos tomados incluso de su ingenio» (1983, p. 150)—, obtenemos una clara ilustración de esta tendencia en su entrada dedicada a la llama. En la siguiente estrofa de *Poesías peruanas*, creación suya que intercala como ejemplo, se observa la asociación de este animal con la indigeneidad y la geografía de la puna, por un lado, y su clara feminización, por otro:

En la región donde pura  
y eterna la nieve dura,  
do el *icho* (césped o grama)

nutre a la apacible *llama*,  
señorita de la altura. (Arona, 1938, s. v.)

Quién hubiera podido adivinar que, cuatro décadas después de la publicación del *Diccionario de peruanismos*, ya iniciada la segunda década del siglo xx, esta apacible señorita de la altura se convertiría en protagonista de uno de los primeros cuentos de terror de nuestra narrativa. Como parte del libro *La venganza del cóndor*, Ventura García Calderón (1973) entrega el relato «La llama blanca», que se inicia *in medias res*, como dicen los especialistas, con un detalle grotesco: un indio ha cometido bestialismo con una llama, la llama blanca llamada Killa —como la Luna en quechua—, la líder del rebaño en la hacienda. Cito al narrador describiendo a Killa: «Ninguna supo bajar de la mina tan grávidos lingotes de oro, ninguna tan hábil para guiar por la puna, deteniéndose apenas a ramonear la hierba pálida, un rebaño caprichoso y lento» (p. 96). El hacendado Vicente Cabral decide darles una lección a los indios para evitar que prácticas similares se repitan, pues «no quería ya tolerar estos amores escandalosos» y le ofuscaba que «las lindas bestias estuvieran adornadas como prostitutas» (pp. 93-94; recuérdense las vicuñas «concubinas» en *Lituma en los Andes*). Después de azotar al culpable desde su caballo, no se le ocurre mejor idea que matar a Killa disparándole en la oreja derecha; pero, nuevamente cito, los ojos «muy abiertos miraron con dulzura tan femenina que el hacendado mismo se arrepintió inmediatamente de su brutalidad» (p. 94).

Indios e indias lloran a un animal tan hermoso, trasladan ritualmente su cuerpo a unos restos arqueológicos cercanos a la hacienda, le sacan el corazón y riegan la sangre sobre la «huaca de los abuelos» (García Calderón, 1973, p. 95). Y comprenden cuál es su deber: azotan a los perros para que le lloren a la Luna y, en un detalle por demás extemporáneo, imploran justicia nada menos que a Huiracocha. Al día siguiente, el hacendado observa a la llama blanca dirigiendo nuevamente al rebaño como si nada hubiera pasado. No puede ser otra que Killa, porque no hay en los alrededores una tan blanca, tan alta, tan distinguida. Pero esta vez el animal está lleno de odio. Al acercarse a ella, Cabral la mira de frente: «¡Esos dos ojos altaneros tenían rencor humano!», informa con asombro el narrador (p. 97). El hacendado identifica perfectamente la herida en la oreja derecha y Killa le escupe en la

cara. No sin antes pasar por un periodo de confusión y mudez —en el que, según el narrador, parece haber comprendido «siniestramente el amor de los indios por las llamas» (p. 98)—, Cabral termina sus días con el rostro devorado por algo parecido a la uta, con manchas rojas chamuscadas que bien podrían haber sido producidas por balazos, y exhala repitiendo en voz baja el nombre de Killa.

Encuentro en este cuento, de un escritor original que tal vez no ha recibido la atención que merece en nuestros estudios literarios, un caso en el que se integran de manera clara las dos tendencias que hemos venido revisando: por un lado, observamos la feminización de los camélidos llevada hasta sus extremos (unos extremos grotescos, ciertamente); por otro, los encontramos usados como un recurso simbólico muy efectivo de diferenciación, que construye al indio como un sujeto bestial y vengativo. Se podría afirmar, así, que, en este extremo, la feminización de llamas, alpacas y vicuñas corre paralela a la animalización del indígena. Sin embargo, en García Calderón, este actor ya no aparece radicalmente enfrentado a la formación social que lo atenaza, pues esta última, la hacienda serrana, es encarnada por un hombre iracundo que ejerce su poder a través del azote y el balazo. Un narrador ubicado por encima de esta realidad truculenta reporta —casi alelado, diría tal vez Vargas Llosa— la cadena de acontecimientos. Entonces, la operación diferenciadora no cubre esta vez exclusivamente a los indígenas, sino que alcanza a todo el sistema, e incluso se podría afirmar que la cadena de violencia aparece como originada por los hacendados. No puedo dejar de pensar, en este punto, en uno de los imaginarios predominantes sobre los Andes descritos por Vich (2010), aquel que lo representa como un lugar esencialmente violento y cruel.

El propio García Calderón también parece haber estado de alguna manera hechizado por este grupo de animales. Vargas Llosa refiere que, cuando visitaba el zoológico del Bois de Vincennes en París y divisaba al puma o a la vicuña, recordaba que don Ventura había contado alguna vez que, en ese mismo lugar, «al pasar ante el corral de la llama, los ojos del animal se humedecían de melancolía al reconocer a un compatriota» (1971, p. 63). En 1969, en plena ola del *boom*, Vargas Llosa —quien parece haber leído muy bien a García Calderón— trazó tajantemente

la frontera entre la «novela primitiva» y la «novela de creación», en un artículo que después fue muy criticado. En el primer grupo de novelas, las «primitivas» —que incluyen *Huasipungo*, *Don Segundo Sombra* y *El mundo es ancho y ajeno*—, la ficción se ha poblado, cito, «de indios, cholos, negros y mulatos; de comuneros, gauchos, campesinos y pongos; de alpacas, llamas, vicuñas y caballos; de ponchos, ojotas, chiripás y boleadoras; de corridos, huaynos y vidalitas; de selvas como galimatías vegetales, sabanas sofocantes y páramos nevados» (p. 29). Unos años antes, cuando todavía estaban lejos las ideas expuestas en *La utopía arcaica*, Vargas Llosa había dedicado un artículo a encomiar la validez y autenticidad de la propuesta arguediana. El artículo empezaba, en un argumento por oposición, por fustigar la representación del indio y de los Andes propuesta por el modernismo y la generación del novecientos. Entre los representantes de este grupo no faltó García Calderón, en cuyo libro más famoso, *La venganza del cóndor*, Vargas Llosa encontraba deplorables los «personajes de grandes pómulos cobrizos y labios tumefactos» que «fornicaban con llamas blancas y se comían los piojos unos a otros» (1964, p. 4). Pese a esta recusación tan fuerte, o tal vez justamente por ella, pienso que se pueden observar algunos lazos sutiles entre la representación novecentista del vínculo entre humanos y camélidos sudamericanos y el retrato del opa vanguardista con el que inicié mi exposición.

En efecto, en los juegos inocentes de Pedrito Tinoco con las vicuñas «concubinas» del macho del rebaño —quien crucialmente se mantiene alerta, «con los ojazos encima» del pastor—, late de algún modo la sugerencia de los vínculos bestiales con que se inicia «La llama blanca». El nexo es más explícito en *La ciudad y los perros*, donde, en un fragmento coral del Círculo, la voz de Cava, el Serrano, refiere haber presenciado un acto de bestialización con una llama, y alguien más del grupo comenta: «Qué brutos, qué brutos, una gallina al menos es chiquita, parece un juego, pero ¡una llama! ¿Y qué pasa si el Rulos se tira al muchacho?» (Vargas Llosa, 1997, p. 35). Estos vínculos, como se podrá advertir, tienen como fundamento básico la feminización de la especie, una parte medular de la imaginación peruana sobre los camélidos sudamericanos. No tendré tiempo de desarrollarlo aquí con el detalle necesario, pero podemos encontrar una buena ilustración de una representación diferente, no feminizada, en el

capítulo 3 del manuscrito quechua de Huarochirí (Taylor, 1999), que, a inicios del siglo xvii, narra la forma como una llama salva al ser humano de un enorme diluvio. Aunque sabemos que el manuscrito ya se encuentra fuertemente influido por el cristianismo y la cultura letrada, no se observa aquí todavía el proceso de feminización que hemos visto tan claro en la imaginación literaria republicana. Volviendo al nexo entre Vargas Llosa y García Calderón, hay todavía un rasgo adicional en común, y está en la agencia atribuida tanto a las vicuñas que adoptan generosamente a Pedrito Tinoco como a Killa, que ejecuta de manera muy concreta la venganza de la que no son capaces los indios por «la injusta ruina de la raza» (García Calderón, 1973, p. 95), tal como lo formula el narrador.

Señor presidente: empecé este discurso disculpándome por el matiz tan personal que tomaron mis palabras. Debo reincidir en ello, pues he recordado otra voz frecuente en el trato con mi abuela, también referida al reino animal, aunque no he podido determinar en este caso de qué especie se trata. En un momento en que aún no era corriente someter a los niños a diagnósticos sobre déficits de atención, mi abuela solía combatir mi falta de concentración con una sola frase: «Pareces un saltaperrico —me decía—, yendo de acá para allá, sin quedarte quieto hasta terminar lo que estás haciendo». Confieso que me sigo sintiendo así en muchas ocasiones ahora, en mi vida académica, como una especie nerviosa y volátil, con características por demás pintorescas; aunque, como dije, ignoro si el plumífero invocado por ella era tan solo un producto de su imaginación afebrada. Traigo la palabra a la memoria porque soy consciente de que, a lo largo de esta exposición, he juntado ejemplos que trazan un arco temporal por demás inverosímil entre finales del siglo xvi y el segundo gobierno de García.

No quiero dar la impresión, sin embargo, de que estoy proponiendo continuidades inmutables de algún tipo en nuestro español y nuestra literatura. Tomo muy en serio, por el contrario, las advertencias de algunos historiadores contra las exageraciones derivadas de propuestas que enarbolan una supuesta «herencia colonial» que recorrería el país hasta el presente: propuestas que no se suelen basar en un conocimiento sólido de la colonia. Observo con atención también sus señalamientos sobre las especificidades

republicanas de nuestro racismo. Y soy consciente del carácter escandaloso que tuvieron, en nuestra sociedad actual, ya marcada y transformada por las grandes migraciones de los años cincuenta y sesenta, las expresiones racistas que he citado como ejemplos extremos de exclusión política a finales del siglo xx. En efecto, esas frases denigrantes ya no fueron vistas en su momento como normales ni como naturales, pues la sociedad había cambiado, por lo menos en el nivel del discurso público. Y, sin embargo, no puedo dejar de pensar en las brechas que nos siguen dividiendo a los peruanos y peruanas por factores vinculados con el fenotipo, la cultura, el género y, por supuesto, la lengua.

En este largo camino de acercamientos y exclusiones entre grupos humanos, territorios, culturas y pueblos, una faceta importante ha sido la manera como el lenguaje y el discurso han cifrado nuestra relación con los animales: eso es lo que he intentado proponer en esta ocasión, y los auquénidos —está bien: camélidos sudamericanos— han desempeñado un lugar privilegiado en esta historia. La mirada sensible de Acosta, el bilioso sarcasmo de Pardo, la ironía irritada de Arona, pienso yo, forman parte con toda legitimidad de la historia del español peruano; pero también la integran, desde el terreno de la ficción, la pasmosa confusión de Vicente Cabral y la sabiduría alelada de Pedrito Tinoco. Tal vez también, ¿por qué no?, la febril imaginación de mi abuela.

Muchas gracias.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acosta, J. (1590). *Historia natural y moral de las Indias*. Juan de León.
- Arona, J. [Pedro Paz Soldán y Unanue]. (1938). *Diccionario de peruanismos*. Desclée.
- Asociación de Academias de la Lengua Española. (2010). *Diccionario de americanismos*. Santillana.
- Carrión, E. (1983). Compilaciones de peruanismos anteriores a Juan de Arona. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, (18), 147-162.
- Cerrón-Palomino, R. (2003). La *motosidad* y sus implicancias en la enseñanza del castellano. En *Castellano andino. Aspectos sociolingüísticos, pedagógicos y gramaticales* (pp. 37-64). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Hildebrandt, M. (1994). *Peruanismos*. Biblioteca Nacional del Perú.
- Méndez, C. (2000). *Incas sí, indios no: apuntes para el estudio del nacionalismo criollo en el Perú*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Pardo y Aliaga, F. (1974). *Poesías de don Felipe Pardo y Aliaga* (L. Monguió, Ed.). University of California Press.
- Pérez Silva, J. I., Acurio Palma, J., y Bendezú Araujo, R. (2008). *Contra el prejuicio lingüístico de la motosidad. Un estudio de las vocales del castellano andino desde la fonética acústica*. Instituto Riva-Agüero.
- Pérez Silva, J. I., y Zavala, V. (2010). *Aspectos cognitivos e ideológicos del motoseo en el Perú*. Centro Virtual Cervantes. <https://congresosdelalengua.es/valparaiso/paneles-ponencias/lengua-educacion/perez-zavala.htm>

- Rivarola, J. L. (1990). Parodias de la «lengua de indio». En *La formación lingüística de Hispanoamérica. Diez estudios* (pp. 173-202). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Taylor, G. (Ed. y Trad.). (1999). *Ritos y tradiciones de Huarochirí* (2.a ed.). Instituto Francés de Estudios Andinos; Banco Central de Reserva del Perú; Universidad Ricardo Palma.
- Vargas Llosa, M. (1964). José María Arguedas descubre al indio auténtico. *Visión del Perú*, (1), pp. 3-7.
- Vargas Llosa, M. (1969). Novela primitiva y novela de creación en América Latina. *Revista de la Universidad de México*, 23(10), 29-36.
- Vargas Llosa, M. (1971). *Historia secreta de una novela*. Tusquets.
- Vargas Llosa, M. (1993). *Lituma en los Andes*. Planeta.
- Vargas Llosa, M. (1997). *La ciudad y los perros*. Seix Barral.
- Vargas Ugarte, R. (1966). *Tres figuras señeras del episcopado americano*. Milla Batres.
- Vich, V. (2010). El discurso sobre la sierra del Perú: la fantasía del atraso. En J. Ortega (Ed.), *Nuevos hispanismos interdisciplinarios y transatlánticos* (pp. 253-265). Iberoamericana/Vervuert.
- Zavala, V., y Córdova, G. (2010). *Decir y callar. Lenguaje, equidad y poder en la universidad peruana*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.



