



BOLETÍN DE LA ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA



Vol. 76 N.º 76 | julio-diciembre 2024

Lima, Perú

ISSN: 0567-6002



BOLETÍN DE LA ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA

Vol. 76 | N.º 76

julio-diciembre 2024
Lima, Perú

BOLETÍN DE LA ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA

Bol. Acad. peru. leng. Vol. 76 N.º 76 | julio-diciembre 2024
Periodicidad semestral
Lima, Perú

DIRECTOR

EDUARDO HOPKINS RODRÍGUEZ

EDITOR GENERAL

ANTONIO GONZÁLEZ MONTES

EDITORES

OSCAR COELLO CRUZ

MARTINA VINATEA

LUIS ANDRADE CIUDAD

COMITÉ EDITOR

Harry Belevan-McBride, Academia Peruana de la Lengua, Perú

Alberto Varillas Montenegro, Academia Peruana de la Lengua, Perú

Rodolfo Cerrón Palomino, Academia Peruana de la Lengua, Perú

Carlos Garatea Grau, Academia Peruana de la Lengua, Perú

Raquel Chang-Rodríguez, Academia Peruana de la Lengua, Perú

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, Academia Argentina de Letras

Pedro Luis Barcia, Academia Argentina de Letras

Alfredo Matus Olivier, Academia Chilena de la Lengua

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

Elia Lucían, Universidad de la República, Uruguay

EQUIPO TÉCNICO

Joan Doroteo Echegaray (corrección de textos)
Miguel García Rojas y Jean Norbert Podleskis (traducción)
Magaly Rueda Frías (coordinación)

BOLETÍN DE LA ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA

Av. Armendáriz N.º 349, Miraflores - Lima 18, Perú
Teléfono (511) 908 930 830
boletin@apl.org.pe

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

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

Lima, 2.^{do} semestre de 2024

vol. 76, n.º 76

CONSEJO DIRECTIVO DE LA ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA

Presidente:	Eduardo Hopkins Rodríguez
Vicepresidente:	Luis Andrade Ciudad
Censora:	Eliana Gonzales Cruz
Secretario:	Víctor Oswaldo Holguín Callo
Tesorero:	Antonio González Montes
Bibliotecario:	Camilo Fernández Cozman

ACADÉMICOS DE NÚMERO

Mario Vargas Llosa	(1975)
Rodolfo Cerrón-Palomino	(1991)
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)
Rocío Caravedo Barrios	(2023)
Luis Andrade Ciudad	(2023)
Eduardo González Viaña	(2023)
Martina Vinatea Recoba	(2024)
Alfredo Bryce Echenique	(electo, 2022)

ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES

PERUANOS	EXTRANJEROS
Armando Zubizarreta	Humberto López Morales
Luis Enrique López	Julio Calvo Pérez
Julio Ortega	Raquel Chang-Rodríguez
Pedro Lasarte	Isabelle Tauzin-Castellanos
Juan Carlos Godenzzi	Thomas Ward
Víctor Hurtado Oviedo	Inmaculada Lergo
Jesús Cabel Moscoso	Pedro Lastra
César Ferreira	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. 76, N.º 76 | julio–diciembre 2024
ISSN: 2708-2644 (versión en línea)
DOI: <https://doi.org/10.46744/bapl>

CONTENIDO

Artículos	
PABLO MARTÍNEZ GRAMUGLIA	15
<i>Lo prohibido</i> , de Benito Pérez Galdós: una novela que critica	
JIM ANCHANTE ARIAS	43
Los sonidos del misterio: análisis de tres novelas policiales en relación con la música clásica	
MARÍA DEL PILAR SAIZ-CERREDA	73
Dimensión conversacional de las cartas de Jorge Guillén a su hija, Teresa	
MÓNICA ARAKAKI, LUZ AINAÍ MORALES-PINO Y JAVIER VERA ZÚÑIGA	109
El álbum personal de Aurora Cáceres en <i>datasets</i> : una aproximación teórico-crítica y metodológica para analizar las prácticas socioculturales de las intelectuales latinoamericanas de entre siglos (1880-1925) desde las humanidades digitales	
PABLO LÓPEZ CARBALLO	153
Aves que habitan horizontes portátiles. Competencia ornitológica en la poesía de César Vallejo	
ESTHER ARGÜELLES ROZADA	187
La autoficción como pilar fundamental de la postura literaria de Juan Pablo Villalobos	

ANDREA CABEL GARCÍA Y ANDRÉS NAPURÍ	215
Benjamín Saldaña Rocca y la representación indígena en <i>La Felpa</i> : las primeras denuncias y su interpretación gráfica en la época del caucho	
RENATO GUIZADO-YAMPI Y ENRIQUE SÁNCHEZ-COSTA	247
Facetas del vínculo literario de José María Arguedas y Javier Sologuren: epifanías y otras concordancias en <i>Los ríos profundos</i> (1958) y <i>Estancias</i> (1960)	
TERESA ADELAIDA AURORA TUESTA FIGUEROA	277
El melodrama en la narrativa peruana: <i>Pantaleón y las visitadoras</i>	
FERNANDO RODRÍGUEZ MANSILLA	297
Recreaciones del Inca Garcilaso en la narrativa peruana: la guerra de las Alpujarras a través de la perspectiva identitaria	
PEDRO M. GUIBOVICH PÉREZ	325
El contexto histórico y la cultura libresca de Pedro de Peralta y Barnuevo	
MARCEL VELÁZQUEZ	359
Los orígenes del cuento moderno peruano en las revistas ilustradas de inicios del siglo xx. El caso de María Augusta Arana	
PAULA CÓRDOVA GASTIABURU	393
Análisis dialógico de cinco pacientes con afasia fluente	
PAULA ALBITRE LAMATA Y CARMEN MARTÍN CUADRADO	433
Aproximación al discurso epistolar del nicaragüense Mariano Barreto: las cartas privadas dirigidas a Casanovas, Paniagua Prado y Guzmán	

Nota

JORGE WIESSE REBAGLIATI

487

Una nueva edición de *Paisajes peruanos*, de José de la Riva-Agüero

Incorporaciones

MARTINA VINATEA RECOPA

495

«Relación burlesca de las horas canónicas que ejercitan las capuchinas»,
de Josefa de Azaña y Llano (1747)

ÓSCAR COELLO CRUZ

527

Discurso de recepción por la incorporación de la académica Martina
Vinatea Recoba a la Academia Peruana de la Lengua

Reseñas

LUZ AINAÍ MORALES-PINO

535

McEvoy, C. (ed). *Funerales republicanos en las Américas. Tradición, ritual
y nación 1832-1896*

CARLOS MILTON MANRIQUE RABELO

545

Vargas Llosa, M. *Cartas a un joven novelista*

Registro

555

Datos de los autores

559

ARTÍCULOS



Bol. Acad. peru. leng. 76. 2024 (15-42)

LO PROHIBIDO, DE BENITO PÉREZ GALDÓS: UNA NOVELA QUE CRITICA¹

The Forbidden, by Benito Pérez Galdós: a critical novel

Lo prohibido, de Benito Pérez Galdós: un roman qui critique

PABLO MARTÍNEZ GRAMUGLIA

Universidad Internacional de La Rioja
pablo.martinezgramuglia@unir.net
<https://orcid.org/0000-0003-2849-6055>

RESUMEN:

Una lectura convencional de *Lo prohibido* (1884-1885), de Benito Pérez Galdós, le atribuye la condición de la novela más naturalista en su abundante producción narrativa. Sin embargo, algunas de las características naturalistas que en ella pueden hallarse son producto de una voluntad paródica respecto del movimiento literario de origen francés, en auge en esos años. El relato en su conjunto, por otro lado, niega de modo contundente el determinismo típico de ese movimiento. Por ello,

-
- 1 Algunas hipótesis de este artículo fueron adelantadas en la ponencia «Benito Pérez Galdós frente al naturalismo: *Lo prohibido*», presentada en el congreso «El discurso crítico literario en el siglo XIX», organizado por la Sociedad Menéndez Pelayo, la Universidad de Cantabria y la Asociación de Hispanistas Siglo Diecinueve en mayo de 2023. Agradezco las sugerencias de los participantes de dicho congreso, así como las de los evaluadores anónimos de esta publicación, que han realizado una minuciosa lectura de la versión presentada.

más que un ejemplo del naturalismo, la novela puede considerarse una respuesta crítica a él.

Palabras clave: naturalismo, Pérez Galdós, parodia, realismo.

ABSTRACT:

A conventional reading of *The Forbidden* (1884-1885), by Benito Pérez Galdós, confers upon it the condition of the most naturalistic novel in his abundant narrative production. However, some of the naturalistic characteristics that can be found in it are the product of a parodic will with respect to the literary movement of French origin, which was booming in those years. On the other hand, the story as a whole strongly denies the determinism typical of that movement. So rather than an example of naturalism, the novel can be considered a critical response to it.

Key words: naturalism, Pérez Galdós, parody, realism.

RÉSUMÉ:

Selon une lecture conventionnelle de *Lo prohibido* (1884-1885), de Benito Pérez Galdós, ce serait le roman le plus naturaliste de son abondante production narrative. Néanmoins, certaines des caractéristiques naturalistes que l'on y trouve sont le fruit d'une volonté parodique

Some hypotheses of this article were already outlined in the paper "Benito Pérez Galdós frente al naturalismo: *Lo prohibido*" [Benito Pérez Galdós versus naturalism: The forbidden], delivered at the conference "El discurso crítico literario en el siglo XIX" [The literary critical discourse in the nineteenth century], organized by the Menéndez Pelayo Society, the University of Cantabria and the Asociación de Hispanistas Siglo Diecinueve [Hispanists' Association of the 19th Century] in May 2023. I am grateful for the suggestions of the participants in this conference, as well as those of the anonymous reviewers of this publication, who have made a thorough reading of the submitted version.

envers ce mouvement littéraire d'origine française, en plein essor à l'époque. D'autre part, le récit, dans l'ensemble, refuse catégoriquement le déterminisme typique de ce mouvement. De ce fait, plutôt qu'un exemple de naturalisme, ce roman peut être considéré une réponse critique à celui-ci.

Mots clés: naturalisme, Pérez Galdós, parodie, réalisme.

Recibido: 7/11/2023

Aprobado: 14/09/2024

Publicado: 28/12/2024

1. Introducción

En un artículo ya clásico de 1954, Gifford Davis, luego de estudiar la prensa periódica de las décadas de 1870 y 1880 sin considerar las elaboraciones críticas posteriores, postulaba que *La cuestión palpitante* (1882-1883), de Emilia Pardo Bazán, y las respuestas que generó eran más bien la culminación y no el comienzo del debate sobre el naturalismo en España (p. 97). En diarios y revistas, las primeras menciones sobre la nueva estética de origen francés se remontan a 1876 y, si bien «at first, Spanish men of letters made only slight and generally hostile reference to the new school» (p. 98), a partir de mediados de 1879 la discusión se volvió más activa, involucrando comentarios, reseñas y hasta ensayos de corte académico, muchos poco informados o simplemente panfletarios². Los textos de la escritora gallega, que salieron en el diario *La Época* a lo largo del invierno de 1882, y como libro al año siguiente, hacían un análisis preciso y relativamente objetivo de «la cuestión»; a la vez, publicados casi al mismo tiempo que la novela *La tribuna*, funcionaban como una apuesta de la autora para convertirse en

2 «El naturalismo en el arte», de Manuel de la Revilla, es probablemente el primer estudio con fuentes concretas y con cierto afán reflexivo (no mera diatriba). Fue publicado en 1879 en la *Revista de España* (Barrero Pérez, 1999, p. 60).

la abanderada del naturalismo local, bien que con las modulaciones propias que buscaba imponerle³.

Una de las discusiones previas al respecto tuvo lugar en la recepción crítica de la primera novela considerada naturalista de Benito Pérez Galdós, *La desheredada* (1881). Ignacio Javier López ha confirmado con un rastreo minucioso de la crítica de la época la percepción del «giro naturalista» tomado por Pérez Galdós con este texto; en general, el acento está puesto en la exhibición de los sectores marginales de la sociedad, la corrupción moral, el lenguaje popular y la representación —en síntesis— de «lo bajo»; es conocida la cita de Clarín: «¡Galdós se ha echado en la corriente; ha publicado su programa de literatura incendiaria, su programa de naturalista; ha escrito en quinientas siete páginas la historia de una prostituta!» (Alas, 1912, p. 104). Pero, como también señala el completo estudio de López, los críticos «coinciden al destacar importantes innovaciones formales y estructurales en la novela galdosiana de 1881», en particular la sencillez de la trama, lejos de las complicaciones «novelescas», según aconsejaba Émile Zola (López, 1991, p. 1011).

Geraldine Scanlon (1984, p. 833) ha expuesto que ese giro tuvo, así mismo, detractores que condenaron la nueva estética y lamentaron «la torcida senda en que por influjo transpirenaico entró» el ya prestigioso novelista grancanario, según una reseña de *La de Bringas* de 1884. En cualquier caso, cierto lugar común de la crítica señala *Lo prohibido* (1884-1885) como la más naturalista de las novelas de Pérez Galdós, entre ellos algunos insignes «galdosistas». José Montesinos, por ejemplo, en su excelente edición para Castalia, afirma que «muy próximo ya a abandonar el naturalismo ortodoxo, si alguna vez le rindió culto

3 Se ha insistido mucho en la versión mitigada y cristiana (o al menos compatible con la idea de libre albedrío y posibilidad de redención del cristianismo) que Emilia Pardo Bazán propone en su libro, al punto que el propio Émile Zola la consideraba puramente formal (véanse al respecto los clásicos Pattison, 1965, y López Jiménez, 1977).

devoto y exclusivo, Galdós va a hacer en *Lo prohibido* —en su primera parte sobre todo— una novela imaginada sobre postulados zolescos» (1971, p. 21)⁴. Amén del matiz escéptico deslizado entre comas, Montesinos reconoce el carácter de culmen de la experimentación en un sentido muy preciso, que a la vez que llegaría a su pico implicaría también el comienzo de un alejamiento.

En este trabajo he querido proponer la lectura de esta novela del autor grancanario como un gesto de rechazo del naturalismo, en particular en su versión zoliana⁵. Sabemos que Pérez Galdós, pese al importante lugar que ocupa en el mundo cultural español desde la década del 70 en adelante, fue más bien remiso a intervenciones de orden teórico en relación con su propio novelar. Lo más cerca que estuvo a una expli-

4 Probablemente el primero de los especialistas en ubicar *Lo prohibido* como el punto máximo de la etapa naturalista de Pérez Galdós fue Joaquín Casaldueño en 1943 (pp. 67-81), seguido por, entre otros, Walter Pattison (1965, p. 133) y Robert Ricard, quien afirma que es la novela «más marcada por la influencia de Zola» (1967, p. 391). Como ejemplo casual de la pervivencia de este juicio crítico, la edición que he manejado para este trabajo, que apunta a un público masivo, dice en la contratapa: «*Lo prohibido* (1885) es la novela en que Benito Pérez Galdós (1843-1920) más se acerca a los postulados del naturalismo» (Pérez Galdós, 2018).

5 Sería un error reducir todo el naturalismo a la propuesta literaria de Zola, pero sí es preciso afirmar que su ensayo *Le Roman expérimental*, de 1880, condensó la nueva estética que se venía anunciando en la literatura francesa desde mediados de la década anterior con obras como *Thérèse Raquin* (1867), del propio Zola, *La educación sentimental* (1869), de Gustave Flaubert o *Marta* (1876) y *Las hermanas Vatar* (1879), de Joris-Karl Huysmans; y también que Zola, en su afán polémico, logró ser identificado con el naturalismo tanto por detractores como por seguidores. De hecho, su libro recopilaba textos ya publicados antes en la prensa periódica como parte de una intensa campaña de autoposicionamiento como autor de una teoría del arte experimental. Si bien en España hubo intentos de «nacionalizar» la propuesta entroncándola en la tradición realista española de representar las clases sociales bajas y su corrupción moral, en algunos casos remontándose a *La Celestina*, y aun específicamente en la literatura picaresca (Barrero Pérez, 1999, pp. 64-65; Berkowitz, 1948, p. 155), luego del citado ensayo y sobre todo de la adaptación de Pardo Bazán, el naturalismo «puro» era, al igual que en Francia, el de la literatura del creador de los Rougon-Macquart.

cación sistemática fue con el ensayo *Observaciones sobre la novela contemporánea en España* (1870) y el discurso de recepción en la Real Academia Española, *La sociedad presente como materia novelable* (1897); pero en vano se buscará en su obra (publicada) una opinión directa sobre el realismo o el naturalismo de origen francés⁶. Con *Lo prohibido*, sin embargo, explora los límites de la representación y la ideología naturalistas, realiza una parodia de algunos postulados centrales y propone una solución del relato que refuta su profundo pesimismo antropológico. En ese sentido, si «la cuestión palpitante» de la década de 1880 fue el naturalismo y los temas anexos (superioridad de la cultura francesa, límites de la representación de lo inmoral o lo bajo, estilo adecuado para esa representación, determinismo o libre albedrío) y si las posiciones en ella tuvieron además afinidades electivas que ligaban el naturalismo con el liberalismo y el krausismo por un lado y la novela idealista con el conservadorismo y el catolicismo (Porrúa, 1989, p. 206) por el otro, la novela de Pérez Galdós puede ser interpretada como una deliberada afirmación de una vía española a la modernidad, enunciada de manera casi contemporánea a su paso del liberalismo radical a una versión moderada del republicanismo. Pero, sobre todo, puede ser vista como una intervención sutil y a la vez contundente en la discusión propiamente estética, que aquel realiza desde la propia ficción antes que desde un metadiscurso crítico o teórico.

6 A la muerte de Pérez Galdós, en su biblioteca no solo estaba la obra de Pardo Bazán, sino también ocho volúmenes de estudios críticos o reflexiones teóricas de Zola traducidos al castellano, entre ellos *La novela experimental* y *Los novelistas naturalistas*. En cuanto a la ficción, había ocho de sus libros en francés (seis de ellos anteriores a 1880) y uno en castellano, junto con las obras completas de Balzac y algunos tomos sueltos: tres de Flaubert, siete libros de Daudet en francés y uno en inglés, uno de Edmond y Jules Goncourt y uno de Guy de Maupassant (Berkowitz, 1951).