**Incorporación del académico  
don Luis Andrade Ciudad  
a la Academia Peruana de la Lengua**

**LAUDATIO DE LUIS ANDRADE**

Discurso de recepción por el académico  
don Rodolfo Cerrón-Palomino

<https://orcid.org/0000-0002-8576-8021>

**1. Introito.** Señor presidente de la Academia Peruana de la Lengua, señores miembros del cuerpo directivo de la corporación, colegas de la institución, amigos y público honorable que nos acompaña. Tengo el honroso encargo de la Academia para hacer la presentación de orden del doctor Luis Andrade Ciudad, Miembro de Número recientemente elegido, y que esta noche será incorporado formalmente en el seno de la institución.

Quisiera comenzar mi intervención, señor presidente, recordando una anécdota de cuando tuve a Luis Andrade como alumno diligente y aprovechado, hacia fines del 80 del siglo pasado, en mi curso de Lingüística Andina de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Por entonces acababa de publicarse un artículo del profesor Willem Adelaar, conocido estudioso



<https://doi.org/10.46744/bapl.202302.018>

e-ISSN: 2708-2644

de nuestras lenguas andinas, en el que sentaba las bases para el desarrollo de la lengua culli, nada menos que el idioma de los ancestros de César Vallejo y de Ciro Alegría. La lengua, prácticamente extinguida en la primera mitad del siglo XX, era rescatada de su completo olvido, a través de sus huellas indelebles, rastreadas e identificadas sobre la base de la imponente toponimia escarbada por el trabajo de campo del lingüista mencionado en la sierra liberteña, reducto final de la lengua. Publicado en inglés, el trabajo debía ser puesto al alcance de quienes no tenían la facilidad de leerlo, por lo que sugería a mis alumnos que convenía traducirlo y difundirlo. Y fue justamente Luis Andrade, quien se apuró en ofrecerse como traductor, proporcionándonos la versión castellana del trabajo, que luego fue publicada por el que habla en 1990, en un volumen de homenaje a don Alberto Escobar, Miembro de Número de nuestra institución. Me detengo en ofrecer dicho detalle, pues el estudio de la lengua culli se constituirá en una de las preocupaciones demandantes de Luis Andrade: un tema recurrente de sus investigaciones, como lo prueban sus tesis, inicial y tentativa de Licenciatura, y culminativa y madura de su Doctorado, dentro de la carrera de Lingüística de la PUCP.

**2. Obra.** La vasta y nutrida producción bibliográfica de nuestro futuro numerario, en forma de libros, cuando no capítulos de libros, y artículos, propios y colectivos, además de varios volúmenes coeditados con colegas de renombre dentro de la especialidad, con sellos editoriales de reconocido prestigio, tanto nacionales como extranjeros, y en revistas acreditadas, igualmente nacionales e internacionales, resulta a todas luces onerosa para una exégesis sumaria como la que intentamos ofrecer, esperamos que con las indulgencias de su prolífico autor. Intentaremos, pues, en lo que sigue, sintetizar la temática varia y original, frecuentada y desarrollada acuciosamente por nuestro antiguo ex alumno, y ahora, dicho con beneplácito, entusiasta colega y amigo.

En primer término, y comenzando por los trabajos iniciales del autor, debo mencionar su estudio detallado y exhaustivo sobre la lengua culli, enmarcándolo dentro del contexto socio-histórico en que se desarrolló, delimitando su cobertura geográfica, sus contactos, primeramente con el quechua, y después con el castellano, todo a partir del examen

riguroso del corpus léxico disponible, único material con que contamos para su estudio, pero también del análisis e interpretación de la rica y nutrida toponimia, presente en el territorio comprendido entre el norte del departamento de Áncash, la sierra de la Libertad y la región centro-sureña de Cajamarca. Dicho trabajo, fue en verdad la antesala para emprender otro, más ambicioso, y en un terreno hasta entonces inexplorado: nos referimos al abordaje dialectológico de las manifestaciones locales del castellano centro-norteño andino, que fue configurándose al contacto de las lenguas que convergieron en la región: el culli y el quechua. Gracias a este valioso aporte investigativo del autor, hoy podemos redefinir el castellano andino de sustrato quechua y aimara, que hasta entonces se consideraba *la* variedad andina por excelencia, para comprender dentro del ámbito peruano-andino, esta otra sub-variedad, de la región norandina, caracterizada y delimitada por el registro de rasgos propios, deudores tanto del contacto con las lenguas nativas mencionadas como de la preservación de rasgos arcaicos del castellano enraizado en la región. Conforme ya lo adelanté, este esfuerzo investigativo original, desarrollado dentro de un enfoque sociolingüístico de corte histórico le sirvió al autor como tema de su Doctorado en Lingüística, trabajo que fue publicado primeramente en inglés, y posteriormente en castellano.

Pero no solo se ocupó Luis Andrade del castellano norperuano andino sino también, ampliando su cobertura, se interesó en dar a conocer las distintas manifestaciones regionales del castellano peruano, así como también de algunas variedades quechuas del país, sin omitir información sobre lenguas extintas como el mochica y naturalmente el culli, presentadas en coautoría con Jorge Iván Pérez, en forma accesible, bellamente ilustradas, y con soporte informático no menos valioso. Nos referimos al libro *Las lenguas del Perú* (2009). El carácter divulgatorio del trabajo en manera alguna afecta la solidez y la información certera de la realidad lingüística presentada, a la vez que procura combatir mitos y prejuicios sobre la naturaleza de las variedades quechuas y castellanas que, a la par que entronizan unas manifestaciones, silencian, cuando no denigran otras. A propósito de ello, un tema desarrollado por el autor es el estudio de las ideologías prevalentes tanto en las aulas como en el contexto de bilingüismo societal andino-amazónico, consistente en jerarquizar como

superiores unas variedades sobre otras, unos idiomas por encima de otros, y de refilón a sus hablantes respectivos, cuando en verdad, desde el punto de vista estrictamente lingüístico, todas las manifestaciones tanto dialectales como idiomáticas poseen un mismo rango y valor en tanto medios eficientes de comunicación y expresión.

Otro tema frecuentado por Luis Andrade en sus trabajos de investigación tiene que ver con estudios de lengua y cultura a partir del léxico especializado de la textilera y de la alfarería tradicionales, concretamente de la región andina norteña peruana, en el que se descubren, gracias a su examen etimológico, términos propios del culli, pero también de la variedad del castellano local. Dicha atención corre paralela, o se enmarca dentro de otra de las preocupaciones del autor, según se desprende de su nutrida bibliografía: me refiero a sus estudios lexicográficos de peruanismos tanto de alcance andino en general, rastreando su origen (como en el caso de *chino, china*), cuanto de localismos regionales aún vigentes (como el caso de *eticoso*), pero también de sus registros en lengua vernácula, particularmente en el cancionero popular del ganado y de la cosecha.

Una faceta igualmente socorrida dentro de la temática abordada por Luis Andrade se inscribe dentro de lo que podríamos llamar la sociolingüística aplicada puesta al servicio de las políticas idiomáticas y culturales del estado peruano, consistente concretamente en la formación y el asesoramiento de intérpretes y traductores en lenguas nativas, la concientización de sus derechos y obligaciones ciudadanas, y eventualmente su empoderamiento a través del conocimiento reflexivo en lengua nativa. En tal sentido, aparte de la praxis lingüística como disciplina contenida en sí misma, Luis Andrade hace de ella una herramienta al servicio de la visualización y del examen de los problemas sociopolíticos, culturales, ideológicos y educativos que afectan a las poblaciones andinas y amazónicas en su conjunto, proponiendo alternativas de solución a los mismos. En dicho contexto hay que destacar también el empeño puesto por el autor en dar a conocer historias de vida a través del registro de testimonios ofrecidos por el sector pensante, como es el caso de hablantes de lengua amazónica, concretamente del bora y del ashéninca, pero también el de un hablante del castellano del Bajo Piura del siglo pasado, registro y documentación

indesligables en todo intento por intelectualizar una lengua, y de apuntalar su sobrevivencia, sobre todo allí donde está fuertemente estigmatizada, cuando no amenazada de virtual extinción.

De otro lado, los estudios de corte pragma-lingüístico, trabajando con distintos géneros textuales, entre los cuales no faltan los de naturaleza onírica (relatos de sueños), constituyen buena parte de los aportes de Luis Andrade, en los que detecta e identifica los recursos léxico-gramaticales, como es el caso del reportativo *dice* y del elemento subordinador de carácter citativo *diciendo* (como, por ejemplo, en “no ha venido”, *diciendo dice*) del que se valen los hablantes del castellano andino como estrategia discursiva y comunicativa, especialmente por parte de los sectores rurales bilingües de quechua y castellano. Fuerza es mencionar en este punto el primer libro del colega, *Aguas turbias, aguas cristalitas* (2005), texto de prosa tersa, en el que estudia y analiza el mundo de los sueños y su elaborada simbología, amén de su carácter predictivo, en el imaginario colectivo de sus informantes de la región centro-sureña andina.

Otro rubro igualmente frecuentado por nuestro investigador lo constituyen sus trabajos de onomástica andina (toponimia y antroponimia) de la región de Cajamarca y la sierra liberteña, con incursiones en las zonas aledañas de Piura y Lambayeque, basados en el estudio e interpretación de documentos notariales, protocolos, visitas y testamentos, que remontan al siglo XVI y alcanzan hasta comienzos del XIX, muchos de ellos inéditos o parcialmente editados. No descuida el autor de proponer la filiación y la motivación de los nombres identificados en ellos, en aplicación rigurosa de un enfoque filológico e histórico-lingüístico.

Ahora bien, conviene señalar que no todo el corpus lingüístico estudiado y analizado por el autor proviene del trabajo de campo o de la pesquisa archivística, pues también descubre y analiza los fenómenos de contacto idiomático presentes en las obras de José María Arguedas, autor que conoció de cerca el castellano rural andino e incluso escribió y reflexionó sobre él, en tanto variedad dialectal fuertemente estigmatizada por los hablantes urbanos o por los defensores de la llamada “norma culta”. En tal sentido, de paso sea dicho, ciertamente llama la atención la total

“ausencia de mestizaje lingüístico”, al parecer deliberadamente expurgado, en la obra *País de Janja*, de Edgardo Rivera Martínez, según nos lo da a entender Luis Andrade.

Por otra parte, el trabajo con las fuentes documentales coloniales, que no se contenta únicamente con la consulta de materiales éditos, obligando al investigador a incursionar en la pesquisa archivística, convocando a otros estudiosos de la prehistoria andina (provenientes de la historia y de la arqueología), es otra de las virtudes que caracterizan a nuestro lingüista, y es precisamente gracias a dicho empeño que puede hacernos partícipes de sus hallazgos, como aquel revelador de la existencia del idioma prehispánico denominado justamente “lengua de Guzmango”, de linaje propio, diseminado en las provincias centrales de Cajamarca, que los estudiosos del área andina desconocíamos, y cuya filiación, dificultada por la escasez de datos, fuera de los reducidos materiales onomásticos, está por esclarecerse aún.

También son de destacarse los estudios de Luis Andrade sobre demografía lingüística comparativa, con énfasis en las poblaciones bilingües de habla indígena, fundamentalmente quechua, aimara y castellana, a través del análisis de los resultados del último censo, y la lectura que su autor hace de él en función de sus proyecciones en términos de retención, afianzamiento, e incluso desplazamiento de las entidades lingüísticas concernidas. Esta preocupación por los aspectos de mantenimiento y desplazamiento idiomáticos es llevada a cabo por el autor y la lingüista británica Rosaleen Howard, a un nivel macro de análisis, a la luz de los datos censales de las poblaciones quechuas en tres de los países andinos: Ecuador, Perú y Bolivia.

Finalmente, tampoco escapan al interés de nuestro virtual colega académico la reflexión sobre los fenómenos sociolingüísticos y culturales derivados de la diáspora masiva de venezolanos asentados en casi todas nuestras regiones, situación inédita, dada su magnitud y sus efectos de carácter linguo-cultural, en un país como el nuestro, hasta hace poco con escaso flujo migratorio de origen externo.

**3. Epílogo.** Para terminar, permítaseme encarecer la nota común del enfoque interdisciplinario llevado a la práctica en los trabajos del autor, haciendo de él un ejercicio conceptualmente inescapable en todo estudio que busca esclarecer la prehistoria idiomática andina, superando de esta manera procedimientos metodológicamente excluyentes, ejercicio notorio entre los especialistas provenientes de las ciencias sociales, puesto que mientras los lingüistas buscamos información obligada de las disciplinas afines, especialmente la historia, la arqueología y la geografía, los especialistas de estas disciplinas raras veces se interesan por tomar en cuenta los aportes de los lingüistas en cuestiones relacionadas con el esclarecimiento del pasado prehispánico. Los trabajos de Luis Andrade, según se desprende de su copiosa bibliografía, constituyen, en tal sentido, una excelente muestra de lo fructífero y revelador que puede ser el enfoque interdisciplinario, que no se queda únicamente en la invocación y en la pura retórica expositiva. De él, quien fuera nuestro alumno, es mucho lo que ahora aprendemos, y quedamos sumamente agradecidos por ello.