2. *Lo prohibido* como parodia del determinismo zoliano

Publicada en dos partes, en 1884 y 1885, *Lo prohibido* parece seguir, en una primera lectura, los principios relevados por Émile Zola en *Le Roman expérimental*. La obra forma parte del ciclo denominado «de las novelas contemporáneas materialistas» y se caracteriza por una gran cercanía temporal entre lo narrado (que va del otoño de 1880 al verano de 1884) y el momento de su producción, con lo cual plantea una crítica directa a la degradación moral de la alta sociedad madrileña, sobre todo de una burguesía en ascenso que copia mal los ya de por sí malos hábitos aristocráticos. Un «señorito de Jerez», José María Bueno de Guzmán, con antepasados andaluces y británicos, abandona la empresa familiar para dedicarse a la especulación financiera y se muda a Madrid, donde conoce a sus tres jóvenes primas, casadas, a las que procura seducir⁷. Triunfante con las dos mayores, insatisfecho permanentemente en su búsqueda del deseo prohibido, casi toda la segunda parte del libro narra sus dificultades para conquistar a Camila, la menor de las tres. El omnipresente tema del dinero y el consumo desaforado contamina la trama principal de amantes y quebrantamiento de la moral sexual de la época. En el mundo social representado, en que los «nuevos ricos» se mezclan con altos funcionarios y aristócratas tradicionales, las mujeres —por lo general casadas— son seducidas por el gasto que sus

7 Irónicamente, cuando el narrador quiere «curarse» de sus males físicos y de amores, decide volcarse a la actividad laboral: «De la propia crudeza de mis males físicos y morales, brotó súbitamente la idea del remedio. Así es la Naturaleza, genuinamente reparadora y medicatriz. La idea que me abrió horizontes de salud fue la idea del trabajo. “Si yo tuviera un escritorio, como lo tenía en Jerez, y además mis viñas y mis bodegas, estaría muy entretenido todo el año, y no pensaría en las mil locuras que ahora pienso, tendría salud y buen humor”» (Pérez Galdós, 1884-1885/2018, p. 344). «Irónicamente» porque la nueva ocupación será lisamente el tráfico de influencias, haciendo ventas falsas y arregladas a los gobiernos nacionales y locales, y la especulación bursátil y con préstamos públicos.

pretendientes hacen en ellas, a la vez que los hombres se apropian de esas mujeres como un consumo más⁸.

La temática es propia del naturalismo: exhibir la corrupción de la sociedad decimonónica representada a partir de la primacía del interés en la motivación de los personajes. Si bien Pérez Galdós deja afuera de su cuadro social casi por completo el mundo popular, algo poco frecuente en su producción novelesca (Ricard, 1967, p. 390), en el ámbito elegido de las clases altas —y aun con la restricción del narrador protagonista (autodiegético)— hay algunas descripciones detalladas de interiores domésticos (muebles, cortinados, obras de arte, vajilla, etc.), comidas y bebidas, ropas, vehículos y costumbres en general. Retomando las críticas de Georg Lukács al estilo de Zola, se podría decir que en esos casos la observación y descripción minuciosa se torna huera en términos de relato, pues contribuye solo a crear ambientes y subrayar el consumo desenfrenado, creando una subjetividad falsa y exponiendo una capitulación frente al mundo (Lukács, 1966). De ahí también la imposibilidad de una épica naturalista: los personajes no viven en el mundo en un sentido fuerte, es decir, heroico (capaces de cambiarlo); apenas lo ven y se mueven en él.

8 Como han señalado Alda Blanco y Carlos Blanco Aguinaga en su introducción a *La de Bringas*, en ese medio social las mujeres se relacionan con el resto de los personajes, y en particular con los hombres, a través del dinero (2000, p. 19). Diana Arbaiza ha estudiado en detalle la temática del consumo en *Lo prohibido* y el modo en que esta contribuye a la discusión sobre la identidad nacional en la novela, y ha identificado la cultura española con el dispendio de una riqueza inexistente o de frágiles bases en consumos propios de los centros del capitalismo decimonónico (París, Londres) como sucedánea de una «verdadera» modernidad burguesa, basada en la acumulación de capital, el trabajo y la producción industrial. Pérez Galdós reflejaría así una «internalización de la escisión norte-sur que [...] surge cuando en el norte de Europa se forja una identidad moderna europea que depende de crear una otredad interna a la que se atribuyen las cualidades de desorden e irracionalidad» (Arbaiza, 2014, p. 2).

Y, sin embargo, ese naturalismo resulta por momentos tan extremo que solo puede pensarse como paródico. Ya otros estudios han relacionado la novela de Pérez Galdós con la idea de parodia. Alfred Rodríguez y Luz María Rodríguez (1983) han puesto el acento en la prosa pseudo-científica que exploraría la naturaleza humana, mientras que Geraldine Scanlon (1984) considera que la novela toda es una respuesta a los críticos de las novelas anteriores, quienes analizaron de manera simplista el fenómeno literario y el costado determinista de la nueva estética; James Whiston (1990), por su parte, habla de «la veta profunda y extensa de ironía que corre por toda esta obra» (p. 199), sosteniendo una interpretación que cuestiona las hipocresías sociales, incluso las de los lectores, como efecto de lectura más que como atribución genérica.

El carácter preciso de parodia, con todo, está subrayado por el propio texto; por ejemplo, en algún título de capítulo que recoge una inspiración cervantina, como el decimoquinto, «Refiero cómo se murió mi ahijado y las cosas que pasaron después», o el decimoséptimo, «Sigo narrando cosas que vienen muy a cuento en esta verdadera historia», o bien que refiere a géneros literarios concretos, como el decimonoveno, «Idilio campestre, piscatorio, nadante, mareante y trapístico. Mala sombra de todos los idilios, de cualquier clase que sean», o incluso el vigesimoquinto, «Nabucodonosor», que trae la memoria del rey caldeo que, según el relato del libro de Daniel, vivió animalizado (como José María en sus últimos meses)⁹. Por ello, la versión extrema del determinismo naturalista, mentada de manera explícita por el narrador, además de funcionar como una explicación de su modo de actuar (y, en consecuencia, una autojustificación o una defensa de lo cuestionable de sus acciones), alude a los personajes de las novelas naturalistas:

9 Véase Munsen (1976) para una lectura de la novela basada en el paralelismo con la historia bíblica.

Quizás los que no conocen bien el proceso individual de las acciones humanas, y lo juzgan por lo que han leído en la historia o en las novelas de antiguo cuño, crean que yo soy lo que en lengua retórica se llama un héroe, y que en calidad de tal estoy llamado a hacer cosas inauditas y a tomar grandes resoluciones. ¡Cómo si tomar grandes resoluciones fuera lo mismo que tomar pastillas para la tos! No, yo no soy héroe, yo, producto de mi edad y de mi raza, y hallándome en fatal armonía con el medio en que vivo, tengo en mí los componentes que corresponden al origen y al espacio. En mí se hallarán los caracteres de la familia a la que pertenezco y el aire que respiro. (Pérez Galdós, 1884-1885/2018, p. 271)

En pocas palabras: Bueno de Guzmán es producto de su herencia biológica y el ambiente en que creció y se mueve. Y también es lo contrario de un héroe «de antiguo cuño»; es decir, un héroe romántico, capaz de trascender su propia circunstancia a partir de «cosas inauditas» y «grandes resoluciones». Se reconoce, o al menos se describe, como un personaje naturalista, dominado por pasiones tibias, o más bien por esa forma burguesa y atemperada de las pasiones, los intereses. Por ello, como señalé antes, los bienes y las mujeres son objetivos por conseguir, deseos por satisfacer, «logros» en una sociedad mercantilizada y moralmente corroída por la búsqueda material. El uso de esas categorías estéticas nos sitúa en el ámbito de la parodia, un estilo que se nombra a sí mismo, de manera ambigua en este caso, por la exclusión (no ser un héroe romántico); más adelante, veremos que la novela alude de modo directo al naturalismo.

Pero antes nos conviene detenernos en la elección de la temática del adulterio, hipócritamente ignorado por buena parte de esa sociedad y es posible que hasta por los cónyuges, pues este se explica por el determinismo biológico y la influencia del ambiente. En efecto, por un lado, la influencia de esa ciudad marcada por el progreso acelerado y el consumo, como he mencionado, llevan a José María a dejar el negocio familiar

tradicional y productivo de vides y bodegas. Elige la especulación financiera, participa en la política como una distracción intrascendente y abandona la que ya era una pobre ética económica¹⁰. Ese medio, a su vez, lo acerca de manera gradual a transgredir la moral sexual. A partir del deslumbramiento inicial con una de sus primas, el narrador en primera persona plantea sus reparos:

... la idea de tener relaciones ilícitas con ella me causaba pena, porque de este modo habría descendido del trono de nubes en que mi loca imaginación la ponía. Si yo hubiese manifestado estos escrúpulos a cualquiera de mis amigos, a Severiano Rodríguez, por ejemplo, se habría estado riendo de mí dos semanas seguidas, pues no merecía otra cosa un quijotismo tan contrario a mi época y al medio ambiente en que vivíamos. (Pérez Galdós, 1884-1885/2018, p. 81)

Porque, pese a que después cederá a su deseo, el protagonista tiene escrúpulos, explicables a su vez por su pasado. La madre inglesa, católica, «de intachable rectitud» (1884-1885/2018, p. 82), lo educó en buenos colegios y con su propio ejemplo de austeridad y esfuerzo en Londres; pero, a su muerte, José María, ya de veinticinco años, se mudó a Jerez, donde residía su padre, «hombre de pasiones caprichosas», quien tenía una querida en su casa de campo, otra en la ciudad y una tercera en Cádiz (1884-1885/2018, p. 83). El ambiente disoluto de Jerez primero y de Madrid luego ocasionan que pierda aquellos buenos influjos.

10 Dice el narrador, después de enumerar su capital: «No necesito encarecer lo bien recibido que fui en toda clase de círculos. Los que esto lean comprenderán al punto que teniendo lo que en claros números queda dicho, y suponiéndome el vulgo mucho más aún, no me habían de faltar relaciones. No necesitaba ciertamente buscarlas; ellas venían solas, me perseguían, me acosaban con descargas de saludos, invitaciones y cortesanía» (Pérez Galdós, 1884-1885/2018, p. 38).

Por otro lado, la familia paterna (a la que pertenecen sus primas) está marcada por una enfermedad nerviosa, que José María tuvo desde niño, pero logró controlar hasta justo antes de su mudanza a Madrid:

No habían pasado quince días de mi instalación cuando me puse malo. Desde niño padecía yo ciertos achaquillos de hipocondría, desórdenes nerviosos, que con los años habían perdido algo de su intensidad. Consistían en la ausencia completa del apetito y del sueño, en una perturbación inexplicable que más parecía moral que física, y cuyo principal síntoma era el terror angustioso... (Pérez Galdós, 1884-1885/2018, p. 16)

Como le revela su tío apenas sobrevienen los ataques, se trata de un «mal de familia», «una singularidad constitutiva que viene reproduciéndose de generación en generación» (1884-1885/2018, pp. 16-17). Tanto los miembros femeninos como los masculinos de la familia completan una auténtica galería de locos, desde cleptómanos y enamoradizos empedernidos hasta poseedores de tics nerviosos o de fobia acérrima a las plumas. La minuciosa descripción, en boca del tío Rafael, que ocupa varias páginas del primer capítulo y reaparece en otras partes de la novela, resulta una nueva parodia del determinismo biológico naturalista. Si el naturalismo francés trasladó al plano psicológico y social los descubrimientos del monje agustino Gregor Mendel, que en 1865 había postulado sus «leyes de la herencia», según las cuales los individuos de una especie heredan características individuales de sus antepasados, con su versión desaforada Pérez Galdós parece más estar proponiendo una demostración por el absurdo de su futilidad literaria que plantearla como una vía explicativa de la motivación de los personajes. Las «taras genéticas» en las que se regodeaba el naturalismo francés, causantes de dipsomanía, prostitución o inmoralidad irremediable, aparecen en esta novela exageradas con un efecto humorístico, que corroe «desde dentro» los principios ideológicos de la escuela gala.

3. ¿Parodia o refutación?

Pero, así como algunos pasajes de la novela pueden entenderse como directa parodia de las bases de la estética zoliana, una lectura de la materia narrativa en su conjunto, lejos de extremar sus características con propósitos críticos —parodiarlas, en una palabra—, revela más bien una refutación completa de ellas, en particular del determinismo biológico y del medio, de modo que el protagonista imaginado por el escritor español sí termina siendo capaz de cosas inauditas y grandes resoluciones. Esta interpretación también ya ha sido explorada previamente por la crítica. Según Morris D. Munsen Jr. (1976), el final optimista y moralizador desmiente el naturalismo de la novela¹¹. Paciencia Ontañón de Lope (2009), por su lado, señala cómo algunos personajes, con características romántico-naturales como Camila Bueno o con idealismo e ingenuidad cristianos como Constantino Miquis, demuestran que es posible escapar de la influencia del medio y de la biología aun suponiendo un determinismo general entre todos ellos.

En el caso del propio narrador-protagonista, José María, también se da un triunfo de la voluntad sobre la determinación; y, a la vez, de forma paradójica, esa determinación que él mismo usaba como excusa de sus decisiones moralmente cuestionables esconde en realidad la capacidad de elegir el mal o el bien, posibilidad que resulta ya contradictoria con el aserto paródico y la estética naturalista francesa. Si Zola reducía al hombre a un ser básicamente instintivo, que busca la satisfacción *inmediata* de su deseo, a José María solo le interesa

11 Como indiqué antes, el eje de la lectura de Munsen es el paralelismo que se establece entre la figura de José María y el rey caldeo Nabucodonosor en la versión bíblica (libro de Daniel). El tema ya había sido explorado previamente, pero, como señala Munsen, «several critics have noted that Galdós uses the Nabucodonosor parallel in order to vivify his protagonist's punishment. They have all failed to attribute any importance to the *cure* [énfasis añadido] which the punishment produces» (1976, p. 66). Esa «cura» es el arrepentimiento final del personaje, inesperable en una novela naturalista.

seducir *a sus primas* y por eso puede demorarse todo lo posible. Tiene otras «presas fáciles» al alcance, incluso su prima María Juana intenta emparejarlo con alguna dama con la que pueda contraer matrimonio. Pero el libertino protagonista no actúa guiado por un instinto animal, sino por una precisa voluntad de combatir convenciones sociales (la fidelidad matrimonial e incluso podría considerarse la prohibición del incesto, bien que son primas segundas), como reconoce el título de la novela y como explícitamente dice luego de la muerte del marido de Eloísa, la primera de las dos seducidas, cuando por un momento parece que reemplazará al finado:

... y cuando Eloísa aludía al tal matrimonio, hacíame el tonto; no comprendía una palabra. Me entusiasmaba poco aquella idea; mejor dicho no me entusiasmaba nada; quiero decirlo más claro: me repugnaba, porque bien podían mis apetitos y mi vanidad inducirme a conquistar lo prohibido; pero ser yo la prohibición... ¡jamás! (Pérez Galdós, 1884-1885/2018, p. 242)

Del mismo modo, cuando se lamenta por las dificultades para conquistar a Camila, reconoce que es un interés arbitrario más que un instinto natural:

¿Por qué, Dios poderoso, se me había antojado aquella, y no ninguna otra? Pollas guapísimas, de honradas familias, conocía yo, que se habrían dado con un canto en los dientes porque las requiriera de amores; muchachas de mérito que me habrían convenido para casarme, algunas de mucho talento, otras muy ricas, y no obstante, ninguna me gustaba. (1884-1885/2018, p. 328)

Sin embargo, esa tendencia a la transgresión se explica también por la herencia genética, lo que refuerza la parodia del determinismo naturalista. Al rechazar las «candidatas» que su prima María Juana quiere presentarle, expresa:

... en mí hay un vicio fisiológico, una aberración del gusto, que no puedo vencer, porque ha echado ya sus raíces muy adentro, confabulándose con estos pícaros nervios para atormentarme. Es, te reirás, que no me agradan más que las cosas prohibidas, las que no debieran ser para mí. Si alguna que no esté en estas condiciones me gusta, al punto la idea de que sea yo quien la prohíba a ella me quita toda la ilusión. (1884-1885/2018, p. 357)

Aun así, como he venido argumentando, el marco narrativo excede esa parodia, pues a la vez que extrema el recurso lo refuta por completo: la menor de las hermanas, Camila, representada desde el comienzo como la menos refinada y por lo tanto más cercana a la naturaleza y al instinto, termina siendo, junto con su marido, Constantino, una especie de faro moral de la novela que ya de por sí desmentiría esa predisposición hereditaria y la influencia del medio, dado que pertenece al mismo linaje y se ha criado en el mismo Madrid fenicio de los años del Sexenio Democrático y la Restauración. Su excentricidad particular, de hecho, también basada en la biología de los Bueno de Guzmán, como las de todos los otros miembros de la familia, consiste en no aceptar mandatos sociales rígidos e hipocresías, por lo que varios personajes hablan de sus «locuras»¹². Entre las convenciones sociales nunca dichas que no acepta está el tolerado adulterio de las clases altas: Camila no cede a la insistente estrategia de seducción de su primo, quien la cubre de regalos (mecanismo básico de seducción en esa sociedad mercantilizada y consumista)¹³. De hecho, José María valora su simpleza, a la vez que basa en ella sus posibilidades de éxito:

12 Además, Camila tiene una fijación con bañarse de modo frecuente y con agua fría, que admite una lectura simbólica sobre la que volveremos.

13 La hermana mayor, María Juana, cabal representante de esa alta burguesía retratada, le expresa al narrador su total incredulidad frente al rechazo de Camila, a la vez que explicita el mecanismo de seducción materialista aceitado y aceptado: «¿Y quieres hacerme creer que habiendo puesto a sus pies tu fortuna, habiéndole ofrecido hotel,

La conquista me parecía fácil. ¿Cómo no, si la confianza me daba terreno y armas? Consideraba a Constantino como un obstáculo hartamente débil, y comparándome con él personal, moral e intelectualmente, las notorias ventajas mías asegurabanme el triunfo. ¿Qué interés, fuera del que le imponía el lazo religioso, podía inspirar a Camila aquel hombre de conversación pedestre, de figura tosca, aunque atlética, y que solo se ocupaba en cultivar su fuerza muscular? [...] Nada, nada, cosa hecha. (Pérez Galdós, 1884-1885/2018, p. 254)

Que el propio personaje principal, después de sufrir un ataque nervioso que lo deja postrado y de recibir los cuidados caritativos de Camila y Constantino, se arrepienta de su accionar y cambie por completo la motivación de sus acciones es una refutación aun mayor. En efecto, *Lo prohibido*, que comienza siendo una exhibición de las bajezas humanas en la alta sociedad, termina narrando la historia de redención de un héroe módico, el tipo de héroe que puede permitirse la burguesía española de fines del siglo XIX, contradiciendo así la concepción antropológica pesimista del naturalismo literario francés. El narrador, a la vez que protesta una sinceridad engañosa, no tiene empacho en reconocer su inmoralidad y su ninguna intención de reformarse cuando abandona a Eloísa recién enviudada y cambia su interés por su hermana menor:

La ingenuidad guía mi pluma y nada he de decir contrario a ella, aunque me favorezca poco. [...] La verdad, yo no podía estar orgulloso de mi conducta, pues si bien el rompimiento y el acto aquel de perdonar el dinero me honraban a primera vista (aun quitando de ellos lo que tenían de teatral), en rigor yo era tan vituperable como Eloísa. Así lo reconocí, *aunque sin propósito de enmienda* [énfasis añadido]. Mi razón echaba luz,

choche, rentas, lujo, te ha resistido?”. Díjele que sí, que esta era la verdad pura, y soltó una carcajada que me heló la sangre. Todavía estoy oyendo aquel *ja, ja, ja...*» (Pérez Galdós, 1884-1885/2018, p. 482).

eso sí, sobre los errores de mi vida; mas no daba fuerza a mi voluntad para ponerles remedio. (Pérez Galdós, 1884-1885/2018, pp. 269-270)

En cambio, al fracasar en su intento con la menor de las hermanas, luego de un último y enfático rechazo de ella, José María decide reformarse y abandonar su pretensión. Es cierto que el narrador en primera persona, también poco frecuente en la novelística de Pérez Galdós, y algunos otros juegos narrativos nos podrían hacer dudar de la «redención» de José María, o más bien de su inspiración desinteresada. Su renuncia al coqueteo y su arrepentimiento se detallan después de sufrir un ataque nervioso, lo que hoy llamaríamos un ictus, cuando el protagonista depende en buena medida de la ayuda de Camila y Constantino para la vida cotidiana¹⁴. Y, en un breve aparte, se nos informa que luego del ictus sufrido el protagonista es ahora impotente: «La absoluta muerte de las facultades más características del hombre me garantizaba una virtud perfecta. Yo podía ya ser hasta santo, a poco que lo intentara» (Pérez Galdós, 1884-1885/2018, p. 524). En todo caso, este narrador insincero solo puede tergiversar la motivación de las acciones y no las acciones mismas; de lo contrario, habría que desconfiar de toda la novela¹⁵.