Como una muestra más de su pericia en el análisis léxico-semántico de nuestros peruanismos, y de las proyecciones ideo-lingüísticas que emanan de él, tendremos ahora la oportunidad de escuchar su disertación de orden, escrita magistralmente de manera sencilla y elegante, y todo ello a través de su prosa diáfana y entretenida.

Muchas gracias.



*Trilce*, la palabra perdida

Discurso de incorporación del académico  
don Eduardo González Viaña<sup>1</sup>

Este texto no se propone interpretar ni encontrar sentidos o significados ocultos en la palabra inventada por César Vallejo. Más bien, trata de narrar cómo ese vocablo empujó a un colectivo de jóvenes de Trujillo (el grupo «Trilce») a expresarse en poesía, narración, música, pintura, y a encontrar su definición ideológica en la historia.

Por cierto, el espacio no nos permitiría auscultar esos conceptos en todos los miembros de «Trilce». En consecuencia, esta tesis se centra en las circunstancias del encuentro de este grupo de jóvenes apasionados y en las características de lo que cada uno realizaba; pero obviamente, se enfocará de forma particular en el camino que —como autor— seguí para producir algunos de mis libros más significativos. Esta es una confesión más que un texto académico, y tiene que serlo así porque se trata de la búsqueda empecinada de una palabra perdida.

---

1 Sesión pública del 10 de noviembre de 2023.



## El grupo «Trilce»

En 1959, año en que ingresé en la Universidad de Trujillo, fundamos entre varios amigos un grupo literario, llamado «Trilce». Además de querer cambiar el mundo, escribíamos cuentos, cincelábamos indolentes sonetos, tomábamos café hasta la madrugada y, a veces, nos pasábamos la noche conversando en la prehispánica ciudad de Chan Chan.

Ese año, conocí al filósofo Antenor Orrego, quien fuera el mejor amigo y el mentor de César Vallejo. Nuestro grupo lo invitó a Trujillo, ciudad que también era la suya en sus años jóvenes, y él aceptó de muy buena gana.

Orrego había sido, durante una de las escasas primaveras democráticas del Perú, senador y rector de la universidad en la que ahora yo estudiaba. Además, su pasión por la libertad y la justicia social le habían costado más de una década de prisiones en los tiempos dictatoriales.

El maestro venía de participar en un simposio acerca de Vallejo en la Universidad de Córdoba, Argentina, y nos ofreció una semana de charlas sobre la filosofía y la estética de nuestro poeta.

Además, en el Teatro Municipal de Trujillo y ante una audiencia multitudinaria, nos proclamó herederos del grupo «Norte» (1915-1925), de sus proyectos y de sus sueños.

—Ustedes son nosotros o tal vez nosotros somos ustedes —nos dijo.

Eso para nosotros fue, por supuesto, un gran honor. Estábamos convencidos de que nunca, en la historia del Perú, tanta gente joven y brillante se había juntado como entonces en Trujillo. Aquella pléyade de jóvenes ansiaba transformarlo todo: la literatura, la pintura, la música, la filosofía, e, incluso, buscaba construir la justicia social. Entre sus miembros, figuraban, además del propio Orrego, César Vallejo, Víctor Raúl Haya de la Torre, Alcides Spelucín, Macedonio de la Torre, Juan Espejo Asturrizaga, Francisco Xandóval, José Eulogio Garrido y Carlos Valderrama. Tiempo después, se añadiría a esa lista el nombre del insigne novelista Ciro Alegría.

## Ustedes son nosotros

Me parecía generoso, aunque iluso, suponer que un grupo de chiquillos (yo había cumplido recién 17 años) pudiera compararse con los nombres de quienes integraban el grupo de Orrego, llamado «Norte» después de 1923.

La mayoría de ellos procedían de Trujillo o de un lugar próximo a esa metrópoli del norte peruano. Realizaban sus reuniones en la casa de José Eulogio Garrido, la del propio Orrego y, por fin, la de Macedonio de la Torre. Aparte de esos lugares, también solían frecuentar la Liga de Artesanos, una institución anarquista cuya fundación data de 1898.

De aquella Liga habían salido los trabajadores a formar sindicatos en todo el valle del río Chicama y fue allí donde se gestaron las grandes insurrecciones laborales de 1910.

En los años 20, el grupo «Norte» frecuentaba la, para entonces, actualísima biblioteca de la Liga de Artesanos. De contrabando, habían llegado allí obras que estaban prohibidas en el resto del país.

En la primera de las salas de aquella biblioteca, César Vallejo se sintió atraído por una joven bibliotecaria llamada María Sandoval, quien fue su primera enamorada —y su maestra de francés—, y cuya temprana muerte le inspiraría esa querella con Dios en la que le reprocha: «Tú, tú no tienes Marías que se van...».

## ¿Qué es Trilce?

A poco tiempo de publicado el poemario «Trilce», con un prólogo escrito por él, Antenor Orrego recibió una oportunidad de viajar a París, la soñada ciudad luz, en donde los intelectuales latinoamericanos practicaban una especie de servicio europeo obligatorio.

Ocurrió que Julio Gálvez Orrego, su sobrino, había obtenido una herencia que le permitiría viajar en la primera clase de un barco hacia ese destino.

—Puedo ir en primera, pero he decidido comprar dos boletos de tercera y, de esa manera, me acompañarás, tío.

—¡De ninguna manera! Quien debe ir es el cholo Vallejo. Si se queda en la capital del país, los limeños lo tratarán como provinciano y no lo entenderán. Peor aún, si se reabre el juicio por los sucesos de Santiago de Chuco, volverá a la cárcel y no saldrá de ella.

Cuando se lo comunicó a Vallejo, este no quiso aceptar; pero, ante la exigencia de Orrego, entendió que su destino se decidía en ese momento.

—En París te espera el reconocimiento. En el Perú, la cárcel —afirmó Antenor Orrego.

Por eso tenemos un César Vallejo. Lo que le ocurrió a Orrego después no fue lo más deseable: casi dos décadas de prisiones por sus ideas y su amor a la causa de la libertad.

Cuando recuerdo aquello, pienso que la prisión suele ser en el Perú una constancia de decencia. Creo que la universidad peruana no nos estaba educando para ser políticos, sino para ser héroes o santos.

Los muchachos de la «Bohemia de Trujillo» eran herederos históricos de otro grupo literario, surgido en el siglo XIX, llamado «Primavera», cuyos miembros más conocidos fueron Raúl Edmundo Haya (el padre de Víctor Raúl) y Eduardo González Alvarado (de quien me honra proceder, pues soy su nieto).

### La profecía de don Antenor

El último día con don Antenor, le ofrecimos un almuerzo en un restaurante sobre la playa. A mí me tocó sentarme frente a nuestro huésped, a menos de un metro de distancia.

Tenía él 67 años. Yo apenas llegaba a los 17. Había escrito yo un par de libros de poesía, pero se mantenían inéditos y escondidos. Para que no me

hiciera preguntas sobre mi escueta obra, se las hice yo. Creo que lo sometí a un interrogatorio. Le averigüé por la vida cotidiana de sus amigos: por Vallejo, por el líder aprista Haya de la Torre, por el músico Carlos Valderrama, por el poeta Alcides Spelucín, por Francisco Xandóval. Le pregunté dónde se reunían. Quise saber si bebían ajenjo. Me interesó conocer qué leían y qué música escuchaban. Le rogué que me contara si hacían espiritismo y bajo qué muro de Chan Chan se reunían.

Antes de que yo continuara, el viejo filósofo me dijo sonriendo:

—Eres un preguntón. Has tratado de saber todo acerca de nosotros. Ahora, te voy a decir algo sobre ti, y recuerda que te lo profetizo. Dejarás de escribir poesía, y escribirás cuentos y novelas. Escribirás nuestra historia, la del grupo «Norte».

Seis meses después, don Antenor murió súbitamente. A mí me había dejado una profecía y una sentencia. Desde los 17 años, por esa razón, he estado condenado a escribir la novela sobre Vallejo. Y todo el tiempo la información me ha estado llegando a borbotones.

El resultado de aquello iba a ser, varias décadas después, mi novela *Vallejo en los infiernos*.

### ¿Y por qué nosotros decidimos usar la palabra *trilce*?

Ya que no me es posible desentrañar el origen de ese vocablo, por lo menos puedo decir por qué lo usamos los muchachos que en los años 60 fundamos el grupo «Trilce». Eso sí lo sé.

Éramos una comparsa de chiquillos desmelenados y adictos a la lectura; también bastante revejidos, porque usábamos corbata y hablábamos con términos tomados de los libros.

Casi todos habíamos tenido una adolescencia parecida. En mi caso, debido a ocupar los primeros puestos en las clases de secundaria y a escribir cuentos y poemas, tuve que soportar el acoso y el escarnio de quienes se

sentían rezagados. Al llegar a la Universidad de Trujillo, me encontré con mis similares.

Por su parte, Juan Morillo Ganoza nos «reveló» que había ido por curiosidad a una reunión de espiritistas y, cuando el médium le preguntó a qué espíritu quería llamar, eligió el de César Vallejo. El intermediario entre este y el otro mundo no le dio otra respuesta que un gruñido y el grito:

—¡Trilceeeeeee!

Al menos, eso es lo que él contó.

Por fin, una de las tantas veces en que nos reunimos, dijimos todos juntos:

—Nos llamaremos «Trilce». Seremos el grupo «Trilce».

Sin embargo, nunca en nuestras vidas logramos conocer el origen de la palabra perdida.

En los secretos francmasónicos, los aprendices y los compañeros ascienden de grado al conocer una palabra oculta. Nosotros continuaremos esperando a que llegue la palabra que desentraña *trilce*; como me lo predijo el doctor eterno, en la búsqueda no hemos hallado lo que pretendíamos, pero no paramos de encontrar nuestro destino.

### Trilce en septiembre de 2023

Para la redacción de este texto, acabo de conversar con algunos de los amigos que formaron conmigo el grupo «Trilce», y les he preguntado si alguno de ellos encontró, finalmente, el significado de aquella palabra. He querido saber qué influencia ha tenido esa búsqueda en su obra y, por fin, de qué manera el hecho de integrar nuestro colectivo repercutió definitivamente en su vida.

Se lo pregunto al pintor Gerardo Chávez (1937). Los rasgos más definidos de su obra son la libertad expresiva y un tratamiento audaz del color. Como dice Luis Enrique Tord, Chávez ha plasmado una imagen surrealista muy definida en la que desborda su amplia imaginación... Visiones extrañas y erotismo son notas frecuentes en sus lienzos.

—No lo sé —me responde Gerardo—. Se me ocurre que haberme encontrado y desencontrado con ese mantra le dio un sentido básico a mi vida y a mi obra. Por eso, salí veloz de Trujillo y también de Lima. Hasta que, como le ocurrió a Vallejo, encontré en París los caminos que estaba buscando.

Teodoro Rivero Ayllón (1933), poeta y narrador, es el mentor y el mayor de nuestro grupo. Lo acabo de llamar por teléfono y me responde de inmediato que, sin el misterio de «Trilce», no se habría ido a la isla de Pascua para indagar sobre las lenguas habladas en esa distante geografía. Tampoco se habría quedado dos años ni habría regresado preso por las autoridades chilenas debido a su empeño en propagar la idea de la independencia de ese lugar del mundo.

—Siempre entendí que *trilce* me daba caminos expresivos y también duras obligaciones para toda la vida. Es como si Vallejo nos hubiera dejado, encerradas en ese término, su convicción socialista y su ansia de peinar y despeinar la escritura.

Otro amigo del grupo, Jorge Díaz Herrera (1941), poeta y novelista, escribe que «solo el mar no se va nunca, ni se va el cielo...; pero *trilce* no se me fue... y no sé por qué» cuando trata de explicarse nuestra lealtad inquebrantable o, más bien, nuestra militancia a un término (*trilce*) cuyo significado nunca conocimos.

—¿Por qué yo? —se pregunta y me pregunta Walter Palacios Vines (1934).

Así como el grupo «Norte» tuvo a Víctor Raúl Haya de la Torre y Antenor Orrego, «Trilce» inspiró a este activista político y luchador social.

Presidente de la Federación de Escritores del Perú en 1962, su trabajo lo mantuvo siempre en una posición difícil respecto a las fuerzas represivas de la dictadura que le tocara en turno.

—Me ayudó muchísimo —dice Walter—, porque pertenecía a un grupo de amigos entrañables dedicados a la poesía, la narración y la pintura. Es más, el nombre de «Trilce» me acompañó en momentos en que la muerte estaba muy cerca.

Por otro lado, «para mí, aquello era ingresar en otro mundo y en otra época», me responde Juan Morillo Ganoza (1939). Y concluye:

—En Trujillo descubrí a otros amigos tan locos como yo.

### La palabra escondida en mis propios textos

En mi más reciente novela (*Kachkanirajmi, Arguedas*), cuando me refiero a ese gran escritor, que es su personaje principal, un zorro se entromete y afirma:

—La muerte es solamente eso, una suspensión de la palabra.

Tal vez por eso mismo, como asevera en su comentario crítico José Antonio Mazzotti, esta es una «reafirmación de la palabra; es decir, de la vida misma, la vida libre y armoniosa de un Perú aún inexistente».

Acaso también tenga que ver con la palabra oculta aquello que José Miguel Oviedo señaló sobre el segundo de mis libros, *Batalla de Felipe en la casa de palomas* (1971):

El discurso narrativo no es fluido, pero el hechizo es frecuente total. Aunque sus ojos están puestos en la realidad (su infancia provinciana, los animales del campo, los tipos y tradiciones de pueblo pequeño, etc.), su atención está puesta en otra parte: los ojos miran sin ver para atender mejor al misterio de las cosas invisibles, a los demonios que se huelen en el aire, a los ángeles de la imaginación.

Añade Oviedo que

si se comparan los embrujos simbólicos y las trampas verbales de la obra de González Viaña, con la violencia y la fidelidad neonaturalista de Alfredo Bryce y de Miguel Gutiérrez, quienes siguiendo la línea de Oswaldo Reynoso no quieren apartarse mucho de la realidad documentable, se verá que aquel se encuentra, solo, en las antípodas.

Es cierto, nunca me importó la soledad o la escuela. Más bien, la búsqueda —casi francmasónica— de la palabra perdida me hizo ser obsesivo en el intento de expresarme con absoluta libertad.

En su tesis sobre mi novela *Sarita Colonia viene volando*, James Lozano observa que la ambigüedad entre la vida y la muerte está muy presente, y la línea que divide el mundo de los vivos y de los muertos es borrada constantemente —elemento muy común en el realismo maravilloso, tal como lo afirma también José Bravo—. Por ejemplo, el personaje Juan Burro nos cuenta que don Amadeo Colonia, cuando estaba viajando para la capital, conversó con un arriero muerto, quien le sirvió de guía durante un trayecto de su camino.

Permítanme leer un fragmento de la escena:

—Entonces, ¿tú estás muerto? —Seguro que eso fue lo que le preguntó al arriero. Y eso debe haber sido porque solo los muertos pueden saber si uno es padre de una santita.

—Muerto sí, pero no sepultado. —Supongo que respondió el arriero, quien probablemente estaba diciendo la verdad porque los arrieros muertos suelen quedarse en los caminos cuando no se les da cristiana sepultura, y por esos andurriales se quedan, a veces para guiar a los viajeros, a veces para embaucarlos. (p. 67)

Añade Antonio Cornejo Polar, sobre esa misma novela, que le parece un texto poético. Y observa que los personajes centrales, Juan Burro y el embajador de Quiquijana, cuentan la historia de Sarita Colonia cantando en versos de octosílabos, pie quebrado, versos renacentistas y lírica del Siglo de Oro.

Por su parte, Roland Forgues me pidió alguna vez una entrevista, en cuya publicación comenta que, en nuestro diálogo, hice hincapié en la influencia de la cultura provinciana en mis obras, específicamente de la cultura Mochica y Chimú, que siguen superviviendo hasta el día de hoy. Es cierto, como le dije entonces: «En mi narrativa yo respiro el norte, respiro esa cultura en la que me he criado en contacto con el campo y la tierra».

No es casual que el entrevistador recuerde mi percepción sobre mis inicios en la vida literaria en Trujillo y cómo llegué a conformar un grupo en los años 59-60, que se denominó «Trilce», y que nos dedicábamos a la poesía, a la narrativa y a la pintura.

Un dato que le llama la atención a Forgues es que yo le contara que, en mi tierra, Trujillo, la gente gusta mucho de versificar e intenta hacerlo con rapidez. Y anota esta declaración señalando que «su 37.<sup>a</sup> narrativa, tal como lo evidencia la crítica y nosotros también lo hemos corroborado en Sarita Colonia viene volando, es poética».

**EN CONCLUSIÓN**, con estas reflexiones pretendo dilucidar de alguna manera cómo la obra «Trilce», de César Vallejo, su descubrimiento y la adhesión a un grupo literario normaron desde mi adolescencia lo que yo habría de realizar en el campo de la narrativa durante toda mi vida, y también lo que habría de ser como persona.

Es decir, puedo afirmar que aquella palabra perdida y permanentemente buscada no solo me marcó un camino particular en la narrativa, sino una postura vital. Fue, como me lo dijo Orrego, un vaticinio y una condena, que he vivido cumpliendo.

Agradezco a la Academia Peruana de la Lengua el inmenso honor que me confiere y le ruego que acepte este discurso que, en vez de una conjetura académica, es una confesión de amigos.

Muchas gracias.

**Incorporación del académico  
don Eduardo González Viaña  
a la Academia Peruana de la Lengua**

**EDUARDO GONZÁLEZ VIAÑA:  
NOVELISTA DEL BICENTENARIO DEL PERÚ**

Discurso de recepción por el académico  
don Antonio González Montes

Eduardo González Viaña, escritor infatigable y polifacético, es autor de una valiosa, original y reconocida obra literaria, que se ha ido difundiendo y ha ido ganando lectores peruanos y extranjeros desde la década de los sesenta hasta 2023. En este año, se incorpora como miembro de número de la Academia Peruana de la Lengua, institución que lo recibe con todos los honores que le corresponden a un peruano universal que, con sus vastas creaciones literarias, sus crónicas periodísticas del Correo de Salem y sus acciones solidarias, ha contribuido a mejorar la vida de muchos peruanos que sueñan con alcanzar el Paraíso en las tierras del Perú y en las del continente americano.

Es un reto mayor dar cuenta de la trascendente trayectoria vital, literaria, periodística, jurídica y social de Eduardo González Viaña en estas páginas de nuestro discurso de recepción. Pero comencemos con una mirada



al ritmo sostenido y ascendente con que ha ido publicando sus libros de cuentos y novelas. Inició su producción con *Los peces muertos* (1964) y *Batalla de Felipe en la casa de palomas* (1970). Este último volumen se publicó en Buenos Aires, en la editorial Losada, y lo hizo acreedor al Premio Nacional de Fomento a la Cultura. Así mismo, su novela *Identificación de David* (1974) mereció el galardón de Premio Nacional de Novela «Universo».

Posteriormente, ha dado a conocer otras importantes novelas sobre personajes emblemáticos de la realidad peruana. Es imprescindible mencionar su libro *¡Habla, Sampetro: llama a los brujos!* (1979), que se considera, a la vez, como testimonio-novela-poema, porque, a través de la evocación del chamán Eduardo Calderón, González Viaña nos acerca al mundo ancestral de nuestra cultura mágica, que procede de los tiempos prehispánicos. A propósito del valor histórico y cultural de esta obra, Walter Alba, el arqueólogo que descubrió la tumba del Señor de Sipán, dijo que «esta singular ficción literaria entrega las claves que proclaman la continuidad de la cultura moche». Y al referirse al autor, afirmó que «como se pasa el fuego de una generación a otra, González Viaña sabe entregar la magia en un libro para quienes vengan mañana y después por todo el resto de los tiempos». En 1990, nuestro escritor publicó *Sarita Colonia viene volando*, la vida soñada de una santa creada por el pueblo. Para construir esta polifónica e inimitable obra narrativa, González Viaña entrevistó a centenares de devotos y, con los sueños y testimonios de aquellos, tejió esta novela que ha sido considerada una de las más importantes de la literatura peruana del siglo xx. Roland Forgues, de la Universidad de Grenoble; Sara Castro Klaren, de John Hopkins University, y Hernando de Soto, que presentó la primera edición, comparten el juicio de que se trata de un texto fascinante con lírica poética, diseño maestro y tremendo peso moral. Al cumplir 25 años de fundada, Ediciones Copé de Petroperú reeditó este libro que apareció en 1990 y está destinado a perdurar. Recordemos cómo se gestó esta segunda edición aparecida en 2004, y que ha recibido atención permanente de la crítica especializada.

González Viaña, permanente viajero del espacio y del tiempo, nos dice, al volver a Salem:

Encontré en mi casa un mensaje telefónico que me encarecía devolver la llamada a un funcionario de Petroperú. Cuando así lo hice, una voz amable en el otro lado me informó que, para festejar el 25° aniversario de Ediciones Copé, la empresa estatal quería reeditar *Sarita Colonia viene volando*. Acepté porque realmente creo en Sarita y en la santidad de los pobres.

En 1999, nuestro laureado escritor ganó el Premio Internacional Juan Rulfo, que se convoca en París, por el relato «Siete días en California». Posteriormente, este cuento dio su nombre a un libro que González Viaña publicó en julio de 2018 (*Siete noches en California... y otras noches más*). En ese volumen, se incluyen textos narrativos de gran calidad, que hemos tenido oportunidad de analizar (González Montes, 2019). Las imaginativas historias que enhebra el narrador abordan el problema de la migración, uno de los ejes temáticos permanentes en su narrativa de largo aliento, pues se inició en la segunda mitad del siglo xx y ha alcanzado una dimensión nacional e internacional en estas tres décadas del presente siglo xxi.

Su novela *El corrido de Dante* (2006) es considerada un clásico de la inmigración. Ha sido editada en castellano, inglés, italiano y serbio. Además, el citado volumen fue finalista en el Premio IMPAC (Dublín, 2009), el más importante en el mundo para novelas escritas o publicadas en inglés. Agreguemos que *El corrido de Dante* obtuvo el primer Premio Latino Internacional de 2007 en Nueva York; el segundo premio les fue otorgado a las reconocidas novelistas Gioconda Belli e Isabel Allende. José Antonio Mazzoti, al referirse a esta obra que ha recibido varias condecoraciones, señala que «ya se dice en Estados Unidos que su novela *El corrido de Dante* tendrá para la inmigración la misma importancia que *La cabaña del Tío Tom* para revelar el rostro temible del esclavismo».

*Los sueños de América* (Alfaguara, 2000) es otro memorable libro de cuentos de nuestro flamante miembro de número de la Academia Peruana de la Lengua (APL). Dicho volumen, de gran éxito editorial, significó una poderosa arma literaria para luchar en los Estados Unidos por los derechos de los inmigrantes al trabajo; a la conservación de su lengua y su cultura; a la felicidad y la vida. Con el fin de darle un sentido especial, Eduardo hizo la presentación de *Los sueños de América* en pleno centro del

punto internacional. Quienes asistieron a esa fecha memorable dicen que «los guardias fronterizos no lo podían creer. No sabían si detener a los manifestantes que colmaban el puente internacional que junta El Paso, Texas (USA) y Ciudad Juárez, México». En aquella ocasión, el escritor peruano le dijo al público presente que «en un futuro muy próximo no habrá necesidad de pasar a este país como mojados o ilegales».

Después de este recorrido sintético por las páginas de algunos de los muchos libros del autor nacional (*El eterno Mateo*, 2013; *La frontera del paraíso*, 2018; *Hablar con la santa muerte*, 2013), queremos destacar el vínculo vital y literario que existe entre César Vallejo, nuestro máximo poeta, y Eduardo González Viaña, uno de los herederos más preclaros del autor de *Los heraldos negros*; *Trilce*; *Poemas humanos*, y *España, aparte de mí este cáliz*. Eduardo no conoció en vida al poeta santiaguino, pero sí tuvo amistad con Antenor Orrego, el pionero en reconocer el talento poético del «Cholo universal». La generación de Orrego, a la que pertenecen Juan Espejo Asturrizaga, Víctor Raúl Haya de la Torre, Alcides Spelucín y otros, conformaron un grupo intelectual denominado «La bohemia de Trujillo» o «Norte». A su vez, años después, González Viaña, Juan Morillo Ganoza, Teodoro Rivero Ayllón, Santiago Aguilar y otros escritores fundaron «Trilce», cenáculo literario que tuvo la oportunidad de alternar con algunos de los miembros del grupo mayor.

Y en una de esas reuniones memorables, realizada en Trujillo, ciudad que acogió a ambos colectivos literarios, González Viaña dialogó ampliamente con Antenor Orrego. Evoquemos ese momento con las palabras del propio Eduardo:

En noviembre de 1959, el filósofo (Orrego) me relató muchos aspectos desconocidos de la odisea carcelaria de Vallejo. Uno a uno los fui guardando en mi mente y repitiéndolos de rato en rato para tener la seguridad de que jamás los olvidaría.

A mis 17 años, era yo el más joven del grupo *Trilce*. No había publicado libro alguno, pero me sentaron frente a Orrego que tenía 67, y no había cesado en incomodarlo sobre preguntas de su tiempo y de su gente.

—Tú escribirás la historia de César y de todo nuestro grupo —me dijo, y me dejó espantado ante la misión que me confiaba.

Esa escena es el origen del libro de Eduardo González Viaña, *Vallejo en los infernos* (2009), un volumen que recrea el crucial periodo carcelario de César Vallejo, sufrido en Trujillo. Nuestro autor evoca ese injusto encierro de Vallejo y denomina varios de los 33 capítulos con palabras que provienen de los títulos de los poemarios o de expresiones insertas en algunos de los versos vallejianos. Lo más singular es que, como ocurre en *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez, el narrador también se transforma en personaje de la ficción y, en calidad de tal, tiene la oportunidad de conocer y conversar con Zoila Rosa «Mirtho», una de las musas de César Vallejo, en la etapa de juventud de ambos en Trujillo.