Y, sobre todo, resulta clave que, en el relato preciso de los sucesos, su arrepentimiento es anterior al accidente cerebrovascular; de hecho, se dirigía a la casa del matrimonio a pedir disculpas cuando este sucedió:

Desde aquel día se apoderó de mí la idea de romper el silencio con mis interesantes vecinos y dirigirme a ellos con ánimo grande y decirles:

14 Para un estudio del narrador insincero o poco confiable, que atribuye el valor moral del cambio de actitud de José María a su amanuense Ido de Sagrario (personaje de otras novelas del autor que se caracteriza por escribir folletines), ver Willem (1991).

15 En el mismo sentido razona Munsen (1976, p. 67), refutando la lectura de Joseph Scheibman, quien considera a José María «hipócrita».

«Vengo, queridos amigos de mi alma, a pedirlos perdón del daño que os he hecho». No pude resistir mucho este deseo, anunciéles una visita... (1884-1885/2018, p. 487)

¿Qué ha pasado en la vida de José María Bueno de Guzmán? ¿Por qué este deliberado y consciente libertino cambia de actitud y busca restañar sus antiguas ofensas, así como dejar de lado la seducción y la búsqueda de lo prohibido? En parte, se podría explicar por la mala fortuna que la vida madrileña le ha deparado: entre gastos en queridas, derroche irracional e inversiones arriesgadas, en pocos años ha perdido tres cuartas partes de su capital. En parte, también, porque se ha hecho pública una versión de sus «amores», que dan por cierta una relación con Camila y por lo tanto han manchado injustamente la reputación del matrimonio.

Sin embargo, habría que considerar también el efecto moralizador de la presencia de esa pareja virtuosa que componen Camila y Constantino. En ese sentido, contrario a la expectativa inicial generada por el relato, no se nos cuenta cómo José María logra corromper a Camila, sino más bien cómo esta «cura» (para usar el término de Munsen) a aquel. Si el deseo por ella surge al contemplar esa virtud no solo de Camila, sino de la familia que ha formado (el narrador, justo antes de determinarse por seducirla, nos informa que mientras come con ellos está «embelesado con su felicidad», la cual le «parecía un fenómeno de inocencia pastoril»; Pérez Galdós, 1884-1885/2018, p. 252), la frecuentación constante termina por apagarlo, o más bien por darle la voluntad para relegarlo.

Por eso, paga la pena detenerse en la «locura» por la higiene de Camila, que resulta un símbolo de su accionar moralizador. Su obsesión por la limpieza se manifiesta en los baños frecuentes que ella misma toma, pero también en mantener la casa limpia (que su

hermana Eloísa considera su única virtud doméstica) y en la de su propio marido, Constantino, en quien la descripción de su «suciedad» resulta una metonimia de sus pocas dotes para una sociabilidad de clase alta y su escasa «civilización». Gradualmente, el «puerco de Constantino» es limpiado y «pulido» por su esposa, cuya devoción reconoce el narrador:

En casa de Camila pasaba yo algunos ratos por las mañanas antes de almorzar. Confieso que la loca de la familia me iba siendo menos antipática y que en su endiablado carácter empezaba yo a descubrir cualidades no despreciables [...]. El cariño ardiente y sincero que parecía tener al simplín de su marido era para mí una de las cosas más dignas de admiración que había visto en mi vida. (Pérez Galdós, 1884-1885/2018, pp. 213-214)

Y eso es resaltado en el diálogo con Camila:

... hay que declarar que tienes algún mérito. Has domesticado a Constantino. Hay casos de esto: dos fieras juntas se doman mutuamente. Y Constantino parece otro hombre. Es más persona; sabe tratar con la gente; no tira ya aquellas coces, no habla de pronunciarse como si hablara de fumarse un pitillo; no juega, no bebe, no disputa...

—Todo eso es obra mía, caballero —observó Camila con acento de inmenso orgullo—. (1884-1885/2018, p. 251)

En ese sentido, la obsesión por la limpieza y el ahínco que pone en «limpiar» a su marido representan su empeño en hacerlo mejor persona y mejor integrante de las clases altas madrileñas sin comprometer por ello su moralidad. Camila favorece la sociabilidad y la carrera de Constantino —militar profesional— a la vez que vigila de cerca sus posibles devaneos. Llena de virtud al matrimonio quitando simbólica y literalmente toda «suciedad»:

Camila se bañaba una o dos veces al día. Era fanática por el agua fresca, y salía del baño más ágil, más colorada, más hermosa y gitana. Él no era tan aficionado a las abluciones; pero su mujer, unas veces con suavidad, otras con rigor, le inculcaba sus preceptos higiénicos, asimilándole a su modo de ser de ella. Una mañana presencié la escena más graciosa... Me reí de veras. Mi prima, vestida como una ninfa, daba a su marido una lección de hidroterapia. [...] El hacha que esgrimía era una regadera. Pero había que oírles. Ella: «Restrégate, cochino; frótate bien; toma el jabón». Él: «Socorro, que me mata esta perra; que me hielo; que se me sube la sangre a la cabeza». (Pérez Galdós, 1884-1885/2018, p. 297)¹⁶

Si José María es testigo de la limpieza literal, Augusto Miquis, hermano de Constantino —y personaje de otros relatos de Pérez Galdós— hace explícita su dimensión simbólica cerca del final de la novela:

Constantino es un inocentón macizo —me dijo Miquis—; no tiene idea del mal; hay que metérselo por los ojos para que lo vea. De niño era ridículo por sus ingenuidades; adolescente, no servía para nada. A golpes se consiguió de él que siguiese una carrera. Se casó cuando su propia candidez le encegababa en los vicios de la tontería, esos vicios que no dañan el alma y son como la suciedad, que con el agua se limpia. Camila le ha lavado, y hoy es todo oro de ley, mal labrado, pero fino. (1884-1885/2018, pp. 491-492)

Sobradas muestras hay entonces de la capacidad de limpiar defectos de Camila. ¿Pudo acaso hacerlo también con José María Bueno de Guzmán, ese hombre decidido a probar solo lo prohibido? Eso sugiere

16 La suegra de Constantino, que siempre lo ha resentido y en alguna medida desprecia también a su hija por su falta de refinamiento, acepta sin embargo: «Es increíble cómo esta cabeza de chorlito ha transformado a su marido. En esto del aseo, ha hecho una verdadera doma. Era Constantino uno de los hombres más puercos que se podían ver. ¡Qué manos, qué orejas, qué cogote! Y míralo ahora. Da gusto estar a su lado. Parece un acero de limpio. Verdad que mi hija se toma todas las mañanas el trabajo de lavarle...» (Pérez Galdós, 1884-1885/2018, p. 298).

el texto al continuar el juego simbólico en un momento climático de la historia narrada. Cuando José María hace su último intento de seducir a Camila, el más apasionado y sincero, y también violento, pues estando los dos solos en su casa él la abraza y la sostiene con fuerza exigiéndole que lo quiera («¡Quiéreme o te mato!»; Pérez Galdós, 1884-1885/2018, p. 459), ella se defiende dándole golpes con una bota de su marido, y lo lastima. Terminado el enfrentamiento físico, nos cuenta el narrador protagonista:

Creédmelo, cuando no me eché a llorar en aquel instante como un ternero, es seguro que las fuentes del llanto estaban agotadas en mí. Y más me afligí viendo a Camila salir y volver con un vaso de agua y un trapo de hilo, el cual humedeció para lavarme la cara. Y se reía curándome. (1884-1885/2018, p. 461)

El agua y la limpieza de la que es instrumento, «locura» particular de la única miembro de la familia que escapa de sus inclinaciones al vicio, ayuda a curar a José María, pues luego de esa escena tiene lugar el escándalo familiar, su arrepentimiento y el accidente cerebrovascular ya referido. El agua abundante y limpia que siempre acompaña a Camila se contrapone a la sequedad de José María, que es incapaz de llorar. Se trata, de hecho, de una alusión también al bautismo cristiano como un recomenzar, un volver a nacer: el protagonista sí ha cambiado, como es propio de los héroes de las novelas. Ha cambiado tanto que cuando ya se ha recuperado por completo del ataque nervioso explica: «... tenía todas las virtudes, toditas; me atrevo a decir que era un santo. Fuera de aquel cariño paternal que sentía por los Miquis, en mí no había ninguna pasión» (1884-1885/2018, p. 548). De libertino a santo; ¿puede acaso pensarse mayor refutación del determinismo naturalista?¹⁷

17 Ontañón registra una objeción importante a este razonamiento: señala que la novela cierra un ciclo y abre uno nuevo en la estética de Pérez Galdós, cargado de matices y contradicciones, pues permite una redención a uno de los personajes más cínicos que

4. Una novela en su contexto

Podríamos preguntarnos, aun así, si el abrupto giro narrativo hace a la voluntad paródica o puede, digámoslo de este modo, «tomarse en serio»; es decir, si este personaje, cuyo nombre remite a la Sagrada Familia y su apellido es literalmente Bueno, narra su cinismo, su corrupción moral y su decadencia física para exagerar los rasgos naturalistas de la novela o para construir un escenario que permita su redención final. Retomando la idea del formalismo ruso, y específicamente de Iuri Tinianov, que en la parodia se ve la clave de la evolución de las nuevas formas literarias, por cuanto revela el carácter artificioso de las convenciones vigentes, la temprana parodia que plantea el novelista español de la estética naturalista revela, si no un agotamiento de esas formas en términos generales, sí un rechazo personal en su propio proyecto escriturario. Parodia y refutación, en ese sentido, son parte de la misma apuesta estética e ideológica que Pérez Galdós estaba madurando en pleno auge del naturalismo, cuando la «cuestión palpitante» parecía ser su posible adaptación a la cultura española.

Por ello, paga la pena salir ahora del análisis específicamente textual para ubicar *Lo prohibido* en ese proyecto de escritor. Como se reconoce con frecuencia, y como de hecho leyeron ya los críticos contemporáneos (entre ellos famosamente Clarín), con *La desheredada*, en 1881, Pérez Galdós dio nacimiento a un «programa naturalista», y de esta forma se sumó a la corriente más novedosa de la literatura española (Alas, 1912, p. 104). En 1884, después de las censuras recibidas en la prensa por un lado y la gran discusión que sobre el naturalismo encara

ha creado, que se redime con su arrepentimiento y, como gesto final, deja una todavía generosa herencia al matrimonio Miquis, al cual ha agraviado al requerir a Camila. Redención, sí, pero olvido y rechazo abierto de la otra persona de cuya confianza ha abusado, Eloísa, y sobre todo de su hijo, el pequeño Rafaelito, a quien se declaraba amar con fervor y de quien sabe que estará arruinado, pues Eloísa también ha dilapidado su fortuna (ver Ontañón, 2009, en particular las páginas 204 y siguientes).

la crítica española por el otro, interviene en el debate de una manera oblicua y radicalmente original —podría decirse, de modo anacrónico: vanguardista—: con una novela que viene a mostrar, por la vía del absurdo, los límites de la estética denominada entonces *naturalismo*, a la cual a lo largo de este trabajo he reducido a su versión más «de escuela», es decir, a la propuesta por Émile Zola a comienzos de esa década. Sería incorrecto y aun injusto no admitir los matices y las versiones que el término puede adquirir, pues como tal su definición era también campo de disputas por entonces. A esa disputa parece dar respuesta la propia novela.

En el decimoprimer capítulo, titulado «Los jueves de Eloísa», el narrador refiere la comida semanal que daba Eloísa, uno más de los costosos rituales que la hipocresía de la Madrid de la Restauración imponía a quienes querían figurar en la alta sociedad. Burgueses y aristócratas desfilan por un ambiente caracterizado por «un eclecticismo, una transacción entre el ceremonioso trato importado y esta franqueza nacional que tanto nos envanece no sé si con fundamento» (Pérez Galdós, 1884-1885/2018, p. 137). En un típico derroche galdosiano de ingenio y pluma fácil se suceden generales, banqueros, nobles, empresarios, seductores y alguna que otra señora (a las que Eloísa prefiere no invitar para que no la quiten del centro de la atención)¹⁸. Entre ellos, está «el gracioso de la reunión» (1884-1885/2018, p. 154), Raimundo Bueno de Guzmán. Se trata del hermano varón de María Juana, Eloísa y Camila, un personaje cínico y depresivo, que divierte a los asistentes con «teorías ingeniosas»: «En medio de aquel fárrago de ideas sacadas de quicio, brillaba comúnmente un rayo de perspicacia

18 Ana Baquero Escudero lo caracteriza muy bien al estudiar la aparición de personajes ya presentados en obras anteriores del mismo autor: «En unos espacios dominados por la corrupción política, la falsa moralidad, la murmuración, el ansia de poder y dinero y la vanidosa ostentación no es extraño hallar a unos mismos personajes que, de novela en novela, transitan siempre por similares círculos sociales» (2020, p. 17).

que, penetrando en lo más oscuro del cuerpo social, lo esclarecía con una luz muy parecida a la verdad» (1884-1885/2018, p. 155)¹⁹.

Este personaje realiza una defensa de la ideología burguesa, elogiando el dinero y la ambición, a la vez que una condena al «falso idealismo y el desprecio de las cosas terrenas» (Pérez Galdós, 1884-1885/2018, p. 156) que definiría el carácter español. Y al criticar la tradición católica, diciendo que sus representantes «jamás se ofrecen como ejemplo ni el ingenio ni el trabajo, sino la miseria, el deseo y la sarna. No hay un santo en los altares que haya ido allí por haber cambiado el oro por las chinches» (1884-1885/2018, p. 157), un anónimo asistente reacciona: «¡Por Dios, Raimundo, qué figuras tan naturalistas!» (p. 157).

Entre el escándalo y la risa, Raimundo sigue describiendo males nacionales como la caballerosidad, el misticismo, el desprecio al trabajo y el apego al cocido, frente a lo cual voces no identificadas dicen «¡Naturalismo!» (1884-1885/2018, p. 158), «Por Dios, ¡qué naturalista, qué pornográfico se ha vuelto!» (p. 159); inmediatamente después de consignarlas, el narrador cierra la escena con un comentario: «Estos socorridos anatemas sirven para todo» (p. 159). Se plantea así una equivalencia paradójica: describir algo como *naturalista*, término que sirve para todo, es no decir nada.

No desde fuera del texto, sino con las operaciones estéticas que utiliza para construirlo, Benito Pérez Galdós daba su propia opinión respecto de la considerada mayor novedad estética del período, que ya estaba mostrando signos de automatización (y por ello se volvía relativamente fácil de parodiar). En otra de las escenas en las que aparece Raimundo, casi al final de la novela, cuando José María ya está tullido

19 Diana Arbaiza lo llama «loco lúcido» (2014, p. 9).

y se entretiene en esperar la muerte, refiere que su primo todavía lo visita (aunque menos):

... como siempre, se me sentaba al lado y empezaba a hacer chistes para distraerme. Pero ocurría una cosa muy rara, y era que ya no me hacían gracia maldita las ingeniosidades de aquel juglar de la frase. Sabíanme todas las suyas a fiambre pasado, a manjar con sazón. Era un amaneramiento y un repetir de fórmulas que se me sentaban en la boca del estómago. Yo no me reía ni pizca, para que se marchase pronto y me dejara en paz. (Pérez Galdós, 1884-1885/2018, p. 356)

Publicado en 1885, bien podía resumir la mirada de novelista español frente al movimiento naturalista zoliano, demasiado trillado ya para el buscador de la novedad que era. Como el severo narrador personaje, acaso pensaba que ya para entonces «naturalista» se había tornado un anatema que no decía nada.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alas, L. (1912). *Galdós*. Renacimiento.
- Arbaiza, D. (2014). Valores fluctuantes: Crédito, consumo e identidad nacional en *Lo prohibido* de Galdós. *Decimonónica. Revista de producción cultural hispánica*, 11(1), 2014, 1-13. <https://doi.org/10.26077/6f3a-93ea>
- Baquero Escudero, A. (2020). El lector *familiar* ante *Lo prohibido*. *Moenia*, (26), 7-25.
- Barrero Pérez, Ó. (1999). Revisión crítica del naturalismo. Actualización de un debate histórico. *Anuario de Estudios Filológicos*, XXII, 55-71.
- Berkowitz, H. C. (1948). *Pérez Galdós. Spanish Liberal Crusader*. The University of Wisconsin Press.
- Berkowitz, H. C. (1951). *La biblioteca de Benito Pérez Galdós. Catálogo razonado precedido de un estudio*. El Museo Canario.
- Blanco, A., y Blanco Aguinaga, C. (2000). Introducción. En B. Pérez Galdós, *La de Bringas* (pp. 11-49). Cátedra.
- Casalduero, J. (1943). *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*. Losada.
- Davis, G. (1954). The Critical Reception of Naturalism in Spain before *La cuestión palpitante*. *Hispanic Review*, 22(2), 97-108. <https://doi.org/10.2307/471170>
- López, I. J. (1991). En torno a la recepción del naturalismo en España (José Ortega Munilla, Leopoldo Alas, Tomás Tuero, Luis Alfonso y las reseñas de *La desheredada* de Galdós). *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIX(2), 1005-1023. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v39i2.838>

- López Jiménez, L. (1977). *El naturalismo y España*. Alhambra.
- Lukács, G. (1966). *Problemas del realismo*. Fondo de Cultura Económica.
- Montesinos, J. F. (1971). Introducción crítica. En B. Pérez Galdós, *Lo prohibido* (pp. 7-41). Castalia.
- Munsen, M. D., Jr. (1976). Galdós' Use of the Nabucodonosor Parallel in *Lo prohibido* – Punishment or Redemption? *Hispanófila*, (57), 65-70.
- Ontañón de Lope, P. (2009). La locura en personajes galdosianos. En C. Y. Arencibia Santana (Coord.), *Galdós y el siglo XX. Actas del VIII Congreso Internacional Galdosiano* (pp. 237-245). Casa-Museo Pérez Galdós.
- Pardo Bazán, E. (1882-1883). *La cuestión palpitante*. Imprenta Central a cargo de V. Saiz.
- Pattison, W. T. (1965). *El naturalismo español. Historia externa de un movimiento literario*. Gredos.
- Pérez Galdós, B. (2018). *Lo prohibido*. Alianza. (Obra original publicada en 1884-1885)
- Porrúa, M. (1989). Una lectura feminista de *La tribuna* de Pardo Bazán. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVII(1), 203-219. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v37i1.737>
- Ricard, R. (1967). Nouvelles remarques sur *Lo prohibido* de Galdós. *Bulletin hispanique*, 69(3-4), 389-406.
- Rodríguez, A., y Rodríguez, L. M. (1983). *Lo prohibido*, ¿una parodia galdosiana? *Bulletin of Hispanic Studies*, 60(1), 51-59. <https://doi.org/10.3828/bhs.60.1.51>

- Scanlon, G. M. (1984). Heroism in an Unheroic Society: Galdós's *Lo prohibido*. *The Modern Language Review*, 79(4), 831-845. <https://doi.org/10.2307/3730123>
- Whiston, J. (1990). Ironía y psicología en *Lo prohibido* de Galdós. *Romance Quarterly*, 37(2), 199-208. <https://doi.org/10.1080/08831157.1990.9932708>
- Willem, L. M. (1991). The Narrative Premise of Galdós's *Lo prohibido*. *Romance Quaterly*, 38, 189-196. <http://doi.org/10.1080/08831157.1991.9924937>
- Zola, É. (1880). *Le Roman experimental*. Charpentier.

Bol. Acad. peru. leng. 76. 2024 (43-72)

LOS SONIDOS DEL MISTERIO: ANÁLISIS DE TRES NOVELAS POLICIALES EN RELACIÓN CON LA MÚSICA CLÁSICA

The sounds of mystery: analysis of three crime novels in relation
to classical music

Le son du mystère : analyse de trois romans policiers en rapport avec la
musique classique

JIM ANCHANTE ARIAS

Universidad San Ignacio de Loyola

jim.anchante@usil.pe

<https://orcid.org/0000-0001-7032-0665>

RESUMEN:

En el presente artículo se ha buscado analizar una nueva orientación de la novela policial, dirigida específicamente a la relación entre música y misterio. Para ello, nos hemos centrado en el análisis de tres novelas publicadas en las últimas décadas: *La última cantata* (1998), de Philippe Delelis; *El enigma Vivaldi* (2005), de Peter Harris, y *El violinista de Praga* (2007), de Michael Crane. En estas se representa un conjunto de sucesos vinculados con el misterio, la conspiración y las sociedades secretas, en las que participan personajes que representan a compositores clásicos como Vivaldi, Bach y Mozart. Sustentamos que la narrativa policial manifiesta una constante reinención a partir de la tratativa de sus temas, así como de sus particulares relaciones con la historia y la ficción.

Palabras clave: novela policial, música, misterio, sociedades secretas, historia.

ABSTRACT:

This paper has sought to analyze a new orientation of the crime novel, aimed specifically at the relationship between music and mystery. For that purpose, we have focused on the analysis of three novels published in the last decades: *The Last Cantata* (1998), by Philippe Delelis; *The Vivaldi Enigma* (2005), by Peter Harris, and *The Prague Violinist* (2007), by Michael Crane. They depict a series of events linked to mystery, conspiracy and secret societies, involving characters representing classical composers such as Vivaldi, Bach and Mozart. We argue that the crime narrative is constantly reinventing itself through the treatment of its themes, as well as its particular relationship with history and fiction.

Key words: crime novel, music, mystery, secret societies, history.

RÉSUMÉ:

Nous cherchons dans cet article à analyser une nouvelle tendance du roman policier, qui s'oriente spécifiquement vers le rapport entre la musique et le mystère. Pour cela, nous nous sommes concentrés sur l'analyse de trois romans publiés dans les dernières décennies: *La dernière cantate* (*La última cantata*, 1998), de Philippe Delelis; *El enigma Vivaldi* (2005), de Peter Harris, y *El violinista de Praga* (2007), de Michael Crane. Dans ces romans les auteurs représentent un ensemble d'événements liés au mystère, la conspiration et les sociétés secrètes, auxquels participent des personnages représentant des compositeurs classiques tels que Vivaldi, Bach et Mozart. Nous soutenons que le récit policier présente une constante réinvention à partir du traitement de ses thèmes, ainsi que de ses rapports particuliers à l'histoire et la fiction.

Mots clés: roman policier, musique, mystère, sociétés secrètes, histoire.

Recibido: 30/12/2023

Aprobado: 14/09/2024

Publicado: 28/12/2024

1. Introducción

Las relaciones entre la música y la literatura, milenarias y vastas, han perdurado a través de los tiempos con sus particularidades en cada época. Los primeros poetas de Occidente, los aedos griegos, entonaban sus versos acompañados de la lira —de ahí procede el término *lírica*—. Y, entrando en materia de las novelas, en varias historias se ha rendido culto al bello arte de los sonidos, por ejemplo: *La sonata a Kreutzer* (1889), de Tolstói; *Doctor Fausto* (1947), de Thomas Mann, o *Concierto barroco* (1974), de Alejo Carpentier, por solo mencionar algunas. En el presente artículo, hemos buscado reflexionar sobre tres novelas de las últimas décadas con varios aspectos en común: sus personajes son grandes músicos clásicos; son de género policial o de misterio (*detective novel* en inglés, *polar* en francés), y recrean sociedades secretas o sectas, algunas históricas y otras inventadas. Nos referimos a *La última cantata* (1998), de Philippe Delelis; *El enigma Vivaldi* (2002), de Peter Harris, y *El violinista de Praga* (2007), de Michael Craine.

¿Qué criterios hemos empleado para seleccionar estas tres novelas? En primer lugar, son reconocibles dentro del marco de la literatura policial —lo cual hemos buscado sustentar—. En segundo lugar, en las tres hay referencias a compositores de la historia de la música, especialmente Johann Bach, Antonio Vivaldi y Wolfgang Amadeus Mozart. En tercer lugar, las historias desarrolladas en estas novelas tejen un misterio vinculado con las prácticas musicales de estos artistas, así como con sus creencias e intereses dentro de su universo ficcional.

Primero, establecemos una brevísima caracterización de la novela policial, la cual usamos como marco de referencia para el tema que nos

compete. Segundo, sobre la base de una revisión bibliográfica, reflexionamos acerca de las relaciones entre la música clásica y ciertos «relatos» que podemos vincular con lo misterioso, esotérico o sobrenatural. Finalmente, teniendo como base teórica y metodológica todo lo anterior, analizamos las propuestas estéticas e ideológicas de las tres novelas que conforman el corpus de la presente investigación.

2. Brevísima caracterización de la novela policial

La novela o género policial, al menos en el ámbito nacional, no tiene aún la cantidad de estudios que debería presentar. Eduardo Arenas (2018) plantea una de las posibles razones de ello:

El género policial, desde su advenimiento, ha sido uno de los más favorecidos por la predilección de los lectores; sin embargo, no ha logrado posicionarse como un género canónico dentro de la crítica tradicional, ya que, equívocamente, se le ha considerado menor respecto de otras manifestaciones literarias. (p. 249)

Dicho prejuicio debe ser abandonado en el ámbito académico.

Si partimos de que la novela policial «n'est pas celui qui transgresse les règles du genre, mais celui qui s'y conforme» (Todorov, 1978, p. 10), podemos afirmar que los ejemplos de dicha novela se reconocen más por sus similitudes que por sus diferencias. Ahora bien, hay una tradición y una clasificación que han propuesto y discutido los especialistas de este tipo de novela, como el propio Todorov, quien nos habla de la novela de enigma, la novela negra y la novela de suspenso. En este apartado elaboramos una brevísima descripción de la primera.

La problemática del género policial ha sido estudiada por diversos autores (Cerezo, 2006; Hoveyda, 1967; Todorov, 1978, entre otros). Cerezo (2006) dedica su primer capítulo a la problemática del género policial y llega a la conclusión de que en él «existen pautas estructurales predecibles

que el lector recorre y reconoce a lo largo de la lectura» (p. 24). A partir de ello, para Cerezo el género policial presupone

la complicidad entre el lector y el autor, unas reglas fijas, y al tiempo, una libertad de movimientos y originalidad. El reconocimiento por parte del lector de que se va a enfrentar a una novela policiaca es generalmente, algo previo a la lectura. (p. 24)

Dicha reflexión nos conduce hacia la perspectiva de la estética de la recepción, ya que lo «policial» se establece a partir de un pacto de lectura entre el autor y el lector, quienes se encuentran fuera del mundo representado en el texto. En nuestro caso, tratamos de establecer criterios «intrínsecos», es decir, que en cierta medida subyacen en el texto mismo. Sin embargo, antes es necesario repasar un poco de historia.

La novela policial ha sido una de las favoritas del público lector de los siglos XIX-XX y, en mayor o menor medida, sigue vigente en la actualidad. Lo evidencia, entre otros datos, la enorme producción y consumo de relatos policiales y de sus respectivas sagas desde su aparición a mediados del siglo XIX hasta el presente, así como el ascenso de muchos de estos libros a *bestsellers* en los distintos idiomas en que fueron publicados. A ello debemos sumar las traducciones y las versiones cinematográficas que han difundido el género y que lo han vuelto materia de culto. Desde la publicación de *The Murders in the Rue Morgue* (1841), de Edgar Allan Poe, empezó una secuela de aventuras policiales que ha tenido sus cumbres en personajes como Sherlock Holmes, Hercules Poirot o el comisario Maigret. Asimismo, desde sus inicios hasta la actualidad, se ha desarrollado toda una serie de estilos y subgéneros que evidencian la complejidad del asunto por tratar (Todorov, 1978). Sin embargo, más allá de las particularidades, Cerqueiro (2010) propone un conjunto de aspectos generales que dan forma a lo que entendemos como el género policial:

El aspecto lúdico es un rasgo de la novela policiaca relacionado con la medición de inteligencias entre autor-lector, su enfrentamiento para plantear e intentar solucionar un problema de índole lógica. Algunos autores han resaltado su parecido con la resolución de un crucigrama, un juego de ajedrez, un rompecabezas o un juego matemático. (§ 2.2)

A partir de lo anterior, un juego de inteligencia constituiría una analogía interesante para entender la novela policial; por ejemplo, las damas o el ajedrez, en que ambos rivales buscan probar su mayor capacidad de análisis, talento y concentración. Dentro del mundo representado (nivel intratextual), dicha rivalidad enfrentaría al detective o policía y al criminal, y, fuera del mundo representado (nivel extratextual), la competencia la librarían el autor y el lector. En ese sentido, la novela policial se entiende siempre como un desafío.

Cerqueiro (2010) establece dos tipos o modalidades de la novela policial: por un lado, la novela clásica, entendida como «novela enigma, novela problema o novela de investigación racional; estas novelas presentan el hecho criminal como un enigma para la razón»; por otro lado, la novela negra, definida como el proceso de «crimen, búsqueda y localización» (§ 1). En el caso de las particularidades de las novelas que analizamos, nos centramos en la novela clásica, aunque también aprovechamos algunos aspectos del segundo tipo.

Teniendo como base la propuesta de los relatos policiales de Allan Poe, Cerqueiro (2010, § 1) establece un conjunto de características de la llamada novela clásica, que resumimos de la siguiente manera:

- Detective aficionado.
- Narrador coprotagonista, amigo del detective.
- Creación de personajes sospechosos y de testigos.
- La razón como medio para esclarecer el crimen.
- Predominio de la razón sobre la acción.

Entendemos que el prototipo de este relato clásico es la saga de Sherlock Holmes (Arthur Conan Doyle), la cual cumple con todos los aspectos anteriores. Podemos complementarlo con la división que establece Hoveyda (1967) de las novelas policiales modernas, esto es, la de método empírico y la de método deductivo o científico (p. 24). Según Cerqueiro (2010), la novela clásica estaría vinculada con la modalidad deductiva o científica (personajes como Dupin o Holmes son algunos de sus mayores representantes), aunque, a nuestro parecer, no necesariamente se excluye la modalidad empírica, pues encontramos a detectives o policías que emplean tanto un método como el otro (Lupin, Poirot, Maigret, etc.).

Para terminar con Cerqueiro, la investigadora propone una estructura del hecho criminal en este tipo de novela: el hecho criminal propiamente dicho, la investigación subsiguiente y el desvelamiento del hecho criminal (2010, § 1). Con las peculiaridades de cada novela, se respeta en general esta estructura en la narrativa policial.

Con base en lo anterior, podemos establecer una estructura de la «historia» policial, la cual puede ser organizada de distinta manera en el plano del «discurso»¹. Dicha estructura presenta los siguientes elementos indispensables:

- El crimen.
- El móvil misterioso.
- El detective o policía.
- Las técnicas y estrategias aplicadas por el detective o policía.
- Narración en tiempo pasado con efecto presente.

1 Nos basamos en la oposición entre historia y discurso propuesta por Chatman (1990): la primera constituye el conjunto de acontecimientos que suceden; la segunda, la forma como estos acontecimientos se organizan en el relato.

- Las peripecias.
- El clímax: el enfrentamiento entre el detective o policía y el(los) criminal(es).
- La resolución del misterio.

El primer aspecto es el crimen. Siempre tiene que haber un crimen, por lo general, un asesinato, aunque también puede tratarse del robo de una joya o de dinero; la desaparición de un personaje o un objeto valioso, entre otros. Suele presentarse al inicio del relato; no obstante, a lo largo de la novela pueden suceder varios crímenes concatenados (asesinatos o robos en serie).

El crimen en cuestión sugiere un móvil misterioso, es decir, no hay una explicación clara o lógica sobre cómo se ha perpetrado ni sobre su causa (o causas). La policía encargada del caso no sabe cómo resolver el misterio y demanda la ayuda de un detective privado (Dupin, Holmes, Poirot), aunque un policía peculiar y extravagante para sus colegas puede ser quien busque aclararlo (Maigret).

El personaje central de la novela policial es el detective privado o el policía extravagante; no obstante, en algunas sagas de este género el protagonista ha sido el delincuente². Nos parece necesario destacar en este punto al ayudante del detective, que generalmente cumple la función de narrador-testigo y complemento del protagonista. El prototipo de este personaje es el doctor Watson de la saga de Sherlock Holmes, aunque también hay variaciones de ello.

Las técnicas y estrategias aplicadas por el detective o policía para la resolución del crimen misterioso se vinculan con las novelas policiales modernas de método empírico y de método deductivo (Hoveyda,

2 Algunos ejemplos famosos son Arsène Lupin (Maurice Leblanc) y Fantômas (Marcel Allain y Pierre Souvestre).

1967). Sobre el primero, el investigador va recolectando huellas o indicios que han quedado en el escenario del crimen (o en más de uno). A partir de tales elementos particulares y al parecer inconexos, va estableciendo generalidades para solucionar el misterio del crimen. En cambio, la modalidad deductiva o científica se basa, como su nombre lo dice, en deducciones que busquen validar *a posteriori* aquellas huellas o indicios. Dicho de otra manera, se realiza el procedimiento opuesto al anterior. Sin embargo, como señalamos, los métodos empírico y deductivo no se excluyen, sino que las más de las veces terminan combinándose o complementándose, como se evidencia en esta sentencia de Holmes: «Siempre he sostenido el axioma de que los pequeños detalles son, con mucho, lo más importante» (Doyle, 2004, p. 344). Dicha afirmación parece oponerse a lo anterior, pues se parte de los detalles para alcanzar las «generalidades» de la verdad. Lo cierto es que el investigador procura aprovechar todos los datos con que cuenta o todas las dotes de su intelecto en la búsqueda por descubrir la verdad.

Las peripecias o aventuras que se suceden en el relato se combinan con las estrategias de resolución del enigma que desarrollan el investigador y sus colaboradores. Su función es la ampliación de la trama, sobre todo si partimos del debate que se ha tejido a lo largo de la historia entre el cuento y la novela en el género policial. Chesterton, uno de sus representantes más importantes, estaba decididamente a favor del primero, como podemos comprobar en la siguiente cita:

La principal dificultad estriba en que la novela policiaca es, después de todo, un drama de caretas y no de caras. Cuenta más bien con los seudodistintivos del personaje que con los reales. Hasta llegar al último capítulo, el autor no puede contar ninguna de las cosas más interesantes de los personajes principales. Es un baile de disfraces, en donde todos se disfrazan de otra persona diferente a sí mismos, y no existe el verdadero interés personal hasta que el reloj marca las doce. [...] Por eso opino que

lo mejor de todo es que el primer capítulo sea también el último. (1961/1970, pp. 40-41)

Chesterton cierra esta cita concluyendo que el cuento posee supremacía sobre la novela policial. Sin embargo, también debemos recordar la relevancia de textos largos en el desarrollo de este género, como algunas novelas del propio Conan Doyle o de Agatha Cristhie. Entonces, consideramos que sí existe una justificación sobre la extensión del relato policial, el cual se nutre de encuentros y desencuentros por parte de los personajes en peripecias que mantienen en vilo a los lectores.

El tiempo en la novela policial guarda una gran relevancia para la caracterización del mundo representado y de los personajes, como observa Juan Galán:

El tiempo de la narración es posterior a los hechos contados. La historia se narra en tiempo pasado, pero el uso constante de los diálogos nos da la sensación de inmediatez, de presente. Asistimos como lectores a una narración en la que la información sobre el hecho delictivo y la resolución del misterio nos llega poco a poco y en pequeñas dosis. Nos llega la información a la vez que le llega al protagonista, facilitándonos así la identificación con este personaje. (2008, p. 65)

En otras palabras, se crea un efecto de «inmediatez» de los sucesos a pesar de que la narración se encuentre en tiempo pasado. Dicho efecto cumple la función de mantener al lector a la expectativa de los acontecimientos que se van sucediendo. Y el otro aspecto fundamental lo constituye la relación entre el tiempo y la información que se brinda tanto a los personajes de la trama (nivel intratextual) como a los lectores (nivel extratextual). Se evidencia así una suerte de «pacto» interficcional para que ambos, yendo de la mano, recorran el contenido de la historia.

La novela policial, como la mayoría de las novelas, tiene episodios de clímax y de anticlímax que se desarrollan a lo largo de la historia. Sin

embargo, hacia la parte final se manifiesta el desenlace en el cual héroes y villanos se enfrentan de nuevo, esta vez con la captura de los segundos o con la aplicación de su justo castigo. El clímax final, el que los lectores esperan con ansias, por lo general tiene su dosis de sorpresa, aunque no necesariamente aclara el misterio.

La conclusión de la novela es la aclaración del misterio del crimen o crímenes. Por lo común, el investigador o el narrador, o ambos de forma complementaria, explican a los demás personajes —y a los lectores— cómo se planificó el crimen y las estrategias que el criminal o los criminales emplearon para que nadie pueda culparlos —sin embargo, no hay crimen perfecto—. En esta línea, podemos afirmar que el género policial presenta un estilo «redondo» o «cerrado» en el sentido de que tiene un principio y un fin. No conocemos novelas policiales «abiertas» o de final ambiguo, no al menos desde una orientación clásica. Dejar abierto el misterio de la novela policial sería violar una de sus principales leyes.

3. Música y misterio: una aproximación

Por un lado, desde los inicios de las civilizaciones, la música ha cumplido un rol fundamental. Como observa Muñoz (2020), «en la historia del ser humano, rito y música siempre han colaborado para establecer un puente con el mundo sobrenatural en una labor realizada por magos, brujos, sacerdotes y adivinos» (p. 19). En casi todas las culturas del mundo antiguo se conoció la música y se usó para actividades de distinta índole, sobre todo como un acompañamiento clave para los rituales: el culto a los dioses, el viaje de las almas hacia el más allá, la conexión espiritual con el inframundo, etc. La música ha sido —y sigue siendo— la expresión de lo inexpresable e incognoscible.