Después de esa portentosa novela, Eduardo González Viaña no ha cesado de seguir escribiendo y publicando inmensas obras narrativas, que son leídas en el Perú, en los demás países hispanoamericanos y en la propia Europa (España, Francia, Italia, Portugal). Recordamos sus nombres y ofrecemos algunos datos, a fin de que se aprecie la calidad que ha alcanzado la prosa narrativa de González Viaña. Sostenemos que todas ellas deben ser consideradas como novelas históricas, puesto que ficcionalizan las vidas de peruanos ilustres de diferentes épocas. Entre ellas, cabe citar las siguientes obras de lectura imprescindible: *El largo camino de Castilla* (2019), dedicada a relatar la vida del ilustre Ramón Castilla (Tarapacá, 1797-Tiviliche, 1867), a quien el narrador considera «el verdadero edificador del Perú republicano». Con el fin de seguir el rastro vital del mariscal Castilla, González Viaña construye una obra de enormes dimensiones, conformada por tres partes, con un total de 64 capítulos. A ellos hay que agregar los anexos que incluye el autor, y en los que ofrece un célebre retrato de Ramón Castilla, un cuadro sinóptico, un itinerario, una cartografía, referencias bibliográficas y datos sobre el mariscal. Para nosotros, ha sido una revelación inesperada saber que Ramón Castilla, antes de ser el personaje que conocemos y admiramos por su patriotismo, fue un «joven soldado realista» que peleó contra las fuerzas del general San Martín en la batalla donde Chile alcanzó la libertad. Castilla fue tomado prisionero y

conducido a pie hasta la Argentina. Desde allí se trasladó a Río de Janeiro, y, decidido a reintegrarse a las fuerzas realistas, no vaciló en cruzar toda la selva amazónica y volver al Perú. Su viaje es una odisea contada con la prosa deslumbrante de Eduardo, y nos hace recordar la novela *Los pasos perdidos* (1953), de Alejo Carpentier, uno de los fundadores del realismo maravilloso, del cual se nutre González Viaña.

Su siguiente novela histórica se llama *iKutimuy, Garcilaso!* (2021) y constituye una de las mayores proezas literarias que ha realizado en el curso de las tres décadas del siglo XXI. Hasta donde sabemos, es la primera vez que González Viaña utiliza en el título de su libro una palabra que pertenece al quechua: *iKutimuy!*, que significa 'regresa, vuelve'. Con ese verbo persuasivo y el nombre de Garcilaso, nuestro reconocido escritor recrea, con su prosa mágica, la vida inmortal de Gómez Suárez de Figueroa, es decir, el Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616). Por eso, nos permitimos señalar que Eduardo González Viaña no solo es el novelista del Bicentenario, sino también del Cuatricentenario, porque ha narrado de modo extraordinario la existencia de nuestro primer gran escritor, que vivió en el Perú (Cusco) y en España (Montilla, Madrid, Córdoba), entre los siglos XVI y XVII. El cronista cusqueño es nuestro primer gran clásico.

Una vez más, González Viaña demuestra que es un gran arquitecto de la construcción novelesca. Se ha enfrentado a un gran reto y ha vencido, como lo prueban los cientos o miles de lectores que recorren las páginas de esta magna narración, conformada por tres grandes partes. En cada una de ellas, existen sendos capítulos, que suman un total de sesenta. Otra novela consagratoria que González Viaña ha construido es *El camino de Santiago* (2017). Santiago, el protagonista, es un joven peruano que intenta cruzar la frontera que divide México de los Estados Unidos. Antes de cumplir su sueño, enfrenta duras pruebas y se reencuentra con un personaje cuestionado que, por haber cometido delitos de lesa humanidad en la época de la guerra interna del Perú, ha huido y trabaja en actividades ilegales. En esta ficción narrativa, nuestro escritor reúne, en una obra unitaria y totalizadora, dos de los grandes temas que elabora en sus libros narrativos: la migración de los peruanos pobres hacia los Estados Unidos y el conflicto armado que se produjo a partir de la década de los ochenta

del siglo xx, que dividió a muchos peruanos en bandos irreconciliables y que provocó miles de muertos.

A fin de rememorar estos trágicos sucesos, el novelista utiliza una construcción circular: comienza en el presente, viaja al pasado y luego retorna al presente. Después, González Viaña, que nunca cesa de escribir y de publicar, nos obsequia a los lectores una nueva obra narrativa; ha contado y cantado, con las técnicas de la ficción, la vida de uno de nuestros más emblemáticos escritores: José María Arguedas (1911-1969). Por segunda vez, el título del libro es muy significativo, pues combina una palabra quechua con el nombre del escritor andahuaylino: *Kachkaniraqmi, Arguedas*. Kachkaniraqmi significa 'estamos vivos, seguimos existiendo'. Esta novela insigne se publicó en 2022, en España, y se ha editado en el Perú en este año, 2023. Invitamos a leerla.

Hemos tenido el privilegio de presentarla en Lima, en el mes de julio pasado, junto con la escritora Cecilia Heraud, hermana de Javier Heraud y difusora de su obra; y con José Antonio Mazzotti, poeta, crítico literario itinerante y polifacético, como su amigo y colega González Viaña. También, debemos recordar que Eduardo estudió y se graduó en la Universidad Nacional de Trujillo; luego, viajó a Europa, donde siguió estudios de Lingüística y de Literatura en una universidad española, y de etnología en la École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, de París. Es catedrático emérito de la Universidad de Oregón, y ha recibido múltiples condecoraciones y homenajes de universidades peruanas y extranjeras por su prolífica trayectoria vital, literaria e intelectual. Mantiene sus principios éticos, y es un luchador permanente de las causas justas del Perú y de nuestra América a través de la literatura, la política, el derecho y el periodismo. Por todo ello, consideramos que es de estricta justicia que nuestra institución, fundada por el inmortal Ricardo Palma, incorpore a Eduardo González Viaña como miembro de número de la Academia Peruana de la Lengua.

Muchas gracias.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- González Montes, A. (2019). *Escritores y obras de nuestras letras (Siglo XVI al XXI)*. Axiara Editions.
- González Viaña, E. (1979). *¡Habla, Sampedro: llama a los brujos!* Arges Vergara.
- González Viaña, E. (2004). *Sarita Colonia viene volando* (2.<sup>a</sup> ed.). Ediciones Copé.

## RESEÑA



Bayly, J. (2023). *Los genios*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 240 páginas. ISBN 978-84-19392-68-8.

En el prólogo de *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares, su íntimo amigo Jorge Luis Borges supo escribir: «He discutido con su autor los pormenores de su trama, la he releído; no me parece una imprecisión o una hipérbole calificarla de perfecta» (2002, p. 7). Respecto a esta alusión, se sabe decir que estas palabras fueron un cuchillo en el orgullo de Bioy, pues Borges discriminó del valor de la narración como escritura el talento imaginativo de la historia. Creo que leer la novela de Bayly merece un ejercicio similar. Para disfrutarla, hay que saber leer la historia separada de la forma en la que es contada, pues opera en dos niveles muy diferentes. A pesar de que considero que hay escenas que no aportan en nada a la trama —como el episodio de Gabo con Sabina en Londres, el encuentro con Ledgard en el avión, el entierro de la pierna de Velasco, o varias borracheras—, son problemas que el lector puede disculpar.

La construcción de la historia merece un reconocimiento. Sin embargo, por instantes, tiende a recrear el estilo superlativo de García Márquez. Por momentos, la elección de adjetivos parece inocente; mientras que, a ratos, revela torpeza. Para demostrar este punto, quiero recuperar dos maneras de adjetivar una escena: «Como si un viento huracanado nacido de los mares más chúcaros lo llevase inexorablemente a ese destino riesgoso»; y, siete líneas luego, «Inhaló una bocanada profunda, se dijo a sí mismo ten fe, y tocó la puerta con la mano derecha, con los nudillos y el anillo matrimonial» (Baily, 2023, p. 24). El estilo de la novela ondea en esa



doble indecisión: agregar adjetivos de forma innecesaria o casi prescindir de ellos. En varios momentos, el estilo, aunque siempre subjetivo, es el punto débil que algunos podrán reclamarle a Bayly. Aquí otro ejemplo: «Era un hombre atormentado por una misión, poseído por las fiebres de la venganza, listo para redimir su honor mancillado [...]; lanzó un derechazo fulminante, una trompada brutal, un iracundo puñete inconsciente» (p. 9). Sin embargo, también se pueden encontrar excelentes síntesis narrativas como esta: «Dos años después, Picasso estaría muerto, Neruda estaría muerto, Allende estaría muerto, Augusto Olivares estaría muerto y la amistad entre García Márquez y Vargas Llosa estaría a punto de morir» (p. 161). Aunque a muchos les decepcionará el final, insisto en que la desigual adjetivación es el mayor punto débil que se podrá discutir a la novela.

A pesar de que la experiencia de lectura pueda resultar diversa, creo que un hecho es definitivo: si alguien lee este libro buscando una verdad, quedará decepcionado; si busca informarse sobre la amistad entre ambos, podría leer mejor *Mi historia personal del boom*, de José Donoso, o *Aquellos años del boom*, de Xavi Ayén; pero si en su lectura desea la fabulación amena de un evento del que poco sabe o no conoce, la novela cumple su propósito. Creo, además, que el valor del libro no radica en la construcción imaginativa de una respuesta coherente sobre la pelea de los escritores más famosos de la literatura hispanoamericana del siglo xx. Me permito dudar de quienes encuentren en esta novela una explicación ingeniosa de por qué Vargas Llosa arremetió sin escrúpulos sobre García Márquez. Aunque plantea una pregunta que en apariencia busca responder «¿Y qué le hizo Gabito a Patricia?» (2023, pp. 10, 230), discrepo ampliamente para plantear que la verdadera pregunta que responde esta novela es «¿Por qué Vargas Llosa debía pegarle a Gabito?».

Esta es una novela sobre el machismo peruano y colombiano; aún más, sobre el latinoamericano; principalmente, sobre el machismo de su época y —por qué no— también del actual. Como entendió Piglia ya por el año 1986, «un cuento cuenta siempre dos historias» (Piglia, 2000). La narración de Bayly cuenta la historia del machismo de ambos escritores, quienes se educaron y formaron en prostíbulos, escuelas militares y cantinas bajo una ética que los conminó a la violencia familiar y social;

pero también del machismo en el que viven las esposas de estos escritores y del machismo al que están circunscritas las mujeres que viven en las décadas de los años 50, 60 y 70. En el caso de Vargas Llosa, se resalta insistentemente —en caso de que no quede claro— que su temperamento violento es el resultado de una educación paterna casi criminal que lo molía a golpes y la hechura de una vida militar que lo redujo a un sentido de la vida de pelear o morir. El personaje que Bayly dibuja en esta novela es la concreción del que el propio Vargas Llosa cimentó ya en *La tía Julia y el escribidor*, en la mitología que el *boom* ha creado en la cultura letrada latinoamericana. Sobre esta novela, Lasso (2019) describe bastante bien cómo, desde joven, un Vargas Llosa ficcionalizado persigue una idea de hombre:

El rechazo de llamarse Marito «demuestra la clara intención del personaje por construirse a sí mismo como sujeto adulto, capaz de responder como tal en todos los niveles que correspondan, aunque ello implique de alguna manera mimetizarse para adquirir rasgos de madurez —por ejemplo, dejarse el bigote a efectos de parecer mayor edad y librarse del peso que significa la juventud y la inexperiencia—. (p. 106)

La preocupación por el cuerpo es lo que Fuller (2018) relaciona con la idea de masculinidad, lo cual no solo implica «el verse como hombre», sino también comportarse como tal. En esta medida, *Los genios* resalta constantemente sus atributos físicos, su belleza masculina.

Para García Márquez, la violencia machista que formaría su carácter se constituyó del tiempo en que vivió en un burdel de Barranquilla y de su crianza con sus abuelos maternos. Ambas maneras de entender la vida se condensan en episodios concretos de la narración de Bayly: la escena cuando un adolescente Vargas Llosa derriba a su padre y salva momentáneamente a la madre; cuando este derriba al esposo de su amante y salva a su nueva mujer; cuando este abandona a su esposa y sus tres hijos en un arranque de absoluto egoísmo e indolencia. Como Manrique (2023) ha señalado a través de las reflexiones de Norma Fuller sobre la masculinidad peruana —a propósito de la novela *Morir en mi ley*, de Lenin Heredia Mimbela—, «se desatiende la paternidad en toda su dimensión, ya que ser padre no

es solo mantener el hogar, sino cuidarlo, darle afecto, brindarle seguridad no solo material, sino afectiva, emocional» (p. 214). A pesar de que en la novela hay un recurrente interés del narrador por dibujar a García Márquez como un hombre leal y fiel a Mercedes, a sus amigos, a su exnovia, a sus hijos y a su agente literaria, al punto de minimizarlo como la víctima («Gabito») de la violencia de Vargas Llosa, en la página 85 se revela una inconsistencia con ello: «¿No será que García Márquez no puede romper con Fidel porque sabe que lo han grabado con las putas que le mandaban?» (Baily, 2023). Para Jorge Edwards, este no renegaba de Fidel y la Revolución, porque podrían tenerlo grabado con mujeres. A pesar de ello, se hace hincapié en la novela en que Gabito no podría haberle sido infiel a Mercedes, como un coro unánime que comenzaba por el propio Gabo y terminaba por su esposa.