Por otro lado, debemos entender la palabra *misterio* como esa experiencia subjetiva y a la vez intersubjetiva de los individuos que forman parte del culto religioso, especialmente del cristiano, pues los

compositores europeos que nos competen profesaron desde el catolicismo o desde el protestantismo. Sin embargo, es necesario recordar que dicha tradición se ha visto relacionada desde sus orígenes con otras tradiciones tanto orientales como occidentales. Por ello, los cultos «místicos» a los que aludimos en el siguiente apartado se entrecruzan en el conglomerado de toda una tradición que envuelve a rituales religiosos, tradiciones paganas, sociedades secretas y demás.

Para ejemplificar, tomemos el caso de Johann Sebastian Bach (1685-1750), compositor alemán que profesó el protestantismo y que se eleva como uno de los mayores representantes de la música posbarroca. Sus composiciones, tanto sacras como profanas, alcanzan uno de los sitios más altos de la música en Occidente. Conocemos por sus biógrafos que, entre sus labores realizadas en vida, inagotables, cumplió la función de «kantor» en la ciudad de Leipzig desde 1723 hasta sus últimos años. Admirador de Vivaldi, Bach compuso una música que se entiende como la bisagra entre el estilo desmesurado del Barroco y la sobriedad del estilo clásico. Dicha propuesta se extendió en conciertos, fugas, misas, oratorios, cantatas y demás.

Sin embargo, existe un lado menos conocido de Bach: sus vínculos con la numerología³ y en especial con la gemetría, una cábala cristiana que se puso de moda en el Renacimiento y en épocas posteriores. En la gemetría, las letras del alfabeto se intercambian con números; por ejemplo, A es 1, B es 2, C es 3, y así sucesivamente. A partir de ello, Boyd (1986) observa lo siguiente:

3 'Práctica supuestamente adivinatoria a través de los números' y 'estudio del significado oculto de los números' (Real Academia Española, s. f.).

[La palabra] Bach (2+1+3+8) resulta 14 y J. S. Bach (9+18+14) es igual a 41. Esto puede ser utilizado en el número de notas, pausas y compases en un determinado movimiento o pasaje, y adquirir una significación que no puede ser percibida con sólo escuchar la música. (p. 203)

Diversos investigadores (Boyd, 1986; Forkel, 1966; Muñoz, 2020, entre otros) han reflexionado sobre la práctica numerológica de este compositor, e incluso algunos se han atrevido a sugerir una suerte de misterio o misticismo en su música a partir de dicha práctica. En todo caso, no hay un consenso al respecto y no se ha encontrado una prueba irrefutable de ello; en otras palabras, se mantiene en el ámbito de la especulación.

Otro ejemplo interesante es la vida de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), cuyos elementos realmente novelescos han sido aprovechados tanto en el cine como en la literatura. Podemos vincular en especial dos aspectos de su música con el misterio: su inclusión en la masonería y los peculiares detalles de composición de su última e inacabada obra, el *Réquiem*. Como nos recuerdan Hutchings (1986) y Bonilla Mesa (2004), Mozart fue admitido a la logia masónica Zur Wohltätigkeit ('La Beneficencia'), que llevó a cabo su ceremonia de iniciación el 14 de diciembre de 1784 en Viena. A partir de ese momento, el músico austriaco crearía una importante cantidad de composiciones con una orientación masónica: salmos, *lieder*, adagios y especialmente su ópera *La flauta mágica* (1791), estrenada el mismo año de su muerte. En opinión de diversos estudiosos, esta última incluye toda una serie de símbolos masónicos:

Sarastro y la Reina de la Noche son la pareja antagonista del estrato superior social. Sarastro es el gran maestro de la logia, que elige iniciar a Tamino por encontrar en él numerosos valores. En una alusión evidente a Zoroastro, simboliza lo masculino, el fuego, el mundo áureo solar y el dios Apolo, cuyo animal es el león. La Reina de la Noche es la mujer de

Sarastro y la personificación del poder oscuro del influjo de la Luna y el poder de la serpiente, símbolo de hermandad. (Muñoz, 2020, p. 108)

La anterior cita ilustra de manera sucinta el mensaje esotérico con que se ha entendido esta enigmática ópera. Esto evidencia que Mozart profundizó en la labor masónica de su música y que no solo fue un invitado más, sino en realidad un participante activo de las ideas e ideales de dicha sociedad secreta. Ahora bien, ¿en qué radica el mensaje especial de la masonería en relación con la música? Se puede observar en la siguiente cita:

Para los masones, la música es una forma más de masonería que posee una gran importancia, ya que alude a la armonía del mundo y expresa la relación armónica entre los miembros de una logia. El compositor o intérprete realiza su trabajo «tallando» el alma del ser humano, que, mediante el estudio de los símbolos y el progresivo crecimiento moral, abandona su estado «en bruto» para convertirse en parte de la «Gran Obra». (Muñoz, 2020, p. 92)

El otro aspecto del misterio se relaciona con su famoso *Réquiem*. La leyenda nos dice que un misterioso hombre vestido de negro enmascarado pidió al músico que compusiera una misa de réquiem unos meses antes de su fallecimiento. Mozart se habría obsesionado con dicha composición, ya que presentía que tendría que ver con su propia muerte. Los biógrafos más sesudos⁴ de su vida han demostrado que la persona que solicitó los servicios del compositor fue un enviado del conde Franz von Walsegg (1623-1727), quien deseaba tocar esa música por la muerte de su esposa, e incluso deseaba hacerse pasar como el verdadero creador de la misa. Sin embargo, Mozart falleció antes de terminarla, por lo que su discípulo Franz Xaver Süssmayr (1766-1803) finalizó la obra siguiendo las indicaciones que el maestro le diera antes de morir, así como sus propias notas. Hoy es considerada una de sus obras cumbre.

4 Revisese, por ejemplo, el libro *Mozart* (1986), de Arthur Hutchings.

Como último ejemplo incluimos a Ludwig van Beethoven (1770-1827). Al igual que Mozart, su lado «misterioso» estaría orientado hacia su relación con las sociedades secretas. Sin embargo, al compositor de la *Novena sinfonía* no solo se le ha vinculado con la masonería, sino también con otra sociedad muy particular de su tiempo: los Illuminati⁵.

A diferencia de Mozart, cuya asociación con la masonería se encuentra totalmente documentada, no sucede lo mismo con Beethoven. En realidad, se ha sugerido dicho vínculo a partir de testimonios de personas de su tiempo, así como por el contacto que tuvo con reconocidos masones de finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX. Lo mismo podemos decir de su música en contraste con diversas composiciones de Mozart, que sí tienen una evidente orientación masónica. Sin embargo, se ha sugerido que algunas piezas, como la *Canción del sacrificio*, *Canción de hermandad*⁶ o *El hombre libre*, sí la presentan.

Su relación con los Illuminati es igual de difusa y se ha asociado con el clima ideológico que el joven Beethoven vivió en Bonn en la década de 1780. Durante esta época se vivió una «efervescencia cultural sin precedentes» (Den Eynde, 2000, p. 15) y, en ese contexto, el compositor habría conocido a personajes vinculados a la masonería y a los Illuminati, pues una práctica común de estos era buscar ser admitidos en logias masónicas para «desde dentro» captar a futuros adeptos de su sociedad secreta.

¿Por qué vinculamos el «misterio» con la asociación de músicos como Mozart o Beethoven a sociedades secretas? Hemos buscado

5 Según Camacho (2005), fue una sociedad fundada por Adam Weishaupt (1748-1830) en Baviera en 1776 y que atrajo a una interesante cantidad de estudiantes y nobles. Las autoridades de Baviera prohibieron esta sociedad en 1785.

6 Esta canción está inspirada en un poema de Johann Goethe (1749-1832), quien «había ingresado a la logia Amalia entre 1780 y 1783» (Muñoz, 2020, p. 114).

vislumbrar ello, junto a otros aspectos igual de llamativos, a partir del análisis de las novelas en cuestión.

4. Análisis de novelas

4.1. El secreto de Bach: *La última cantata* (1998)

La última cantata (o su título original, *La dernière cantate*) fue escrita por Philippe Delelis, abogado francés con estudios en el Conservatorio de Música de Lille (información obtenida en la cubierta de la contraportada, es decir, en uno de los paratextos⁷; 1998/2002). Según el *Diccionario enciclopédico de la música* (Latham, 2008), una cantata es, «literalmente, [una] pieza para ser cantada, en oposición a sonata, pieza instrumental para ser tocada» (p. 278). El compositor alemán Johann Sebastian Bach, recreado como personaje en la novela, fue uno de sus más egregios cultores durante el periodo conocido como Barroco tardío (primera mitad del siglo XVIII). En dicha época destacó la producción de cantatas «sacras», es decir, interpretadas en misas tanto católicas como protestantes; sin embargo, también se componían cantatas «profanas», que se interpretaban fuera de algún culto religioso. El propio Bach compuso cantatas de ambos tipos, aunque es recordado sobre todo por las primeras —dato relevante para entender los acontecimientos de la novela—.

La historia de *La última cantata* se estructura en dos relatos paralelos. El primero de ellos se sitúa en París en la actualidad. El narrador omnisciente nos cuenta la historia de Laetitia, una hermosa mujer dedicada a la música que rinde el examen de fuga en el Conservatorio de París y logra obtener el primer lugar. Los personajes que giran a su alrededor son hombres que, por un lado, se sienten atraídos por ella y,

7 «El paratexto es todo aquel material que acompaña al texto (prefijo *para*: al lado de), pero no forma parte de él: se sitúa pues en los umbrales del texto, en sus cercanías» (García-Bedoya, 2019, p. 68).

por otro lado, forman parte de su vida familiar o profesional (su padre, su profesor). En un momento determinado, y a partir de un experimento técnico con la fuga que sirvió para evaluar a Laetitia (la famosa «fuga del rey» que Bach compuso a partir de un tema que le propuso el emperador Federico II), acontece un asesinato que da principio a una serie de crímenes vinculados a la misteriosa música. Así empieza el carácter policial de la historia, pues aparece el comisario Gilles Béranger para hacerse cargo del caso combinando su pericia detectivesca con su gusto particularmente obsesivo por la música.

El segundo relato se desarrolla entre los siglos XVIII y XX, en los cuales aparecen diversos compositores de la historia de la música clásica: Bach, su hijo Johann Christian, Mozart, Beethoven, Wagner, Gustav Mahler y Anton Webern. Todos son alemanes, lo cual constituye un dato importante para el entendimiento del enigma, así como la religión que cada uno profesó. A partir de la aparición de Bach, surge un «secreto» dejado en un enigmático tema musical. Los otros músicos, a medida que van apareciendo en el relato, heredan ese secreto y se vuelven actores del desenlace, e incluso víctimas en algunos casos.

Analizamos, en primer aspecto, el carácter policial de la novela. De acuerdo con los elementos que observamos en el primer apartado, *La última cantata* reúne los requisitos para ser entendida como una novela policial clásica: hay una serie de crímenes misteriosos que son resueltos al final; aparece un detective, en este caso, un comisario de la policía; y, con el desenlace de la novela, se captura al culpable y se desentraña el misterio. Se cumple con todo lo anterior, más allá de la perspectiva del comisario Béranger en cuanto a marcar distancia de la línea iniciada por Sherlock Holmes:

Gilles dio unos pasos por el salón, con la cabeza hacia abajo, como si escrutara la moqueta en busca de los indicios a los que tan aficionado era Sherlock Holmes. Pero se encontraban con mucha más frecuencia en las

novelas de sir Arthur que en la triste realidad policial. (Delelis, 1998/2002, p. 102)

Este dato resulta interesante, pues se busca establecer una oposición entre la «ficción» del género policial y la «realidad» de la historia que acontece en esta novela. En otras palabras, se quiere crear un efecto de «realismo» en el relato: de ahí el distanciamiento para con las novelas de Conan Doyle.

La extrema preocupación del narrador en darnos detalles técnicos de la música también refuerza la verosimilitud realista de esta historia. Ello se manifiesta en diversas notas a pie de página e incluso en el propio texto; por ejemplo, cuando Laetitia le explica al comisario Béranger algunos detalles formales de la *Ofrenda musical*, de Bach, en búsqueda por desentrañar el misterio:

Bach concibió la *Ofrenda* en tres partes distintas: las dos grandes fugas o *ricercare*, la sonata y, por último, los cánones enigmáticos. [...] Los dos *ricercare* que enmarcan la obra son lo suficientemente diferentes como para que se los pudiera diferenciar, lo que vuelve a darnos una estructura tripartita. Les haré un esquema:

- | | |
|-------------------------|---|
| I. Dos <i>ricercare</i> | I. Dos <i>ricercare</i> a 3 voces |
| II. Sonata en trío | II. 10 cánones |
| III. 10 cánones | III. Dos <i>ricercare</i> a 6 voces (=3+3). |
- (Delelis, 1998/2002, p. 220)

Los fragmentos de esta naturaleza se asemejan más al ensayo que a la ficción novelesca y vuelven compleja la lectura del libro. Sin embargo, no impiden que se mantenga el clímax para la aclaración del misterio: la existencia de una secta protestante que busca ocultar el secreto de Bach cometiendo todo tipo de acciones, incluido el asesinato. Sus integrantes habrían sido los responsables de las muertes de Mozart y de Anton Webern, quienes decidieron contar el «secreto». Como ya se

refirió anteriormente, la muerte del Mozart real generó toda una serie de leyendas que van desde el envenenamiento hasta el destino fatal de su *Réquiem*. Y, si bien Webern es menos conocido, su muerte también presenta un grado de misterio⁸.

Otro aspecto que se evidencia en la novela es la práctica de la gematría por parte de Bach, la cual expresa toda una mística numerológica. Esta trasciende la cotidiana práctica cristiana y se eleva hasta las pretensiones de la cábala, apuntando a conocer el secreto de Dios a través de los números:

El 3 correspondía a la Trinidad, el 5 al Hombre con sus cinco sentidos y también a Jesucristo con sus cinco llagas, el 6 a los días de la Creación, el 10 a la Ley, el 11 a su transgresión, el 12 a los apóstoles, el 13 a la Traición... Y el 14 correspondía a BACH. (Delelis, 1998/2002, p. 153)

En una cita anterior ya evidenciábamos las extraordinarias propiedades numéricas que posee el apellido Bach desde la gematría. Entonces, el autor de la *Pasión según san Mateo* se eleva en esta novela como un genio no solo de la música, sino también de los enigmas que es capaz de construir sobre la base de codificaciones y mensajes cifrados, todo con el afán de guardar el secreto a los legos y que solo pueda conocido por los «iniciados», esto es, por los grandes músicos de la historia occidental.

La última cantata es una novela difícil de leer para alguien que no esté versado en teoría musical. Sin embargo, sus vínculos con lo misterioso y lo críptico serán muy bien aprovechados por autores como Dan Brown, cuyo libro *The Da Vinci Code* aparecería cinco años después (2003).

8 Webern fue asesinado en su casa el 15 de setiembre de 1945 por un soldado estadounidense durante la ocupación aliada en Austria.

4.2. Tras las huellas del Grial: *El enigma Vivaldi* (2005)

Un primer aspecto se relaciona con uno de los paratextos centrales: el autor. Al inicio del texto se incluye la siguiente información:

Peter Harris (San Antonio, California, 1951) cursó estudios de arqueología y sociología en la UCLA. En su formación pesan fuertes raíces españolas, procedentes de su abuela materna. Desde hace algunos años vive en la Costa del Sol, aunque por razones profesionales pasa temporadas en Italia, relacionadas con su actividad como traductor e investigador de los archivos vaticanos. (Harris, 2005/2020, p. 7)

Sin embargo, en algunas páginas de internet se informa que este seudónimo esconde en realidad la identidad del historiador y novelista español José Calvo Poyato (1951), como en Babelio (s. f.): «En realidad Peter Harris es el seudónimo del historiador y escritor José Calvo Poyato». Calvo Poyato tiene una importante cantidad de libros firmados con su nombre, así como otros firmados con el nombre de Peter Harris.

En cuanto a la trama de la novela, un joven violinista español llamado Lucio Torres viaja a Venecia para participar en un festival de música; sin embargo, en realidad su principal deseo es conocer la ciudad del compositor que más admira: Antonio Vivaldi (1678-1741). En Venecia conoce a la hija de la dueña del hospedaje donde se aloja, María del Sarto, y ambos se enamoran perdidamente. Ahora bien, Lucio también se dedica a revisar los archivos del *Ospedale della Pietà*, orfanato donde Vivaldi trabajó gran parte de su vida. Allí encuentra una extraña partitura que conduce a ambos personajes a una aventura por completo inesperada: la relación del autor de *Las cuatro estaciones* con una antiquísima sociedad secreta, llamada Fraternitas Charitatis.

Sin embargo, la historia del texto no empieza de esta manera: en los primeros capítulos se alude a los últimos días del *prete rosso*⁹ en Viena,

9 Su traducción es «cura rojo», apelativo de Vivaldi que aludía a su famosa melena roja.

su encuentro con unos personajes misteriosos que buscaban obtener su «secreto» haciéndose pasar por sacerdotes, así como el posterior conocimiento de que tales sujetos habían sido enviados por el Dogo de Venecia. En este último acontecimiento nos enteramos de que Vivaldi pertenecía a la sociedad Fraternitas Charitatis, la cual, dentro del mundo representado del texto, manifiesta una historia fascinante:

—¿Qué se sabe de las Fraternitas Charitatis? —preguntó Lucio.

—Poco más de lo que ya te he comentado. Algunos remontan su origen a la época helenística, hacia el siglo tercero antes de Jesucristo en la ciudad de Alejandría, donde había una intensa vida cultural. (Harris, 2005/2020, p. 77)

Recordemos que en esta ciudad africana fundada por Alejandro Magno estuvo la legendaria biblioteca que almacenó la mayoría del saber antiguo y que fue incendiada más de una vez:

Si alguno de estos valiosos tesoros para el saber humano logró escapar a las arremetidas de los enemigos de la biblioteca, ha sido celosamente guardado. Hay quien sostiene que la Fraternitas Charitatis se creó, precisamente, para que determinados conocimientos no se difundieran. (Harris, 2005/2020, pp. 79-80)

Ahora bien, cabe precisar que la sociedad Fraternitas Charitatis solo existe en el mundo representado de la novela. Hemos revisado diversas fuentes sobre sociedades secretas, especialmente la *Historia universal de las sectas y sociedades secretas* (1971), de Jean-Charles Pichon, y *La biblia de las sociedades secretas* (2010), de Joel Levy, y en ninguna hemos encontrado información de alguna que se asemeje a las características de la Fraternitas Charitatis de la novela.

Ya reflexionando sobre la relación entre *El enigma Vivaldi* y la novela policial, desde un principio nos encontramos ante un crimen: el asesinato del compositor en Viena a manos de los falsos sacerdotes para

averiguar su secreto. Sin embargo, dadas las evidencias de la historia, se entiende que fue el propio Dogo quien ordenó su asesinato. Y, si bien surgen amenazas y persecuciones en la época moderna, que cubre la mayor parte de la historia, no hay un asesinato misterioso. Por ello, podemos afirmar que en esta novela no aparece un crimen misterioso al inicio, como es común en el género policial clásico.

La trama gira en torno a Lucio y María en su búsqueda por desenrañar el misterio del cura rojo, aunque más adelante aparece un policía que cumple la función de detective: el comisario Aldo Tarquinio, quien casualmente es también el novio de la madre de María, dueña del hospedaje referido. Ellos se enfrentan a los «malos» de la historia, los integrantes actuales de la *Fraternitas Charitatis*: un conjunto de potentados europeos que buscan hacerse del manuscrito para apoderarse del enigma. Tarquinio no destaca precisamente por tener una mente poderosa y llena de deducciones, sino más bien se trata del típico policía que actúa por una doble razón: en este caso, averiguar los hechos acaecidos y ayudar a la hija de su novia. Su procedimiento es, a partir del análisis del primer apartado, básicamente empírico. Dicha capacidad de razonamiento, así como su función de personaje secundario, nos llevan a concluir que no cumple con las características prototípicas del detective en el género policial clásico.

Problematizados el crimen y el detective, nos queda un tercer punto: el conjunto de circunstancias para desenrañar el misterio. En general, las peripecias que les acontecen a los protagonistas no hacen sino exacerbar la curiosidad por conocer el misterio del cura rojo, vinculado a uno de los secretos más famosos de la historia de esta clase de sociedades: el tesoro de los templarios.

Durante siglos ha corrido un rumor insistente: el tesoro de los templarios fue escondido en el sur de Francia, en una zona próxima a un pueblecito llamado Rennes-le-Château. Parece ser que Vivaldi viajó en varias

ocasiones a esa comarca del Midi francés. Según algunos, su mensaje daría las claves para llegar hasta el punto exacto donde los templarios escondieron su oro. (Harris, 2005/2020, p. 76)

Los integrantes de la Fraternitas Charitatis, que también están tras la búsqueda del tesoro templario, confirmarían las especulaciones de los protagonistas: efectivamente, su «frater» Vivaldi también intentaba encontrarlo. Pero ¿cuál es el tesoro? Aquí entra en juego el diálogo intertextual con *The Da Vinci Code*. En el *bestseller* de Dan Brown, el móvil de la búsqueda es el Santo Grial, el cual, después de un conjunto de aventuras que combinan crímenes con intelectualismo (mensajes crípticos, anagramas, etc.), se descubre que no es otro que la descendencia de Jesús. *El enigma Vivaldi*, libro aparecido dos años después, tiene un desenlace bastante similar: después de descifrar todos los mensajes ocultos y llegar hasta el final, nos enteramos de que el secreto del *prete rosso* no era otro que el libro de José de Arimatea, el «verdadero» tesoro de los templarios. Así podemos leerlo en la siguiente cita:

En la excavación que realizaron en Jerusalén, en el solar del antiguo templo de Salomón, encontraron, entre otras cosas, el libro de José de Arimatea, donde se contiene la verdadera historia de Jesús, a quien, moribundo, recogieron sus discípulos. Tras su curación viajó a Marsella, acompañado entre otros de María Magdalena, donde vivió treinta y cinco años, hasta su muerte. Su tumba está en Rennes-le-Château. (Harris, 2005/2020, pp. 374-375)

¿Cómo descubrió Vivaldi semejante secreto? Se enteró de que dicho libro se encontraba en la Biblioteca Imperial de Viena. Ello, según la historia de la novela, explicaría por qué el músico decidió viajar a la capital del Imperio austriaco en la parte final de su vida, donde finalmente falleció. La relación con *The Da Vinci Code* resulta indiscutible.

Este último punto, el conjunto de peripecias en pro de descubrir el misterio, es el principal factor que relaciona *El enigma Vivaldi* con

el género policial, aunque con la inclusión de las historias de sociedades secretas y la resolución de mensajes crípticos, al mismo estilo de Dan Brown.

4.3. Música, Dios y venganza: *El violinista de Praga* (2007)

La última novela que analizamos es *El violinista de Praga* (2007), de Michael Crane. De forma similar a *El enigma Vivaldi*, las referencias del autor no son muy claras. En la segunda solapa del libro se nos brinda la siguiente información: «Michael Crane es licenciado en historia medieval y experto en divulgación científica. Trabajó como consultor editorial antes de convertirse en un popular autor de novelas» (Crane, 2007/2010). En la página Lecturalia, asimismo, se nos indica: «País: Estados Unidos. Historiador y escritor, Michael Crane es autor de varios títulos más de conjura histórica, así como de historia medieval y divulgación» (s. f.). El nombre y la mención al país nos daría a entender que esta novela se escribió originalmente en inglés; sin embargo, en realidad fue escrita en italiano: *Il violinista di Praga*. ¿Quién es Michael Crane? Quizá el seudónimo de uno de los muchos escritores que forman parte de la producción empresarial de *bestsellers*.

A diferencia de las dos novelas anteriores, cuya historia se proyecta desde el pasado hasta el presente, la trama de *El violinista de Praga* se desarrolla en 1787, específicamente en octubre, cuando se estrenó la ópera *Don Giovanni*, de Wolfgang Amadeus Mozart. Así, se evidencian sus «pretensiones históricas» al concordar con la fecha del estreno de dicha obra musical (Hutchings, 1986).

La estructura de la novela recrea la de una ópera: está dividida en tres actos, y cada uno en escenas. Incluso, en cada acto se indican los días en que acontecen los hechos. En el primero se produce el asesinato de una joven prostituta en una solitaria zona de Praga durante la medianoche. El crimen encierra un misterio, pues a la policía no le queda

claro el móvil del asesinato. Además, en la escena del crimen se encuentra un dibujo y un mensaje escrito en un idioma extraño, los cuales forman parte de un código desconocido. Con ello, se cumple con el elemento del crimen misterioso al inicio de la historia.

Así mismo, también se cumple con el segundo requisito: el detective como uno de los protagonistas. Nos referimos a Karl Maria von Weber, alemán que ha sido destacado a Praga en calidad de intendente de la policía. La novela gira en torno a las acciones llevadas adelante por este personaje y sus agentes para tratar de ubicar al responsable del primer asesinato, así como de los posteriores. Es indudable que el mismo autor los comete, pues en todos ellos se encuentra un dibujo y un mensaje enigmáticos del mismo código. Ahora bien, la totalidad de estos crímenes se vinculan con el otro protagonista de la historia: Mozart.

El narrador omnisciente nos brinda diferentes datos relevantes sobre el detective Von Weber: sus orígenes humildes, su deseo de destacar en el ámbito social que le ha tocado vivir (el Imperio austriaco), lo que lo llevó a «comprar» su condición de noble y a aceptar los cargos en que el Imperio lo ha destacado. No es una mente prodigiosa como Sherlock Holmes, sino más bien un hombre intuitivo que combina su experiencia policial con su persistencia y su anhelo de escalar socialmente.

Así mismo, nos enteramos de que ha sido destacado a Praga, la segunda ciudad del Imperio, desde hace solo algunos meses. A partir de este dato importante y lo anteriormente relatado, se constituye un tercer protagonista: Praga, su historia, su gente y sus misterios.

Cuando me ha dado a entender que existe una biblioteca secreta, custodiada celosamente por una secta de iniciados que practican saberes alquímicos, astrológicos y mágicos, no he podido evitar pensar en la

legendaria colección de manuscritos de Rodolfo II, el emperador loco de principios del siglo XVII. Todo un protagonista de nuestra historia. Los pragueños lo aman porque trasladó la capital de su vasto reino de Viena a Praga [...]. Rodolfo reunió en Praga a alquimistas, magos y astrónomos de toda Europa. Buscaba verdades ocultas, conocimientos que lo convirtieran en el amo del mundo. (Crane, 2007/2010, p. 195)

Dicho contexto de sociedades y libros secretos se mezcla con el deseo político de autonomía por parte de un sector de la población pragueña. Es decir, asesinatos, mensajes secretos y conspiraciones se entremezclan en una historia en que, como adelantamos, uno de los principales sospechosos es el genial compositor austriaco, quien también formó parte de una sociedad secreta como la masonería y que, incluso, según lo relatado, buscó fundar su propia hermandad.

En *El violinista de Praga* se representa una imagen de Mozart que sus biógrafos han mencionado siempre: el bromista, el apostador, el bohemio y el mujeriego, todo ello mezclado con una genialidad musical ilimitada. El Mozart de esta novela representa bastante bien la imagen que se ha constituido de él a lo largo de los siglos. Sin embargo, el intendente busca averiguar si también es un homicida y por qué podría serlo.

Llegados a este punto, resulta fundamental mencionar que el narrador intercala las investigaciones de Von Weber con las acciones del homicida: el Violinista, que habita un abandonado lugar de Praga y se codea con los músicos y nobles de la ciudad. Sabemos que está construyendo un violín con sus propias manos y que ha compuesto (aunque al final nos enteramos de que más bien ha «heredado») una melodía que dará a conocer cuando termine su desmesurado plan: matar a Mozart. Los asesinatos anteriores solo habían sido el preludio de lo que considera su «Gran Obra». Ahora bien, desconocemos la identidad del Violinista y no nos enteramos de esta sino hasta el final, así como

también el móvil de sus crímenes o consecución de su «Gran Obra», con la cual incluso busca competir con Dios:

¿Por qué? —preguntó el anciano maestro—. He dicho que compite con Dios, así que tiene a una víctima precisa a la que intenta atacar por medio de las demás: otro hombre que, según él, habla en nombre de Dios, lo representa. A través del poder de la muerte y del miedo, el asesino intenta humillar a esa voz divina, silenciarla o, mejor aún, negar frente al mundo la verdad que esta proclama. (Crane, 2007/2010, p. 274)

En esta novela encontramos a un individuo que ha sido «perjudicado» por la divina música del compositor salzburgués: su vida ha sido dañada por el mensaje divino, la música de Dios que transmite el elegido Mozart. Por causa de ese daño recibido, debe llevar adelante su venganza. Así, *El violinista de Praga* se constituye en una entretenida novela policial que entremezcla la música clásica con la historia de Praga, el asesinato serial con la venganza, todo ello envuelto en un clima de sociedades secretas y de misterio. En suma, se forja como la recreación de una biografía novelesca que termina homenajeando a uno de los más grandes músicos de la historia.

5. Conclusiones

Desde su aparición a mediados del siglo XIX hasta la actualidad, la novela policial ha gozado de una popularidad importante. Así mismo, se han evidenciado diversas tendencias o subgéneros del relato policial. En el presente artículo hemos buscado reflexionar sobre una de sus actuales orientaciones: el misterio en relación con la música.

En general, partiendo de las características y del estilo de la llamada novela policial clásica, hemos pretendido combinar la problemática del misterio del relato policial con la lectura que se ha tenido de la música a través de la historia, especialmente aquella que la vincula con los cultos religiosos, la experiencia mística y la expresión de lo sobrenatural.

En la historia occidental del cristianismo, se ha concretado en la propuesta de la misa como ritual en el cual el creyente entra en contacto con lo divino. La música juega un rol central dentro de dicho ritual. Sin embargo, dada la naturaleza sincrética de la religión mencionada, aún quedan ecos de creencias antiguas y de diverso origen, tomadas en cuenta por sociedades secretas que han desarrollado, entre las sombras, su práctica de forma paralela.

Con el análisis de *La última cantata*, *El enigma Vivaldi* y *El violinista de Praga*, hemos querido destacar la orientación que presenta el relato policial a partir del abordaje del misterio que envuelve a algunos de los músicos más importantes de la historia recreados en estas novelas. Identificamos que el misticismo, la numerología, los mensajes crípticos y los vínculos con sociedades secretas forman parte de una propuesta que busca exacerbar la curiosidad intelectual de los lectores de relatos policiales. Esto tiene como marco de representación la trascendencia estética de la música, ya que sin su influencia y sin la devoción que se le tiene serían incomprensibles aquellas historias en que determinados personajes son capaces de esconder, mentir y hasta cometer crímenes con tal de apoderarse de sus secretos. La música ha sido y va a seguir siendo materia de inspiración para la literatura, dada su influencia y relevancia en las personas.

Las novelas en cuestión presentan particularidades muy llamativas que hemos tratado de observar de manera detallada. Sin embargo, consideramos que la propuesta que realizan abre, desde ya, una nueva e interesante tratativa del género policial en la actualidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arenas, E. (2018). Detectives perdidos en la ciudad oscura. Novela policial alternativa en Latinoamérica. De Borges a Bolaño. *Boletín de Academia Peruana de la Lengua*, 64(64), 249-251. <https://doi.org/10.46744/bapl.201802.014>
- Babelio. (s. f.). *Peter Harris*. Recuperado el 2 de noviembre de 2023, de <https://es.babelio.com/auteur/Peter-Harris/7373>
- Bonilla Mesa, H. (con Lobo, A.). (Ed.). (2004). *El Q. H. Wolfgang Amadeus Mozart*. Editorial.
- Boyd, M. (1986). *Bach*. Salvat.
- Camacho, S. (2005). *La conspiración de los Illuminati*. La Esfera de los Libros.
- Cerezo, I. (2006). *Poética del relato policiaco: de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler*. Universidad de Murcia.
- Cerqueiro, D. (2010). Sobre la novela policíaca. *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 2(1).
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*. Taurus.
- Chesterton, G. K. (1970). Sobre novelas policiales. En R. Gubern (Ed.), A. Gramsci, S. Eisenstein, Chesterton, E. A. Poe, T. Narcejac, *La novela criminal* (pp. 35-41). Tusquets. (Obra original publicada en 1961)
- Crane, M. (2010). *El violinista de Praga*. Grijalbo. (Obra original publicada en 2007)
- Delelis, P. (2002). *La última cantata*. Foca. (Obra original publicada en 1998)
- Den Eynde, J. (2000). *Ludwig van Beethoven*. Idea Equipo Editorial.

- Doyle, A. (2004). *Todo Sherlock Holmes*. Cátedra.
- Forkel, J. (1966). *Juan Sebastián Bach*. Fondo de Cultura Económica.
- Galán, J. (2008). El canon de la novela negra y policiaca. *Tejuelo*, 1, 58-74.
- García-Bedoya, C. (2019). *Hermenéutica literaria: una introducción al análisis de textos narrativos y poéticos*. UNMSM.
- Harris, P. (2020). *El enigma Vivaldi*. Debolsillo. (Obra original publicada en 2005)
- Hoveyda, F. (1967). *Historia de la novela policiaca*. Alianza Editorial.
- Hutchings, A. (1986). *Mozart*. Salvat.
- Latham, A. (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. Fondo de Cultura Económica.
- Lecturalia. (s. f.). *Michael Crane: libros y biografía del autor*. Recuperado el 26 de octubre de 2023, de <https://www.lecturalia.com/autor/7819/michael-crane>
- Levy, J. (2011). *La biblia de las sociedades secretas*. Gaia.
- Pichon, J. (1971). *Historia universal de las sectas y sociedades secretas*. Bruguera.
- Real Academia Española. (s. f.). Numerología. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 26 de octubre de 2023, de <https://dle.rae.es/numerología>
- Muñoz, L. (2020). *Historia oculta de la música: magia, geometría sagrada, masonería y otros misterios*. La Esfera de los Libros.
- Talbot, M. (1993). *Vivaldi*. Text.
- Todorov, T. (1978). *Poétique de la prose*. Editions du Seuil.

Bol. Acad. peru. leng. 76. 2024 (73-107)

DIMENSIÓN CONVERSACIONAL DE LAS CARTAS DE JORGE GUILLÉN A SU HIJA, TERESA¹

Conversational dimension of Jorge Guillén's letters to his daughter,
Teresa

Dimension conversationnelle des lettres de Jorge Guillén à sa fille,
Teresa

MARÍA DEL PILAR SAIZ-CERREDA

Universidad de Navarra

mpsaiz@unav.es

<https://orcid.org/0000-0001-7177-7050>

RESUMEN:

El poeta Jorge Guillén y su hija, Teresa, mantuvieron durante décadas una correspondencia caracterizada por un singular pacto epistolar en el que la dimensión conversacional se erige como una de sus características principales. Esta dimensión, donde lo dialogal y lo dialógico se imbrican constantemente, marca el dinamismo, el tono, el ritmo y el fondo de las cartas, que se convierten en auténticas conversaciones de manifestaciones muy diversas. En este epistolario de estructura

-
- 1 La realización de este artículo se inscribe dentro del proyecto de investigación «Cartas a Teresa. Digitalización, contextualización y análisis de redes de las cartas de Jorge Guillén a su hija (1948-1984)» (PID2019-105015RB-I00), concedido por el Ministerio de Ciencia e Innovación de España.

monofónica se estudian tales manifestaciones, que revelan la presencia constante de Teresa, de su voz, la cual, como en eco y como un reflejo luminoso, llega irradiando y estructurando la escritura epistolar del padre. A través de las palabras de Guillén en el diálogo epistolar y en un doble juego especular, se va perfilando la identidad narrativa, el *ethos* de la hija. Lejos de convertirse en una imagen idealizada, es asumida y convertida en un proyecto vital, real y actual para Teresa.

Palabras clave: Jorge Guillén, Teresa Guillén, epistolario, identidad narrativa, diálogo epistolar.

ABSTRACT:

The poet Jorge Guillén and his daughter, Teresa, for decades maintained correspondence with each other which was characterized by a unique epistolary pact where the conversational dimension was one of its main characteristics. This dimension, where the dialogical and the dialogic are constantly intertwined, marks the dynamism, the tone, the rhythm and the content of the letters, which become authentic conversations of very diverse manifestations. In this epistolary of monophonic structure we study those manifestations, which reveal the constant presence of Teresa, of her voice, which, as in echo and as a luminous reflection, comes radiating and structuring her father's epistolary writing. By means of Guillén's words in the epistolary dialogue and in a double specular game, the narrative identity, the daughter's *ethos*, takes shape. Far from becoming an idealized image, it is assumed and converted into a vital, real and current project for Teresa.

Key words: Jorge Guillén, Teresa Guillén, epistolary, epistolary identity, epistolary dialogue.

RÉSUMÉ:

Le poète Jorge Guillén et sa fille, Teresa, ont entretenu pendant des décennies une correspondance caractérisée par un pacte épistolaire singulier dont la dimension conversationnelle est un des principaux traits. Cette dimension, où dialogal et dialogique sont constamment imbriqués, marque le dynamisme, le ton, le rythme et le fond des lettres, qui deviennent d'authentiques conversations aux manifestations très diverses. Dans cet épistolaire à la structure monophonique, nous étudions ces manifestations, qui dévoilent la présence constante de Teresa, de sa voix, qui, comme un écho et un reflet lumineux, surgit en irradiant et en structurant l'écriture épistolaire du père. À travers les mots de Guillén, dans le dialogue épistolaire et dans un double jeu spéculaire, nous voyons s'esquisser l'identité narrative, l'*ethos* de sa fille. Loin de devenir une image idéalisée, elle est assumée et transformée en un projet vital, réel et actuel pour Teresa.

Mots clés: Jorge Guillén, Teresa Guillén, épistolaire, identité narrative, dialogue épistolaire.