El problema del machismo continúa de otras formas. Para Patricia, ser la esposa de Vargas Llosa la anulaba de ser Patricia Llosa, pues exigía ser la accesitaria del tiempo y espacio que él pudiera necesitar para escribir sin perturbaciones. Por ello, era madre de sus hijos, su secretaria, su cocinera... , su sirvienta. Solo fuera del matrimonio pudo concebir una posibilidad de pensarse en un rol social independiente de su familia: ser escritora. Pero, al volver a su matrimonio, esto se anularía. Lo mismo pasa con Mercedes, pues ella fue quien facilitó a García Márquez que este pudiera escribir y vivir como quiso: visitando burdeles, a su exnovia, emborrachándose, estrellando el auto, derrochando dinero; todo sin reclamos. Se describe lo que, en *Vivir para contarla*, García Márquez anotaba sobre sus abuelos: «Era un matrimonio ejemplar del machismo en una sociedad matriarcal, en la que el hombre es rey absoluto de su casa, pero la que gobierna es su mujer. Dicho sin más vueltas: él era el macho [...] mientras su esposa se incineraba por hacerlo feliz» (2002, p. 100). Lo mismo se puede decir de Carmen Balcells, quien buscó siempre la tranquilidad y estabilidad de sus protegidos, aunque ello significara sacrificar a Patricia Llosa. Sacrificar a Patricia es un punto recurrente por parte de todos. Desde que pasó la traición, los padres de ella y tíos del escritor le saben decir, apenas se enteran del abandono: «Ya se le va a pasar la calentura a Marito —vaticinó—. Dale tiempo, hija. Ya volverá y te pedirá perdón» (Baily, 2023, p. 31); «Pero él es así —dijo Olga—. Lo mismo hizo con Julia. No lo hace de malo, lo

hace porque es un mujeriego, un donjuán» (p. 32). La violencia a la que son sometidas las mujeres se ve también en Susana Diez Canseco, quien se sabe traicionada por «pinga loca» al encontrarlo recortando el arbusto público de la actriz mexicana Katy Jurado; o también en Dorita Llosa, la madre de Mario, quien ve en su maltratador el camino de su redención: esta forma ascética de ver la vida es lo que el cristianismo ha sabido regalar a la violencia más brutal del machismo.

Esto es lo más interesante de la novela: una narrativa del machismo que explica por qué Vargas Llosa debía golpear a García Márquez. Lo golpeó no porque piense que su esposa haya intimado con otro hombre, sino porque había sido víctima de la deslealtad, se veía a sí mismo como un hombre disminuido. La lealtad es de los valores más importantes bajo los códigos de la masculinidad que ambos comparten, razón que hace retroceder a García Márquez de la situación que él y Patricia crearon. Sin embargo, a esta lealtad se le enfrenta el mandato de la virilidad: «Sabía que estaba en un callejón sin salida, una trampa mortal [...]; si no se acostaba con Patricia, quedaría como un pusilánime, un tipo miedoso» (Baily, 2023, p. 207). Son las trampas del machismo: García Márquez debía acostarse para no quedar como un hombre minusválido y Vargas Llosa debía golpear a su amigo para no quedar como un cornudo, no importaba si lo había sido o no. Golpearlo lo redimía. ¿La historia del puñetazo sería, entonces, una historia sobre el honor? En todo caso, sería una historia sobre el honor en los términos que el machismo lo entiende.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Borges, J. (2002). Prólogo a *La invención de Morel*. En B. Casares, *La invención de Morel* (pp. 4-7). Peisa.
- Fuller, N. (2018). El cuerpo masculino como alegoría y como arena de disputa del orden social y de los géneros. En N. Fuller (Ed.), *Difícil ser hombre: nuevas masculinidades latinoamericanas* (pp. 26-39). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- García Márquez, G. (2002). *Vivir para contarla*. Grupo Editorial Norma.
- Lasso, E. (2019). Del *bildungsroman* a los estudios de juventud, un análisis de *La tía Julia y el escribidor* de Mario Vargas Llosa. *Letras*, 90(132), 94-109. <https://doi.org/10.30920/letras.90.132.4>
- Manrique, C. (2023). Paternidades ausentes y violencia de género en *Morir en mi ley*, de Lenin Heredia Mimbela. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 73(73), 211-218. <https://doi.org/10.46744/bapl.202301.008>
- Piglia, R. (2000). *Formas breves*. Anagrama.

**Piero Gómez Carbonel**

Pontificia Universidad Católica del Perú

[piero.gomez@pucp.edu.pe](mailto:piero.gomez@pucp.edu.pe)

<https://orcid.org/0000-0003-0984-5846>

## REGISTRO



## REGISTRO

- Los días 19, 21, 24 y 26 de julio, se realizó el curso NIVELES GRAMATICALES Y NORMATIVA DEL ESPAÑOL, a cargo de Rolando Rocha Martínez.
- El 27 de julio, finalizó el DIPLOMADO EN CORRECCIÓN DE TEXTOS, a cargo de Rolando Rocha Martínez y Roberto Zamudio Campos.
- El 16 de agosto, se realizó la presentación del libro *La bohemia de Trujillo. Textos rescatados*, de los editores Carlos Fernández y Valentino Gianuzzi. Los comentarios estuvieron a cargo de Eduardo Hopkins Rodríguez, Marco Martos Carrera y Alonso Ruiz Rosas.
- El 28 de agosto, se realizó la ceremonia de incorporación de Iván Rodríguez Chávez como miembro de número de la Academia Peruana de la Lengua, quien brindó el discurso «La nueva peruanidad». El discurso de recepción estuvo a cargo del académico Manuel Pantigoso Pecero.
- El 30 de agosto, se realizó la conferencia «Consideraciones en torno a la Academia Peruana de la Lengua», a cargo del académico Eduardo Hopkins Rodríguez, presidente de la Academia Peruana de la Lengua, con motivo del 136.º aniversario de la institución.
- El 8 de setiembre, se realizaron las Primeras Jornadas Interacademias Peruanas. Participaron Agustín Iza Stoll, presidente de la Academia Nacional de Medicina; Alberto Gago, presidente de la

Academia Nacional de Ciencias; Juan Guillermo Lohmann Luca de Tena, presidente de la Academia Peruana de Derecho; Margarita Guerra Martiniere, presidenta de la Academia Nacional de la Historia, y Eduardo Hopkins Rodríguez, presidente de la Academia Peruana de la Lengua.

- El 8 de setiembre, se realizó la ceremonia de incorporación de Rocío Caravedo Barrios como miembro de número de la Academia Peruana de la Lengua, quien brindó el discurso «El español del siglo XIX en el Perú. La deixis social en el plural». El discurso de recepción estuvo a cargo del académico Carlos Garatea Grau.
- Los días 28 y 29 de setiembre, se realizó el simposio «Cien años de *Escalas y Fabla salvaje* de César Vallejo». El evento se llevó a cabo en el Instituto Raúl Porras Barrenechea y se contó con participantes de diferentes universidades del país. Asimismo, se presentaron las ediciones facsimilares de *Escalas* y *Fabla salvaje*, de César Vallejo, con comentarios de Ricardo Silva Santisteban y Jorge Valenzuela Garcés. Las conferencias magistrales estuvieron a cargo de Américo Mudarra Montoya, Antonio González Montes y Jorge Valenzuela Garcés.
- El 6 de octubre, se realizó la ceremonia de incorporación de Luis Andrade Ciudad como miembro de número de la Academia Peruana de la Lengua, quien brindó el discurso «Señorita de la altura: sobre el vínculo entre seres humanos y camélidos sudamericanos en el español del Perú». El discurso de recepción estuvo a cargo del académico Rodolfo Cerrón Palomino.
- El 10 de octubre, se realizó el conversatorio «Nebrija y las gramáticas de lenguas originarias del Perú», con la participación del académico Rodolfo Cerrón Palomino. El conversatorio se programó en el marco del evento NEBRIJA. EL ORGULLO DE SER GRAMÁTICO, organizado con el Centro Cultural Inca Garcilaso del Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú.

- Los días 26, 27 y 28 de octubre, se realizó el XVIII Congreso Internacional de Lingüística: «Los estudios lingüístico-literarios y el reto de su aplicación en el aula», organizado con la Academia Ecuatoriana de la Lengua. Se contó con el auspicio de la Asociación de Academias de la Lengua Española. El discurso de inauguración estuvo a cargo de Fabián Corral Burbano de Lara, subdirector de la Academia Ecuatoriana de la Lengua. Carlos Arrizabalaga Lizarraga brindó el discurso de clausura. Participaron en el congreso docentes de distintas universidades del país y del extranjero.
- El 10 de noviembre, se realizó la ceremonia de incorporación de Eduardo González Viaña como miembro de número de la Academia Peruana de la Lengua, quien brindó el discurso «*Trilce*, la palabra perdida». El discurso de recepción estuvo a cargo del académico Antonio González Montes.
- El 29 de noviembre, se realizó la conferencia «César Vallejo, *Trilce* y dadá París: huellas de un estímulo silenciado», a cargo de Carlos Fernández López.
- El 30 de noviembre, se realizó la ceremonia de premiación del VII Concurso Literario Escolar de la Academia Peruana de la Lengua «José María Eguren, poeta simbolista». Se contó con el auspicio de la Asociación de Academias de la Lengua Española. Resultaron ganadores del concurso, en la Categoría 1, Kiara del Pilar Flores Campos (primer puesto) y Meyli Angel Jairo Atuncan Peche (segundo puesto), y, en la Categoría 2, Zenny Isabely Guzmán Rojas (primer puesto) y Laura Isabel Leal Jiménez (segundo puesto).
- Los días 4, 6, 11 y 13 de diciembre, se realizó el curso EL VERBO EN JUEGO, a cargo de Juan Enrique Quiroz Vela.
- Los días 7, 14, 21 y 28 de diciembre, se realizó el curso TEORÍA DE LA TRAGEDIA, a cargo del académico Eduardo Hopkins Rodríguez.

- Del 11 al 15 de diciembre, se realizó la SEMANA DE LITERATURA. NARRATIVA PERUANA: SIGLOS XX Y XXI, con la participación de Eduardo Hopkins Rodríguez, María Elena Gushiken Ibáñez, Edgar Álvarez Chacón, Emma Aguilar-Ponce y Esther Espinoza Espinoza. El evento tuvo formato virtual.
  
- Del 18 al 22 de diciembre, se realizó la SEMANA DE LINGÜÍSTICA 2023. LÉXICO Y SOCIEDAD, con la participación de Jessica Uzuriaga, Gildo Valero, Bertha I. Guzmán, Juan Enrique Quiroz y Marco Lovón. El evento tuvo formato virtual.

## DATOS DE LOS AUTORES



## DATOS DE LOS AUTORES

### M'baré N'gom Faye

Es doctor en Estudios Ibéricos e Iberoamericanos y titular del Diplôme d'Etudes Approfondies (DEA), ambos por la Université de Paris-Sorbonne (Paris-IV), Francia; es titulado en Estudios Internacionales y Diplomacia por la Escuela Diplomática de España (Madrid, España). En la actualidad, se desempeña como decano de la Facultad de Humanidades, Bellas Artes y Ciencias Sociales de Morgan State University, en Baltimore, (Maryland, EE. UU.). Dentro del área de literatura latinoamericana, se especializa en la investigación cultural y literaria de los africanos americanos. Sus trabajos de investigación contemplan también la literatura africana francófona, la literatura africana de expresión en español y el cine africano, así como los estudios internacionales, los estudios interculturales y la teoría y práctica de la traducción.

En 2002, fue becado por la Comisión Fulbright para una investigación sobre la experiencia negra en el Perú. Durante su estancia, se desempeñó como profesor invitado en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y en la Universidad Ricardo Palma en Lima. En setiembre de 2019, el Congreso de la República del Perú le dio el galardón Primera Medalla Conmemorativa a la Cultura Afrodescendiente. En setiembre de 2022, la Universidad Ricardo Palma, Surco, le otorgó la distinción honorífica Profesor Honorario.