Recibido: 08/02/2024 Aprobado: 14/09/2024 Publicado: 28/12/2024

1. Introducción

Durante muchas décadas, el poeta Jorge Guillén (1893-1984) mantuvo una correspondencia muy especial con su hija, Teresa, fruto de su matrimonio con su primera esposa, Germaine Cahen, de origen francés. Esta correspondencia inédita, que se inicia en 1948 tras haber enviudado, y no se interrumpe hasta la muerte del poeta en 1984, consta de más de un millar de cartas, que se pueden agrupar en tres grandes bloques, correspondientes a los lugares principales en los que vivió Guillén: 1948-1957, Estados Unidos —donde se exilió—; 1958-1976, Italia, y 1977-1984, España. Asimismo, se caracteriza por un singular pacto

epistolar que suscriben tanto padre como hija y que contribuye a entender la particular relación que los unía, al tiempo que manifiesta la identidad narrativa de los dos corresponsales².

Si bien es cierto que esta correspondencia es de estructura monofónica y solo parece oírse la voz de Jorge Guillén en ella, un análisis detenido de las cartas nos hace descubrir la presencia constante de otra voz en todo momento: la voz de Teresa. Esta otra voz llega en eco, como un reflejo que irradia y estructura la escritura epistolar de Jorge Guillén, y va adquiriendo un ritmo, un tono y un dinamismo propios que provocan que se convierta en un manantial y una fuente de dicha escritura. Es la voz de la ausencia con la que entra en diálogo y con la que entabla conversación, de tal manera que esta correspondencia se convierte en un auténtico diálogo epistolar.

En este artículo explicamos cómo la presencia de Teresa es la constante que determina, en lo esencial, el pacto epistolar propio de estas cartas, cuya dimensión conversacional se erige en una de sus características fundamentales. Precisamente, esta dimensión permite ver y rastrear las huellas de la personalidad de Teresa, y se convierte así no solo en un elemento configurador de la escritura epistolar de Jorge Guillén, sino también en un elemento revelador del *ethos* personal de Teresa, que reivindica su espacio propio.

Por tanto, para desvelar el *ethos* de Teresa que se va perfilando a lo largo de toda la correspondencia, definimos los elementos propios de este pacto concreto que suscriben padre e hija y que contribuyen a crear su diálogo. Solo así se comprenderán los mecanismos por los que progresivamente se revelan la personalidad de Teresa y la importancia de su figura.

2 Se pueden consultar y leer una selección de estas cartas en <https://guillen.linhd.uned.es/>. Está en marcha una publicación del epistolario completo.

2. El pacto epistolar entre Jorge y Teresa: las cartas, un diálogo ininterrumpido

Una gran parte de los estudiosos de lo epistolar coinciden en que las correspondencias se caracterizan por la presencia de un pacto que se establece entre autor y destinatario³. Cada epistolario se reviste de características propias, aunque suelen coincidir en muchos aspectos. Dicho pacto es un «contrato de identidad que es sellado por el nombre propio» (Lejeune, 1994, p. 72), y, en el campo de lo epistolar, se trata de un pacto en movimiento, ya que la carta va siempre dirigida. La existencia del pacto constituye, según Lejeune, una «promesa mínima de unidad» (2005, p. 75)⁴. En cuanto contrato, implica que hay dos personas que lo suscriben, lo cual pone de manifiesto la relevancia de sus protagonistas: el autor y el destinatario —o, en otras palabras, los dos correspondientes—, en este caso, Guillén y Teresa, cuyos nombres se convierten en garantes de una identidad. Ahora bien, esa identidad no queda solamente delimitada al nombre, sino que se va a ir configurando a partir de rastros y huellas perceptibles en cada una de las partes de las cartas y en todos los niveles discursivos. Esta configuración reenvía «a un continuum implícito» (Lejeune, 2005, p. 83) que subyace bajo la fragmentariedad propia de la escritura epistolar y que pretende «integrar en la unidad de una línea de vida todo el desorden de una existencia originariamente confusa y distendida» (Carron, 2002, p. 137), lo cual refleja cada carta de manera individual. El contrato, por tanto, apunta a una identidad que emerge a partir del desorden propio de las cartas, de la palabra escrita por el yo-autor, el «hombre-relato» (Lejeune, 2005, p. 38) que cuenta y expone vivencias y sentimientos. Es, en consecuencia, una

3 Mireille Bossis (1982), Janet Gurkin Altman (1982), Jean-Louis Cornille (1982), Vincent Kaufmann (1990), Geneviève Haroche-Bouzinac (1995), por mencionar a algunos de los más destacados.

4 Todos los textos en francés han sido traducidos por la autora del artículo, con excepción de los que ya se encontraban publicados en español.

«identidad narrativa» (Ricoeur, 2006) y permite mostrar «de manera concordante los acontecimientos heterogéneos de la existencia» (Compagnon, 2008, pp. 61-62), por la cual se va trazando el *ethos* singular de los corresponsales. Esto implica que, desde los numerosos aspectos formales —incluidos aquellos elementos que enfatizan el papel comunicativo de la carta— hasta los propios contenidos y trasuntos de cada carta —que nos introducen en su realidad ontológica—, todo ello posibilita ir vislumbrando las características propias de este pacto entre Jorge Guillén y Teresa, entre las cuales sobresalen las que permiten concebir esta correspondencia como una continua conversación en ausencia.

En efecto, la lectura de estas cartas inéditas de Jorge Guillén posibilita descubrir un rasgo revelador de su personalidad, de su propia identidad narrativa; resulta una manifestación fundamental de su esencia: aquello que le da vida y por lo que vive es ser padre y poeta, en perfecta unión y armonía. Él mismo hace una explícita declaración en este sentido en una carta escrita el 15 de marzo de 1982, ya en el período final de su vida. Como si quisiera hacer un balance de lo realmente importante para él, transcribe un verso de su poema «Segunda carta urgente», perteneciente a *Final* (2008a, p. 1256), en simbiosis perfecta de vida y obra, y sentencia de forma rotunda: «Hijos, Teresa, Claudie⁵, me son siempre esenciales. ¿Y por qué me emociono? Porque es verdad y no solo verso». Precisamente, la relación paterno filial es lo vital para él, hasta el punto de que, sin sus hijos —sin Teresa, en concreto—, la vida desaparece y su esencia se diluye en la nada. Su consciencia de ser padre y poeta le capacita para «gozar con plenitud de esos instantes que elevan a la eternidad desde el presente vivido» (Pedraza Rodríguez, 2008, p. 173); de ahí que el contacto con su hija sea una absoluta necesidad, que la correspondencia con Teresa sea totalmente irremplazable

5 Claudio Guillén.

para mantenerse viviendo y seguir siendo él. No hay dudas al respecto: «Vivir le maravilla. Y vivir, en los parámetros de su metafísica poética, es estar en diálogo permanente con la realidad» (Fernández González, 1994, p. 42), una realidad en la que su hija es la figura destacada, por lo que vivir es estar en diálogo con ella.

Comprendemos, entonces, que Jorge Guillén quiera sentir la presencia de Teresa en todo momento y que, ante su ausencia por la distancia geográfica que los separa, la carta se convierta en el único modo de conseguirlo⁶. Por eso, entre ambos se fija desde el inicio un pacto singular, revestido de sus propias características. La correspondencia es, ante todo y sobre todo, un espacio donde padre e hija pueden hablar, conversar. Y, si bien la asimilación de la correspondencia a una conversación o a un diálogo procede de los tiempos antiguos y se ha convertido en un auténtico lugar común del género epistolar, en cada correspondencia ese diálogo adquiere matizaciones y tintes propios. En este sentido, las cartas entre Guillén y Teresa no constituyen una excepción; sin embargo, resultan significativas la persistencia y la insistencia con que Guillén remacha esta cualidad de ellas. De hecho, son muy numerosas las alusiones a todo ello. El 19 de agosto de 1949, haciendo referencia a su actividad epistolar y lo que significa, escribe a Teresa: «Y ahora voy a charlar un rato con mi hija». Esta metáfora que asimila e identifica la conversación con la escritura epistolar no desaparecerá nunca en la correspondencia.

6 En 1943, Teresa se había casado con el hispanista Stephen Gilman. El matrimonio va cambiando de domicilio en función del trabajo de S. Gilman en distintas universidades. Así, residirán primero en Nueva Jersey (Universidad de Princeton); a partir de 1948, en Columbus (Universidad de Ohio); en 1955, al ser contratado S. Gilman por la Universidad de Harvard, en Arlington, y, en 1960, en Cambridge (Massachusetts), donde establecen su residencia definitiva.

Evidentemente, para que la correspondencia se transforme en esa metáfora de la conversación, padre e hija establecen unas cláusulas o condiciones que perduran a lo largo del decurso temporal del epistolario. En efecto, ni Guillén ni Teresa contemplan en ningún momento que la actividad epistolar entre ellos quede suspendida por largos o cortos silencios. Si así fuera, no podrían continuar con sus «charlas». Por eso, en la carta que escribe a todos los Gilman (Teresa adopta el apellido de su marido, Stephen Gilman), Guillén deja bien claro desde el inicio la importancia de escribirse con una regularidad constante y sin pausa, en especial con su hija, Teresa: «No me gusta que Teresa no encuentre con la frecuencia debida la voz que espera de Wellesley» (carta del 5 de noviembre de 1949), lugar en el que vivía Jorge por entonces⁷. No especifica el intervalo temporal necesario, pero es lo de menos. Dado que el afecto y el cariño urgen e impelen a la escritura por encima de rigideces y normas demasiado fijas y estáticas, le recuerda a su hija que también ella debe corresponder con la misma urgencia con que él escribe. El reproche queda suavizado por la ternura de sus palabras: «Haz el favor, rica, de escribirme, aunque sea brevemente, pero con frecuencia. ¡Si la carta deseada no llena más de media hoja!» (carta del 29 de abril de 1950). No se trata de extenderse en líneas, sino de unas pocas palabras que ayuden a sentir la presencia del otro. La correspondencia entre ambos adquiere de esta forma una estructura circular por la cual la dimensión dialogística alcanza un primer plano.

Ahora bien, las cláusulas del pacto entre los dos no se limitan a la cuestión temporal, sino que actúan también sobre los propios contenidos de los textos epistolares. Jorge Guillén se muestra muy rotundo al respecto. «¡Cuéntamelo todo!», le escribe a Teresa el 29 de abril de 1950. Y se manifestará en diferentes cartas con expresiones casi idénticas e igualmente categóricas. La fuerza del imperativo manifiesta la

7 Jorge Guillén fue profesor en el Wellesley College.

relevancia de esta cláusula epistolar, que es importante que ambas partes cumplan. De hecho, ante el reproche de la hija, Guillén reacciona subrayando lo que siempre realiza al momento de escribirle: «¡Te lo cuento todo!» (carta del 24 de octubre de 1959). Y el objeto de ese «todo» sin definir será la vida misma de ambos: un sinfín de temas y motivos que constituyen el entramado de sus existencias. Así pues, para padre e hija, el hecho de contarse todo con tanta frecuencia de la que son capaces constituye la piedra angular sobre la cual se va a construir el gran edificio epistolar de su correspondencia.

3. Diálogos epistolares entre Jorge y Teresa: la creación de una identidad narrativa

A lo largo de esta larga conversación que Jorge Guillén mantiene con Teresa, el *ethos* de esta se va dibujando y construyendo de dos formas que se imbrican e interrelacionan, teniendo en cuenta que se trata de una correspondencia unidireccional de padre a hija, ya que no disponemos de las cartas de Teresa (lo cual no significa que no existan)⁸. La primera y más evidente se observa a través de la escritura del padre, desde su perspectiva personal; es decir, todo lo que él deja entrever de manera más o menos explícita sobre su hija, sobre quién es para él. La segunda forma, que es menos evidente pero igualmente real, procede de la propia voz de Teresa, una voz que se proyecta en la escritura del padre y permite retroalimentarla; una voz que llega a través de las propias palabras de Teresa en sus cartas, de las que se hace eco el padre y que sirven para relanzar la escritura y continuar el diálogo.

Gracias a las aportaciones de la lingüística y del análisis del discurso, en especial al desarrollo de las nociones de dialogismo y polifonía

8 Las cartas se conservan, pero en el proceso de elaboración del artículo no hubo autorización para consultarlas por parte de los herederos de Jorge Guillén, quienes poseen los derechos de ellas.

—que, desde Bajtín hasta nuestros días, siguen siendo una fuente de inspiración para el análisis de las correspondencias—, podemos llegar a desentrañar y comprender con mayor profundidad los mecanismos y el alcance de los diálogos epistolares. Sin embargo, conviene tener en cuenta algunas precisiones terminológicas: en primer lugar, no hemos establecido diferencias entre *diálogo* y *conversación*, sino que hemos utilizado ambos términos como sinónimos en cuanto metáforas del proceso comunicativo que se desencadena con el intercambio epistolar y que busca la continuidad en el tiempo; en segundo lugar, como bien explica Jacques Bres (2005), no es lo mismo hablar del aspecto dialogal del discurso que del aspecto dialógico, el cual se relaciona con el dialogismo.

Brevemente, y siguiendo las observaciones de Bres, lo dialogal hace referencia a «lo que está relacionado con el diálogo en tanto alternancia de turnos de palabra, pongamos *diálogo externo* para hablar como Bajtín; dialogal se opone a monologal» (2005, p. 49). Dicho de otro modo, lo dialogal se relaciona con la estructura o forma externa, que trata de imitar el intercambio de palabras entre emisor y receptor recreando una situación de comunicación. En cambio, el dialogismo «consiste en referir directamente, tal como se supone que salen de la boca, discursos que se atribuyen a personajes, o que se atribuyen a uno mismo en tal o cual circunstancia» (2005, p. 49). Es decir, este aspecto se centra en todo lo que implica la reproducción de diálogos —o partes de diálogos— en la escritura. Por tanto, lo dialógico haría referencia a «la problemática de la orientación del enunciado hacia otros enunciados, lo que se podría llamar de forma rápida el *diálogo interno*: lo *dialógico* se opone a *monológico*» (2005, p. 49). En consecuencia, las cartas se encontrarían en una posición intermedia, ya que se sustentan de lo dialogal y lo dialógico, con unas características singulares, debido a la situación de enunciación (esto es, en ausencia).

Anna Jaubert (2005) estudia en profundidad, desde una perspectiva lingüística, la interrelación en un texto epistolar entre lo dialogal y lo dialógico. Para ella, no hay duda de que en toda carta se produce una combinación «entre los géneros de discurso dialogales, *interactivos directos*, y el diálogo interno, también llamado dialogismo o intertextualidad de un *discurso interactivo en espera*» (2005, pp. 228-229). En la carta se trata de imitar un diálogo —en diferido, ciertamente— cuando se plantean preguntas de las que se espera respuesta, y también se refieren palabras del otro (o de los otros). Por esta razón, la definición de carta en cuanto metáfora de la conversación o el diálogo con el ausente pone al descubierto unas perspectivas investigadoras muy sugerentes.

Pero, además, profundizando en las propias características de estas cartas, lo dialogal y lo dialógico interactúan entre sí y actúan sobre el destinatario, lo que produce una serie de efectos sobre él. Entramos, entonces, en lo que María del Pilar Saiz-Cerreda denomina «formas de la conversación por carta» (2007, pp. 111-115), que pueden ser de distintos tipos y variedades, según resalte más lo dialogal o lo dialógico. Así lo vemos, en efecto, ante la formulación de preguntas directas que necesitan ser respondidas por el otro en la carta de vuelta: lo dialogal se pondría en primer término en este caso. Otras veces, lo dialogal y lo dialógico están más imbricados y resulta difícil determinar qué aspecto prevalece; en otras ocasiones, lo dialógico resaltará.

Centrándose en estos últimos casos, Janet Gurkin Altman (1982) plantea tres tipos de diálogos posibles: los *concise analyses* (p. 113), los *interior dialogues* (p. 139) y los *fantasy dialogues* (p. 139). Los primeros, *concise analyses*, se presentan cuando en la carta se intentan reproducir, de la manera más literal posible, diálogos que han sido escuchados por alguno de los corresponsales, ya que han intervenido en ellos o han sido testigos de ellos. En los segundos, *interior dialogues*, la voz del destinatario ausente se deja sentir de una forma más clara porque el autor de la

carta retoma, parafraseando o no, palabras, frases o párrafos de cartas recibidas para comentarlas, responderlas. Por último, con los *fantasy dialogues*, Altman se refiere a aquellos diálogos en las cartas que son imaginarios o que van dirigidos a un destinatario imaginario, lo cual no es inusual en los epistolarios.

En la correspondencia entre Jorge Guillén y Teresa podemos encontrar ejemplos de todos estos tipos de diálogos epistolares. Bien es cierto que ambos prefieren los diálogos presenciales a los escritos y saben que la carta actúa como sustituta, tal como reflejan los constantes deseos de reencontrarse para poder hablar sin mediación de la escritura. Pero, a falta de presencialidad, quieren recrear y construir las condiciones imprescindibles y apropiadas para que se mantenga la conversación.

3.1. Voz y *ethos* de Teresa: dimensión dialogal de la correspondencia

En primer lugar, el aspecto dialogal, a través de preguntas directas que formula Jorge Guillén, se observa constantemente en estas cartas. No solo se asegura de mantener el contacto, sino que incita a una respuesta inmediata por parte de Teresa. Es, además, un poderoso recurso por el que se preserva la regularidad y la frecuencia de la escritura. Estas preguntas versan sobre asuntos muy diversos, entre los que destacan aspectos de la vida familiar, la salud, los viajes, las amistades, el mundo literario. En ocasiones, Jorge Guillén solo pide información sobre asuntos familiares, como en la carta que escribe a Teresa el 19 de abril de 1950, con ocasión del viaje que ha emprendido ella a la tierra natal de su padre, Valladolid, donde reside gran parte de su familia: «¿Cómo está el abuelito? ¿Cómo están Esperanza y los demás?». Otras veces, esos asuntos familiares tienen que ver con los viajes que realizan Teresa; su marido, Steve Gilman, y los hijos de ambos. El padre no puede contener sus ansias por recibir noticias y que le cuenten detalles. Las preguntas se acumulan en una sucesión que traduce bien los deseos de obtener

una respuesta rápida en una carta inminente: «¿Os habéis detenido algún tiempo en Madrid? ¿A quién habéis visto? [...] ¿Y cómo se porta Isabelita? [...] ¿Has visto a José Antonio? [...] ¿Habéis leído el *Correo literario* de Madrid del 15 de junio? [...] ¿Y Dámaso?» (carta del 30 de junio de 1950). Aunque la carta va dirigida a Teresa, la hace extensiva al resto de la familia. Ante las cosas fundamentales de la vida, urge responder. Tampoco hay dilación posible cuando se trata de cuestiones de salud: «¿Se te pasó el lumbago?», le escribe a su hija el 10 de abril de 1962. Y, dado que no puede mantener en vilo a su padre debido a esta preocupación, la respuesta debe ser inmediata.