Es autor de más de setenta ensayos críticos y teóricos publicados en enciclopedias, revistas académicas y profesionales nacionales e internacionales. Entre algunas de sus publicaciones, se encuentran *Diálogos con Guinea. La*

*literatura guineoecuatorialiana de expresión española a través de sus protagonistas* (Madrid 1996); «Escribir» *la identidad: creación cultural y negritud en el Perú* (Lima, 2008); *Antología de la literatura Afroperuana* (Lima, 2016). En la actualidad, está preparando un manuscrito sobre la literatura africana en español y uno sobre la literatura afrocolombiana.  
mbare.ngom@morgan.edu

### **Jorge Wiese Rebagliati**

Es profesor ordinario de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) y profesor principal de la Universidad del Pacífico, de la que es miembro de su Centro de Investigación (CIUP). Dicta cursos de Lenguaje y de Literatura. Cursó el bachillerato y la licenciatura en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la PUCP; la maestría en la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UDED) de Madrid, y el doctorado en la Universidad de Navarra (Pamplona). Ha publicado varios artículos sobre la *Divina Comedia* y la *Vida nueva* de Dante Alighieri, y ha editado dos libros de temática dantesca: *La Divina Comedia. Voces y ecos* (2008) y *Purgatorios. Purgatori* (2015). Es miembro vitalicio de la Dante Society of America y del comité científico de *Dante. An International Journal*. Bajo la dirección de Carlos Gatti Murriel, anima y participa en la Lectura Dantis Limensis.  
wiese\_jr@up.edu.pe

### **Paúl Llaque**

Es profesor investigador a tiempo completo en la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas. Es candidato a doctor en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Perú), magíster en Docencia para la Educación Superior por la Universidad Andrés Bello (Chile) y diplomado internacional en Investigación Científica por la Universidad de La Habana (Cuba). Ha publicado manuales universitarios de redacción académica, y artículos científicos sobre literatura y educación en revistas indexadas. Es miembro del comité organizador de International Conference on Advanced Learning Technologies on Education & Research, congreso del Institute of Electrical and Electronics Engineers (IEEE).  
Paul.llaque@upc.pe

### **Gonzalo Espino Relucé**

Moche, poeta y crítico literario, es docente e investigador especializado en literaturas amerindias, populares y procesos inculturales en la escuela. Es doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos; maestro en Ciencias Sociales con mención en Lingüística Andina y Amazónica por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), y maestro en Escritura Creativa por la Universidad de Salamanca. Es profesor invitado por diversas universidades de América Latina. Son referentes sus publicaciones *Harawinchis. Antología de la poesía quechua contemporánea, 1904-2021* (edición bilingüe, 2022); *Narrativa quechua contemporánea* (2019), y *Literatura oral, literatura de tradición oral* (2015). Su poesía hiperrealista, de rasgos tiernos y sorprendidos, se puede leer en *De ese hombre que dicen* (2018).  
 gespino@unmsm.edu.pe

### **Mauro Mamani Macedo**

Doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana, es profesor de pre y posgrado de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM). Es profesor visitante en varias universidades latinoamericanas. Ha publicado los libros *Poéticas andinas* (2009); *José María Arguedas. Urpi, fieru, quri, sonqoyky* (2011); *Quechumara. Proyecto estético-ideológico de Gamaliel Churata* (2012); *La poética de lo sensible* (2016); *Sitio de la Tierra. Antología del vanguardismo literario andino* (FCE, 2017). Es director de la *Revista de Investigación Escritura y Pensamiento* de la UNMSM. Es miembro del Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains (Université de Paris-Sorbonne, Paris-IV); miembro del Comité Científico Internacional José Revueltas de Filosofía y Literatura (Universidad de Guanajuato); coordinador del Grupo de Investigación ESANDINO; investigador externo y miembro activo del Seminario Permanente de Investigación de la Universidad Nacional Autónoma de México. Es premio Copé de Oro; premio internacional de ensayo 2010; premio al Mérito Científico 2013, 2021 y 2022, otorgado por Universidad Nacional Mayor de San Marcos; premio a la Personalidad Meritoria de la Cultura (2022), otorgado por el Ministerio de Cultura del Perú.  
 mmamanim@unmsm.edu.pe

### **Bruno Fernando Nassi Peric**

Es doctor en Lenguas y Literaturas Hispánicas por la Universidad de Boston (Boston, Estados Unidos); magíster en Estudios Hispánicos por la Universidad de la Columbia Británica (Vancouver, Canadá), y licenciado en Literatura Hispánica por la Pontificia Universidad Católica del Perú (Lima, Perú). Su investigación se concentra en cómo las narrativas argentinas y chilenas han representado la sociedad de consumo y los temas alrededor de ella desde fines del siglo XIX hasta hoy. Por otro lado, es autor de las novelas cortas *La voz de las horas oscuras* (Arkabas, 2010) y *Convulsión* (Arkabas, 2013), y del libro de cuentos *Clamores* (Arkabas, 2011). Actualmente, se desempeña como docente en la Universidad del Pacífico (Lima, Perú).  
bf.nassip@up.edu.pe

### **Jorge Adrián Terán Morveli**

Es magíster en Literatura con mención en Estudios Culturales, y licenciado en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos UNMSM. Es docente asociado del Departamento de Literatura de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la misma universidad. Cuenta con estudios de doctorado en Literatura Peruana y Latinoamericana en la Unidad de Postgrado de la UNMSM. Codirigió la revista de literatura y cultura *Lhymen*. Es colaborador de diversas revistas especializadas. Sus intereses académicos giran en torno a las literaturas orales y la narrativa andina contemporánea. Ha publicado *Literaturas regionales. Narrativa huaracina reciente* (2013) y *¿Desde dónde hablar? Dinámicas oralidad-escritura* (2008). Asimismo, ha editado los volúmenes *Cuadernos urgentes: Julián Pérez Huarancca* (2018), *Cuadernos urgentes: Cronwell Jara Jiménez* (2019), *Cuadernos urgentes: Marcos Yauri Montero* (2021) y *Cuadernos urgentes: Feliciano Padilla Chalco* (2022).  
jteranm@unmsm.edu.pe

### **José Quispe Coronel**

Es candidato a doctor en Hispanic Language & Literatures por la Universidad de Boston, Massachusetts. Actualmente enseña en dicha universidad; además, colabora en el proyecto «A Digital Network of García Lorca Archives», que busca establecer un mapa global de todos los archivos del poeta granadino hasta la fecha. Su proyecto de investigación doctoral está vinculado con la crítica literaria, la enseñanza de la literatura en los

Estados Unidos y su conexión con el trabajo poético de tres representantes del exilio español durante la Guerra Civil: Luis Cernuda, Pedro Salinas y Jorge Guillén.

jquispec@bu.edu

### **Esther Teresa Espinoza Espinoza**

Es docente principal en el Departamento Académico de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM), donde desarrolla las cátedras Literatura Peruana del Siglo XIX y Seminario sobre la Crónica Literaria. Es doctora en Literatura Peruana y Latinoamericana por la UNMSM. Integra el Instituto de Investigaciones Humanísticas de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, donde es responsable del Grupo de Investigación Arte y Escritura. Ha publicado *Fuegos fatuos, las crónicas de Abraham Valdelomar* (2012), *Ensayos sobre la crónica literaria peruana* (2020), así como estudios sobre diversos temas de la literatura peruana (en especial, la modernista).

eespinozae@unmsm.edu.pe

### **Edgar Paolo Alvarez Chacón**

Es docente en el Departamento Académico de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM), donde desarrolla la cátedra Teoría e Interpretación de Textos. Es magíster en Literatura por la UNMSM. Es investigador del Instituto de Investigaciones Humanísticas de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM, e integra el Grupo de Investigación Arte y Escritura. Ha publicado artículos sobre literatura peruana contemporánea.

ealvarezc@unmsm.edu.pe

### **Karina de la Vega Sarmiento**

Es licenciada en Educación por el Instituto Pedagógico Nacional Monterrico. Cuenta con más de doce años de experiencia como editora y capacitadora docente. Es egresada de la maestría de Escritura Creativa de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Tiene un diplomado de Literatura Infantil y Juvenil por la Universidad Antonio Ruiz de Montoya. Ha publicado los libros *Hermónos* (Colmena Editores, 2020) y *Antarki, el chasqui volador* (Kuyay Editores, 2022), obra ganadora de los Estímulos Económicos para

el Fomento del Libro y la Lectura 2021 del Ministerio de Cultura del Perú. Es ganadora del XXIV Concurso de Álbum Ilustrado «A la Orilla del Viento», del Fondo de Cultura Económica de México, por su libro *La reina de la torre*, ilustrado por Fátima Ordinola.  
karinagisela4@gmail.com

### **Armando Alzamora**

Estudió Literatura en la Universidad Nacional Federico Villarreal. Es magíster en Literatura Hispanoamericana y aspirante a doctor en Literatura por la Pontificia Universidad Católica del Perú, casa de estudios donde actualmente se desempeña como docente adscrito al Departamento Académico de Humanidades. También, ha sido estudiante de intercambio en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Además de su labor como editor y escritor, se dedica a la investigación literaria. Sus principales temas de interés son la literatura de vanguardia, la filología clásica, y la literatura infantil y juvenil. Ha publicado diversos artículos académicos en medios especializados.  
armando.alzamora@pucp.edu.pe

### **Martina Vinatea**

Doctora en Filología Hispánica, y en Historia, es profesora principal del Departamento Académico de Humanidades de la Universidad del Pacífico (Lima, Perú), y codirectora tanto del Centro de Estudios Indianos (Universidad de Navarra) como del Grupo de Investigación Estudios Indianos de la Universidad del Pacífico. Sus últimos trabajos se han centrado en la poesía conventual femenina hispánica y virreinal, y en las obras de los poetas de la Academia Antártica.  
vinatea\_rm@up.edu.pe

### **Camilo Rubén Fernández-Cozman**

Catedrático de la Universidad de Lima y de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, es miembro de número de la Academia Peruana de la Lengua y de la International Society for the History of Rhetoric. Forma parte del comité científico de las revistas *Castilla* (Universidad de Valladolid) y *Tonos digital* (Universidad de Murcia). Ha publicado veinte libros, entre los

cuales destacan *Rodolfo Hinostroza y la poesía de los años sesenta* (2001), *César Moro, ¿un antropófago de la cultura?* (2012) y *Las técnicas argumentativas y la utopía dialógica en la poesía de César Vallejo* (2014). Ha obtenido numerosos premios, entre los cuales sobresalen el Primer Premio en el Concurso Nacional del Libro Universitario (2003) y el Premio Nacional de Ensayo Vallejo Siempre (2014). Ha sido conferencista en Madrid, Salamanca, Burdeos, Roma, Siena, Florencia, Rimini y Zúrich, entre otras ciudades. crferna@ulima.edu.pe

### **Alexander Zosa-Cano**

Realizó estudios en la Escuela Normal Regional Gregorio Aguilar Barea (2010). Es licenciado en Ciencias de la Educación con mención en Lengua y Literatura Hispánica (2015) por la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua. Actualmente, estudia la Maestría en Estudios de la Cultura Centroamericana con énfasis en Literatura en la Universidad Nacional de Costa Rica. Es miembro correspondiente de la Academia de Historia y Geografía de Nicaragua, miembro de número de la Academia Nicaragüense de Ciencias Genealógicas y miembro directivo del Clan Intelectual de Chontales. Se le han otorgado, entre otras distinciones, la Mención del Premio Único del III Concurso Nacional de Poesía Joven «Leonel Rugama» (2013); Orden al Mérito Cultural Eduardo Avilés Ramírez (Grado de Comendador, 2014); Mejor Maestro de Nicaragua (2017); Medalla Josefa Toledo de Aguerri (2018), Medalla Presidente de la República (2018). alexander.soza@rcjuigalpa.uni.edu.ni

### **Iván Rodríguez Chávez**

Tiene como *alma mater* la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en la cual obtuvo el grado de bachiller en Educación con la tesis *El concurso de ortografía y composición en el aprendizaje del idioma* (1966), y el de doctor en la misma universidad por su investigación *Planteamiento sobre el concepto de Literatura Peruana, su periodización y su consideración pedagógica en el diseño de los programas de educación primaria y secundaria* (1987). Asimismo, se tituló de abogado en dicha casa de estudios.

Se ha desempeñado como profesor de Literatura Peruana y Teoría del Derecho; además, ha realizado labores de docente de posgrado en Legislación

Universitaria, dictando conferencias en el Perú y el extranjero (Chile, Argentina, España, Brasil, Costa Rica, Cuba, Estados Unidos de América, Japón, Ecuador). A lo largo del tiempo, ha ejercido cargos de director universitario, jefe de departamento, director de programa, decano y vicerrector. Actualmente es rector de la Universidad Ricardo Palma. Ha sido vocal de Organizaciones y Redes del Consejo Ejecutivo, Unión de Universidades de América Latina y El Caribe (UDUALC, 2007-2010); presidente del Consejo Universitario Iberoamericano (2009-2010); presidente del Consejo Universitario Andino (2009-2010), y presidente de la Asamblea Nacional de Rectores (2004-2011). Ha sido condecorado con las Palmas Magisteriales con el grado de Amauta por el Ministerio de Educación del Perú en julio de 2011. Es miembro de número de la Academia Peruana de la Lengua desde 2023.

Es un insigne escritor, ensayista y peruanista. Ha publicado un extenso número de libros, entre los cuales se encuentran *La ortografía poética de Vallejo* (1974); *El derecho en «El mundo es ancho y ajeno»* (1982); *Entre la incomprensión y el deber. La universidad peruana hasta la década del 80* (1993), *Introducción al Derecho* (2002); *Otra ventana sobre Ricardo Palma* (2003); *Cusco: sinfonía pétreo en seis compases y una melodía* (2005); *César Vallejo al pie del orbe* (2006), y *Pensadores y forjadores de la universidad en el Perú* (2009). Ha publicado numerosos artículos en revistas educativas, científicas, jurídicas y culturales del país y del extranjero.

### **Manuel Pantigoso Pecero**

Es poeta, ensayista, periodista, y crítico literario y de arte. Es doctor en Literatura y Filología, así como en Educación, y profesor emérito de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM); doctor *honoris causa* por la Universidad Ricardo Palma, y profesor honorario de las Universidades San Luis Gonzaga, de Ica, Nacional del Altiplano, de Puno y San Cristóbal de Huamanga (Ayacucho). Es miembro de número de la Academia Peruana de la Lengua y miembro correspondiente de la Academia de Letras de São Luiz de Maranhão (Brasil). Es presidente del Instituto Ricardo Palma. Ha obtenido las Palmas Magisteriales del Perú en el Grado de Maestro (2000), el Premio Nacional Javier Prado (1970), el Premio de Teatro Escolar (UNMSM, 1980 y 1983), el Premio Internacional Publicación Thesaurus de Poesía (Brasil, 2008), la Médaille de l'Assemblée Nationale Française

(París, 2009) y la Orden al Mérito por Servicios Distinguidos en el Grado de Gran Oficial (Lima, 2023).

### **Rocío Caravedo Barrios**

Es doctora en Filología por la Universidad Nacional de Educación a Distancia de Madrid; profesora principal en el área de Lingüística y Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP); miembro numerario de la Academia Peruana de la Lengua; socia de honor de la Asociación de Lingüística y Filología de América Latina. Ha sido profesora en Italia, en las universidades de Padua, Pisa y Ca'Foscari de Venecia, y profesora visitante en universidades de Europa y América. Sus principales libros son *Sociolingüística del español de Lima* (Lima, PUCP, 1990); *La competencia lingüística* (Madrid, Gredos, 1990); *La lingüística del corpus. Cuestiones teórico-metodológicas aplicadas al español* (Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999); *Percepción y variación lingüística. Enfoque sociocognitivo* (Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2014). Es coeditora con Francisco Moreno Fernández del *Manual de Dialectología Hispánica. The Routledge Handbook of Spanish Dialectology* (Oxford, Routledge, 2023). Ha abordado cuestiones de teoría y metodología sociolingüística, especialmente en relación con la problemática de la variación y del cambio, y del español americano, con especial énfasis en el estudio de las variedades en contacto en el Perú.

rcarave@pucp.edu.pe

### **Carlos Garatea Grau**

Es rector de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) y profesor principal del Departamento de Humanidades de dicha universidad. Es doctor en Filología Románica por la Universidad de Múnich (Alemania) y magíster en Lingüística Hispánica por el Colegio de México. Ha sido becario del DAAD (Servicio Alemán de Intercambio Académico) y de la Organización de Estados Americanos (OEA). En la PUCP, fue director de la Dirección Académica de Planeamiento y Evaluación; además, ejerció el cargo de jefe del Departamento de Humanidades y decano de los Estudios Generales Letras. Por otro lado, fue secretario general de la Asociación de Lingüística y Filología de América Latina (ALFAL) durante ocho años.

Es actual presidente del Centro Interuniversitario de Desarrollo (CINDA, con sede en Santiago de Chile); vicepresidente del Grupo de Universidades Iberoamericanas La Rábida (con sede en Sevilla, España); presidente de la Red Peruana de Universidades (RPU); presidente de la Asamblea General de Rectores de las universidades del Consorcio (Universidad Peruana Cayetano Heredia, Universidad de Lima, Universidad del Pacífico y Pontificia Universidad Católica del Perú); miembro de la Academia Peruana de la Lengua, y académico correspondiente de la Real Academia Española (RAE). Integra la junta directiva de la Asociación de Historia de la Lengua Española y varios comités editoriales de revistas académicas extranjeras. Ha impartido cursillos y ha ofrecido charlas y ponencias en universidades de Alemania, Argentina, Brasil, España, Italia y México. Tiene alrededor de cien artículos académicos publicados en revistas peruanas y extranjeras. Asimismo, tiene artículos de opinión en los diarios *El Comercio* y *La República*.  
 cgaratea@pucp.edu.pe

### **Luis Andrade Ciudad**

Es lingüista y profesor principal del Departamento de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Es miembro de número de la Academia Peruana de la Lengua. Es doctor en Lingüística con mención en Estudios Andinos por la PUCP. Trabaja temas de dialectología, sociolingüística y literatura con especial foco en los Andes. Ha publicado, entre otros libros y artículos, *El castellano andino norperuano. Una historia lingüística y social* (2019).  
 luisandrdec@gmail.com

### **Rodolfo Cerrón-Palomino**

Especialista en lenguas andinas, es magíster por la Universidad de Cornell (Ithaca, Nueva York) y doctor en Lingüística por las Universidades Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM, Lima) y de Illinois (sede de Urbana-Champaign). Es profesor emérito de la UNMSM y de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).  
 Entre sus más recientes obras, destacan *Las lenguas de los incas* (2013); *Tras las huellas del Inca Garcilaso* (2013); *El uro de la Babia de Puno* (2016); *Diccionario buanca: quechua castellano / castellano quechua* (2018), y

*Materialidad, memoria y lengua en la «Relación de las fábulas y titos de los Incas (1575)» de Cristóbal de Molina* (edición crítica y filológica, 2021).

rcerron@pucp.edu.pe

### **Eduardo González Viaña**

Nació en la región La Libertad. Profesor universitario, abogado, periodista y siempre defensor de los derechos humanos, estudió Literatura y Ciencias Políticas, Sociales y Jurídicas en la Universidad de Trujillo. Es profesor emérito de Western Oregon University; miembro de número de la Academia Peruana de la Lengua y de la Academia Norteamericana de la Lengua, y miembro correspondiente de la Real Academia Española. Autor de alrededor de sesenta libros, durante estos tres últimos años ha publicado las novelas *El largo viaje de Castilla* (2021); *Kutimury, Garcilaso* (2022), y *Kachkaniraqmi, Arguedas* (2023), que exploran la vida de tres peruanos fundadores de la patria: Ramón Castilla, Garcilaso Inca de la Vega y José María Arguedas, respectivamente.

egonzalezviana@gmail.com

### **Antonio González Montes**

Es doctor y magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana, y licenciado en Literaturas Hispánicas por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM); profesor principal a tiempo completo del Departamento de Literatura de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM, del cual fue coordinador en el periodo 2004-2013. Ejerció la docencia en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Lima durante más de veinte años.

Es miembro de número de la Academia Peruana de la Lengua desde 2014 y académico correspondiente de la Real Academia Española (RAE). Desde febrero hasta mayo de 2016, trabajó como integrante de la Comisión Permanente de la Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE-RAE) en Madrid. Asimismo, es miembro del Instituto de Investigaciones Humanísticas de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM; miembro del Comité Internacional del congreso «Literatura, memoria e imaginación de Latinoamérica y el Caribe», y miembro fundador de la Asociación Peruana de Semiótica.

Ha sido jurado del Premio Copé, que organiza Petróleos de Perú, en los géneros de cuento, ensayo y novela en muchas convocatorias durante los últimos veinticinco años.

antoniogonzalezmontes2207@gmail.com



SE TERMINÓ DE IMPRIMIR  
EN EL MES DE DICIEMBRE DE 2023  
EN LOS TALLERES DE  
EDITORIAL Y GRÁFICA  
BRACAMONTE S.A.C.  
CALLE ELOY URETA N.º 076  
URB. EL MERCURIO - SAN LUIS - LIMA  
TELF. 326-4440  
E-MAIL: VENTAS@BRACAMONTE.COM.PE  
TIRAJE: 100 EJEMPLARES

## GUÍA BÁSICA DE ESTILO Y NOTAS PARA LOS COLABORADORES

<https://revistas.apl.org.pe/index.php/boletinapl/about/submissions>

1. El *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua* es una publicación semestral de acceso abierto que se propone impulsar y presentar trabajos derivados de investigaciones científicas en lingüística, filología y literatura, así como su relación con otras disciplinas de las humanidades, como la historia y la filosofía, y la educación. La revista acepta trabajos interdisciplinarios que vinculen sus temas con el lenguaje, la oralidad y la escritura. El boletín lleva a cabo un proceso de arbitraje anónimo con especialistas de la comunidad lingüística internacional y solo publica textos originales escritos en español. El Comité Editor se reserva el derecho de publicación de los artículos alcanzados a la redacción.
2. Los **Artículos** deberán tener una extensión mínima de 15 páginas y máxima de 25. Cada página deberá contener un máximo de 1700 caracteres, incluyendo las notas a pie de página (estas se incorporan si son esencialmente necesarias). Deberá estar compuesto en tipo Times New Roman de 12 puntos, con interlínea a espacio y medio. Los artículos para su revisión y publicación son registrados de forma anónima en la plataforma de la revista (<http://revistas.academiaperuanadelalengua.org.pe/index.php/boletinapl/about/submissions>). Los **Artículos** deberán tener un título concreto y conciso. Se deberá adjuntar un resumen y palabras clave (5 palabras). El título, el resumen y las palabras clave deberán estar en inglés. Todos los títulos y subtítulos aparecen enumerados. Se dará preferencia a los artículos empíricos con la siguiente estructura: 1. Introducción, 2. Teoría, 3. Método, 4. Análisis, 5. Conclusiones o 1. Introducción, 2. Teoría, 3. Método, 4. Resultados, 5. Discusión, 6. Conclusiones. En un archivo aparte, debe enviar una breve nota biográfica del autor que incluya su membresía, correo electrónico y su Orcid.
3. Las **Notas y Comentarios críticos** deberán tener una extensión máxima de diez páginas (1700 caracteres cada una), en las que estén incluidas las notas a pie de página y la bibliografía, con la misma familia tipográfica y puntaje señalado en el punto 2. En un archivo aparte, debe enviar una breve nota biográfica del autor que incluya su membresía, correo electrónico y su Orcid.
4. Para las **Reseñas**, la extensión máxima será de cuatro páginas (1700 caracteres cada una) y deberán tener los datos completos del material reseñado (autor, título, ciudad, casa editorial, año, número de páginas). En un archivo aparte, debe enviar una breve nota biográfica del autor que incluya su membresía, correo electrónico y su Orcid.
5. Las **citas textuales**, las citas de paráfraseo, las tablas y las figuras se ajustan al formato APA. Se devolverán y rechazarán los trabajos que no se presentan siguiendo el formato indicado.
6. Las citas de 40 palabras o menos irán dentro del párrafo y entre comillas, en letra normal y no en cursiva.
7. Las palabras de otras lenguas utilizadas en el texto deben estar solo 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.
8. Para el caso de las **Notas a pie de página** que incluyan datos bibliográficos, se deberá citar al 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.
9. Los títulos de ensayos, artículos, cuentos, poemas, capítulos, etc., recogidos en otra publicación (periódicos, revistas, libros), van entre comillas dobles. Solo llevan mayúscula inicial la primera palabra y los nombres propios.
10. En el caso de citarse lugares electrónicos o páginas electrónicas, se deberá indicar la dirección electrónica completa (sobre todo si cuentan con DOI), seguida de la fecha y hora de la consulta.
11. La **Bibliografía** —en tipo igual a las citas (10 ptos.)— deberá presentarse según el siguiente modelo:
  - a) **Para el caso de artículos**

Velásquez, L. (1993). El concepto como signo natural. Una polémica acerca de Ockham. *Antología Filosófica. Revista de Filosofía, Investigación y Difusión*, 7(2), 125-139.
  - b) **Para el caso de libros**

Alejos Izquierdo, C. (2019). Reescritura historiográfica del modernismo peruano (1895-1920): una propuesta. En D. Espezuía Salmón, R. Ferreira y M. Mamani Macedo (Eds.), *Descolonizando las teorías y metodologías* (pp. 53-68). Latinoamericana Editores; Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.

Morris, Ch. (1974). *La significación y lo significativo*. Alberto Corazón.
  - 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, M. (2001). La poesía de Santiago López Maguñi. *More Ferarum*, (7). <http://www.moreferarum.perucultural.org.pe/index1.htm>

## ARTÍCULOS

M'bare N'gom Faye

*Corporalidad, oralidad e identidad en la creación literaria de Arnoldo Palacios*

Jorge Wiese Rebagliati

*Dante y el Perú. Una aproximación bibliográfica*

Paúl Llaque

*La poética narrativa de «El Caballero Carmelo»*

Gonzalo Espino Relucé y Mauro Mamani Macedo

*La representación de la violencia durante el conflicto armado interno en tres géneros musicales de la región de Ayacucho en el siglo XX*

Bruno Fernando Nassi Peric

*La sociedad comercial del Astrólogo en Los siete locos y Los lanzallamas, de Roberto Arlt*

Jorge Adrián Terán Morveli

*Literaturas regionales en el Perú: una propuesta y una agenda*

José Quispe Coronel

*Un no a la resignación o la intransigencia del deseo en Luis Cernuda*

Esther Teresa Espinoza Espinoza y Edgar Paolo Alvarez Chacón

*Modernismo y canon de la literatura peruana de entresiglos*

Karina de la Vega Sarmiento y Armando Alzamora

*Teoría e historia de la literatura infantil y juvenil en el Perú: vigencia de las propuestas de Jesús Cabel*

## NOTAS

Martina Vinatea

*Noticia sobre la plataforma de Humanidades Digitales «Estudios Indianos»*

Camilo Rubén Fernández-Cozman

*Una lectura de un poema de Canto ceremonial contra un oso hormiguero, de Antonio Cisneros*

Alexander Zosa-Cano

*El realismo costumbrista y la mujer obrera en los escenarios de la novela Bananos (1942), de Emilio Quintana*

## INCORPORACIONES

Iván Rodríguez Chávez

*La nueva peruanidad*

Incorporación del académico Iván Rodríguez Chávez a la Academia Peruana de la Lengua.

Discurso de recepción por el académico Manuel Pantigoso Pecero

Rocío Caravedo Barrios

*El español del siglo XIX en el Perú. La deixis social en el plural*

Incorporación de la académica Rocío Caravedo Barrios a la Academia Peruana de la Lengua.

Discurso de recepción por el académico Carlos Garatea Grau

Luis Andrade Ciudad

*Señorita de la altura: sobre el vínculo entre seres humanos y camélidos sudamericanos en el español del Perú*

Incorporación del académico Luis Andrade Ciudad a la Academia Peruana de la Lengua.

Discurso de recepción por el académico Rodolfo Cerrón-Palomino

Eduardo González Viaña

*Trilce, la palabra perdida*

Incorporación del académico Eduardo González Viaña a la Academia Peruana de la Lengua.

Discurso de recepción por el académico Antonio González Montes

## RESEÑA

Jaime Bayly. *Los genios*

(Piero Gómez Carbonel)

## REGISTRO

## DATOS DE LOS AUTORES