Muchas veces, mediante esas preguntas directas pide consejo a su hija sobre asuntos de la vida cotidiana. Habiéndose quedado viudo pocos años atrás, Teresa ocupa un papel protagonista y fundamental en su vida. Sin ella, está perdido: «¿Qué hago, Teresa? ¿Me voy a Europa sin el baúl?» (carta del 10 de junio de 1951). La confianza depositada en Teresa es total y absoluta; para Jorge, es quien mejor encarna el espíritu de su difunta esposa, Germaine. Evidentemente nunca la podrá sustituir, pero sí podrá ocupar en parte el vacío que provocó su muerte. Ante la inminente boda de su hijo, Claudie, le dirige unas palabras a Teresa, que no dejan lugar a dudas sobre lo que ella representa para él: «Y me digo: en cuanto a regalos y ayuda, ¿qué debo hacer? Aconséjame; no soy bastante imaginativo en esta ocasión. ¿Qué haría mamá? [...] ¡once años ya! ¿Y cómo quieres que no me sienta melancólico?» (carta del 27 de octubre de 1958). No solo muestran la unidad existente entre padre, madre e hija, sino también que la ausencia de la madre ha intensificado mucho más los lazos paternofiliales. El aniversario de la muerte de Germaine, acaecida en octubre de 1947, no ha hecho más que revivir el dolor provocado por la separación, la soledad y la ausencia. Si a ello se une la distancia geográfica con su hija, que amplifica estos

sentimientos, solo hay un remedio posible para paliar este dolor: el diálogo por carta.

En otro orden de cosas, también es habitual que las preguntas de Jorge tengan como objeto las amistades del mundo literario e intelectual, y se puede inferir el gran protagonismo de Teresa en ello. Es ella quien le puede aportar información: «¿Dónde está ahora Don Américo [Castro]?», le pregunta su padre el 26 de marzo de 1961. No es momento de silencio. Muchos amigos y conocidos se nombran en las cartas. Cuando se trata de velar por ellos, de asegurarse de la realidad de sus situaciones personales, más allá de lo académico y profesional, es Teresa la interpelada, la única que puede suministrarle ese otro tipo de información. Tras una serie de preguntas a cada uno de los Gilman sobre distintos asuntos, vuelve a Teresa: «Unas preguntas y que me responda Teresa: ¿cómo se encuentra Steiner? ¿Le has visto?» (carta del 27 de octubre de 1964).

Incluso va más lejos con las preguntas directas. Aunque todo lo anterior sea importante, pasa a un segundo plano cuando surge la verdadera cuestión vital, fundamento de todo lo demás: «¿Me quieres?», interpela a su hija en la despedida de una carta el 5 de agosto de 1951. Obtener la respuesta —más aún, la respuesta deseada, afirmativa— a través de la carta se convierte en una acción performativa, tal como demuestran las palabras eufóricas y emocionadas de Guillén en la siguiente carta, del 10 de agosto del mismo año: «Recibí la carta de mi hija. ¡Mi hija, la mejor del mundo!». La carta de respuesta es en sí misma la prueba de su cariño; se convierte en el símbolo mismo de Teresa y de los vínculos tan fuertes que la unen a su padre. Así pues, la presencia de este tipo de preguntas en las cartas demuestra, como explica Catherine Kerbrat-Orecchioni (1998), que, aunque «la carta sea un texto monológico [...], este texto está concebido normalmente para insertarse en una serie, es decir, en un auténtico intercambio dialogal» (p. 30).

3.2. Voz y *ethos* de Teresa: dimensión dialógica de la correspondencia

La dimensión dialogística se enriquece y refuerza en la medida en que, además de lo dialogal, lo dialógico se hace presente. Este aspecto se observa, en primer lugar, cuando Guillén incluye en el propio discurso epistolar algunos diálogos escuchados o en los que ha sido uno de los interlocutores; es decir, los *concise analyses*. Si bien no tienen una representación importante en esta correspondencia, algunos destacan porque Teresa es el objeto de estos. Sirva como muestra una carta del 9 de febrero de 1967, en la que Guillén, estando en Florencia, reproduce la conversación que ha mantenido con Julián Calvo y su esposa, Eliana. Para que su hija, su yerno y sus nietos no pierdan detalle, recrea las condiciones y el contexto comunicativo:

Eliana, su mujer, seria, culta (profesora de inglés), muy tranquila, habla en voz muy baja. Es ella quien lo decide todo. Parece una pareja muy feliz. Claro que hablamos mucho de vosotros. «Teresa es estupenda», decía Julián. «De acuerdo», decía yo. Y no nos olvidábamos de los otros Gilman.

En su concisión, nada más dos frases muy breves, este diálogo consigue unos efectos muy reveladores. En primer lugar, de forma indirecta, lleva a cabo un elogio a su corresponsal, a Teresa. El elogio es el exponente máximo de la *captatio benevolentiae*, un apartado que debe figurar siempre en toda carta, y mucho más en aquella que aspira a convertirse en eslabón de una cadena de diálogo. Es la manera más habitual de atraerse al destinatario, a Teresa en este caso, ya que la alabanza del otro crea en este una disposición natural, tanto a la apertura y recepción del mensaje como a la respuesta. En segundo lugar, el elogio indirecto refuerza la estima y consideración que el autor tiene hacia su destinatario, lo que estrecha más aún, si cabe, los lazos entre ambos. Ya no se trata exclusivamente de lo que piensa el padre sobre las

cualidades de su hija, sino de que todas ellas son apreciadas de igual manera por terceras personas. A través de ello, consigue, en alguna medida, dar cierto grado de objetividad a lo que aparecía como más personal y subjetivo, mediado por el amor de padre.

Mucho más abundante resulta la presencia del *interior dialogue* en esta correspondencia. De hecho, prácticamente no hay carta en la cual esté exenta: la voz de Teresa se deja sentir a lo largo de todo el discurso epistolar de Jorge Guillén. Se podría hablar, más bien, de que la escritura de las cartas de Guillén relanza el eco de la voz de Teresa. Esto es, en efecto, lo que va buscando siempre: la voz de su hija, una metáfora —o prosopopeya, que es realmente la figura retórica utilizada, en la medida en que trata de poner rostro y cara a las palabras escritas— de la presencia que se repite, que rompe las distancias y que derriba los grandes escollos de los muros de silencio. «¿Y mi hija?», pregunta Jorge en la carta del 24 de marzo de 1952; «La Voz de Mi Hija: esa es la que yo quisiera oír», suplica por que le lleguen esas palabras tan deseadas que le acerquen a ella.

Ahora bien, la voz de Teresa, en forma de *interior dialogue*, puede adoptar distintas modalidades en las cartas de Jorge Guillén, tres de ellas más frecuentes: la reproducción directa de algunas de sus palabras retomadas por Guillén; la respuesta a un tema concreto que ella ha planteado en una carta anterior y que se infiere de la propia escritura del padre, y los comentarios más generales sobre asuntos planteados por ella. Se podría decir que estas modalidades de diálogo, en las que prima lo dialógico, son las propias de la intertextualidad epistolar.

En efecto, no es infrecuente encontrar cartas en las que Guillén reproduce literalmente palabras de su hija para retomar la conversación que se ha quedado en suspenso con la carta precedente que le ha enviado ella. El hilo de esas conversaciones abarca asuntos muy variados, desde

los aspectos más propios de la existencia cotidiana, pasando por consejos de índole profesional de la hija al padre, hasta los asuntos literarios, un tema que les ocupa habitualmente. Así, los viajes, que forman parte de la vida de ambos, vuelven a tener un papel destacado. En la carta del 9 de noviembre de 1951, con motivo de un largo periplo que inicia Jorge Guillén por Italia y España, el padre recalca los efectos que esto ha tenido en la hija. «Me dices, Teresa, en tu carta recibida ayer, que has sentido “envidia”», le escribe, lo cual pone de relieve, de forma subyacente, que la hija tiene deseos de estar con su padre en esa situación. En la carta del 4 de febrero de 1965, las palabras en diferido de Teresa dan a entender la preocupación por su padre, por su bienestar, por su salud: «Me dices, Teresa, que podríamos pasar “lo peor del invierno” en La Jolla, puesto que no iremos a Puerto Rico. Sí, sería agradable».

Ahora bien, los consejos de Teresa se extienden a otros ámbitos, como los profesionales. El 16 de diciembre de 1954, Guillén escribe una carta a todos los suyos, en la que plantea su dilema ante una oferta que le han hecho para pronunciar una serie de conferencias en inglés. No se siente seguro y escribir en otro idioma le supone un enorme esfuerzo. Ante el temor de no poder culminarlo con éxito y desistir en su empeño, la voz de Teresa se eleva, segura y firme, infundiendo los ánimos que necesita su padre: «Teresa me dice en su carta: “Tú te escribes unas conferencias maravillosas...”. ¡Qué rica! Eso demuestra la confianza que en mí tienen mis hijos». El efecto de esas palabras tan positivas se mantiene vivo en el espíritu de Jorge Guillén: aunque lleguen los zarpazos de la vida, siempre hay un motivo para seguir adelante. Las palabras de Teresa siempre están escritas desde la más absoluta confianza y confidencia, en un tono íntimo en el que todo rezuma ternura y cariño, como demuestra la expresión, completamente personal y familiar, con que se dirige a su padre: «Querido papáin» —palabras que retoma y reproduce Guillén en la carta del 7 de febrero

de 1970—. El diminutivo no hace sino reforzar el vínculo que los une en un amor que sigue expandiéndose con el paso de los años y que insufla su aliento vital al padre y a la hija.

Sin embargo, los *interior dialogues* más numerosos en este epistolario son aquellos en los que las palabras de Teresa no son referidas en su literalidad, sino inferidas de las propias palabras de su padre, que las ha asumido y recreado en sí mismo previamente. Además, pueden adoptar múltiples formas: agradecimiento, comentario y opinión sobre los más variados asuntos de la vida, objeción, respuesta a preguntas planteadas, y tantas otras que dan cuenta de la heterogeneidad y riqueza del ámbito conversacional entre los corresponsales. En esta línea, los asuntos ordinarios de la vida constituyen uno de los motivos con mayor presencia en las cartas. Dado que el viaje es un evento que ocupa mucho a toda la familia, en la carta del 15 de octubre de 1952, la respuesta a una pregunta de Teresa, cuya voz sentimos de forma indirecta, no se hace esperar: «Pienso en la carta tuya, Teresa, que me encontré al volver de cenar con los Lapesa el domingo. ¡Qué carta tan rica! Sí, claro, iré a Columbus en el verano». Y otra vez el viaje es el mayor motivo de la carta del 30 de enero de 1955, en la cual Jorge manifiesta su conformidad con un consejo o una sugerencia de su hija. Si bien no se pueden leer las palabras directas de Teresa, sí están presentes en las de su padre: «De acuerdo: Iré por de pronto a un hotel que me ha indicado Claudie». En otras ocasiones, se revierte la situación y es el padre el que aconseja a Teresa sobre una situación particular que están viviendo los Gilman. En la carta del 20 de diciembre de 1955, les brinda un consejo asumiendo previamente las propias palabras de Teresa y reenviándolas bajo la forma de una pregunta: «¿No os gusta la casa? Arregladla y vividla, acabará por gustaros». Aunque en este epistolario no se pueda disfrutar de la escritura directa de Teresa, su presencia y su rastro son claros e indiscutibles en el discurso de

Guillén, discurso que actúa como un espejo en el cual progresivamente se dibuja una imagen y se recrea un perfil de Teresa que va adquiriendo consistencia y vigor en el epistolario.

En efecto, Teresa es, por encima de todo, una hija preocupada por el bienestar, la salud, los trabajos y las actividades de su padre; en general, por este mismo. Es una hija que no deja de compartir intereses y pasiones con él, sobre todo la familia en cuanto «símbolo de la preocupación, del amparo, de la comunión espiritual, de las alegrías y esperanzas» (Cabel, 2009, p. 166). Como la distancia geográfica los mantiene en ausencia durante largos períodos, conviene actualizar constantemente la información sobre temas familiares en un diálogo fluido. Así ocurre con el nacimiento de Anita, la hija pequeña de Teresa, de la que no pueden dejar de hablar, como demuestra la carta del 6 de marzo de 1959:

Teresa, hija [...] ¡Cuánto me has escrito en estos meses! [...] ¡Ese bebé! Siento infinito perderme todos estos meses, los de Anita: y como me hablas mucho de ella me la represento muy bien, parlanchina y muy inteligente, conforme a la tradición de esta casa. Cuéntame, cuéntame cosas de esa niña.

La llegada de un nuevo miembro a la familia es motivo de alegría y ocupa las mentes y los corazones de padre e hija. Aun con todo, si bien Guillén reconoce y agradece los esfuerzos de su hija por mantener y continuar una conversación epistolar sobre su nieta, no parece ser suficiente y pide intensificarla más si cabe. La repetición del imperativo constituye un potente aliciente para que Teresa no decaiga y siga siendo una interlocutora sumamente activa, en especial cuando se trata de un motivo tan grato como referir las noticias sobre su hija, nieta de Jorge Guillén. Sin dudas, cuando se trata de la familia, no puede haber una tregua de silencio; por eso, Teresa no cesa en su esfuerzo de enviar noticias familiares con todo lujo de detalles, aunque

ambos son conscientes de los límites de esas «conversaciones» por escrito. El efecto saludable y vital que producen en Guillén se transforma en un agradecimiento tan profundo que no hay palabras que puedan expresarlo, por lo cual recurre a uno de los grandes poetas clásicos españoles, tal como escribe el 17 de marzo de 1963, al recibir nuevamente noticias y fotos enviadas por Teresa en su última carta: «El agradecimiento, esta vez, es como el amor en San Juan de la Cruz: inefable». Hasta el final de la correspondencia con su padre, no decaerá en su empeño por transmitir las noticias familiares.

Ahora bien, los asuntos familiares no se terminan o se agotan en los Gilman. Guillermo Carnero, en «El arte de amar de un elegido» (2010), comenta que, cuando se habla de Guillén, «asociamos su nombre, primordial e instintivamente, a la vivencia y a la escritura gozosa del amor. [...] Ese amor era por él concebido como una pasión universal rectora de la vida y del conocimiento» (p. 7). En efecto, toda la escritura de Jorge Guillén, incluidas sus cartas, es un canto al amor, al goce del amor, a un amor que tiene a la familia como uno de sus pilares. Pero, para llegar a este gozo y a esa esencia vitalista, el papel de Teresa es clave en cuanto parte activa para lograr construir una completa armonía y unidad familiar.

Si la familia representa una pasión que une a Teresa con su padre, otra pasión dominante es la literatura y todo lo relacionado con ella. Al igual que ocurre con su padre, para Teresa la literatura no se limita simplemente a una cuestión de recepción, lectura y crítica de textos, sino que además debe ser contemplada desde su faceta más social; es decir, abarca todo el campo de las relaciones con aquellas personas unidas de una u otra forma al mundo literario y, de una manera muy especial, al hispanismo. Como sostienen José Manuel Mora Fandos y Guadalupe Arbona Abascal (2023), «Teresa Guillén se convirtió en una verdadera promotora del hispanismo hospedando y reuniendo a

profesores, escritores y artistas» (p. 498). En las cartas, la voz de Teresa se deja sentir sobre estos asuntos que comparte con su padre y en el que se muestran cómplices. El diálogo epistolar entre ambos tiene este objeto desde el inicio con mucha frecuencia; debido a ello, es muy habitual encontrar cartas en las que Jorge Guillén y Teresa contrastan sus pareceres sobre autores o temas específicos. Por ejemplo, en la carta del 2 de febrero de 1949, en clara alusión a una carta precedente de Teresa y comentando y completando las opiniones de esta, escribe Guillén:

Te refieres, Teresa, a Pío Baroja. A mí se me ha pasado ya hasta la crisis anti-barojiana (favorecida por tu madre), crisis que culminó en un curso de Santander. Sin embargo, Baroja es un escritor curioso, a veces, un tipo pintoresco como los que a él le interesan. Y entre muchas novelas flojas, hay alguna que se sostiene [...]. Claro que Baroja no es mi tipo de escritor ni mi tipo de hombre. Y en cuanto a las objeciones... de acuerdo contigo.

Como la pasión por la literatura no conoce fronteras, límites ni tiempos en ellos dos, abordan cualquier tema o autor literario que les parezca relevante, ya sea de una época pretérita o de la más absoluta contemporaneidad; ya sea del mundo hispánico o de otras tradiciones literarias. En la carta del 12 de octubre de 1958, Guillén y Teresa se hacen eco de un escándalo que sacudió el mundo literario de la época: la publicación por parte de Nabokov de su novela *Lolita* (1958) en los Estados Unidos. Por el comentario de Jorge y su contundencia en la respuesta, podemos suponer que Teresa ya había expuesto en su carta lo que había ocurrido con esta obra: «*L'affaire Lolita...*» Lo celebro. ¡Qué asquito, que un escritor de talento tenga que acudir a este tipo de narración para llegar al *best-seller!*»⁹. Hablar de literatura es, sin duda, algo connatural en ellos: es una forma de vida y, más aún, forma parte de sus

9 La publicación de esta novela había suscitado una gran polémica debido a su carácter escandaloso. Por lo que se deduce de las cartas, tanto el padre como la hija habrían estado de acuerdo en que la novela estaba planteada de una manera muy superficial y burda.

vidas, con mayor motivo si amistad y literatura caminan de la mano. Así se evidencia en la carta del 21 de enero de 1954, cuando Guillén responde a un comentario y observación de Teresa sobre un estudio que él está realizando acerca de la poesía de su gran amigo Pedro Salinas: «Dices bien, Teresa. El pequeño estudio mío sobre la poesía de Pedro es insuficiente. Pero ya sabes —¿no me lo copiaste tú? Que lo considero como un punto de partida para ulteriores desarrollos».

Precisamente, durante toda su correspondencia, Guillén habla de su círculo de amistades, muchas de las cuales se fueron forjando en tanto el poeta e hispanista se hallaba en el exilio. Se trata de amistades que cultivó a lo largo de su vida no solo a través de la correspondencia —muy abundante, es cierto—, sino de forma especial a través de veladas que organizaba en su casa (ya fuera en los Estados Unidos, en Italia, en España) y a las que asistían muchos intelectuales del momento, entre los que figuraban personas destacadas del ámbito literario: Jorge Luis Borges, Ivar Ivask, Dionisia García, Concha Zardoya, Juan Marichal, Paul Bénichou, Joaquín Casaldueiro, Rafael Alberti, Alberto de Lacerda y un largo etcétera. Tanto Teresa como su familia participaban en esas reuniones en las temporadas que pasaban juntos con Guillén. Esta costumbre prevaleció durante toda su vida y, con el tiempo, Teresa la asumió como propia y la siguió cultivando, aunque su padre estuviera ausente. De hecho, Antonio Gilman —en las cartas, Antó—, hijo de Teresa, hace referencia a esto en una entrevista que se publicó en 2020:

PDR [Pedro Díaz-del-Río]: Imagino que también forma parte de tu memoria la activa vida cultural que rodeaba el día a día de tu familia; la presencia de tu padre y abuelo, su relación con el mundo literario, el papel clave de tu madre a la hora de organizar reuniones en vuestra casa por las que pasaban renombrados académicos...

AG [Antonio Gilman]: Bueno, la fase del *salón* hispánico de mi madre empieza más bien después de mudarnos a Cambridge en 1960 (Rose 1988). Pero antes mis padres estaban en contacto frecuente con varias figuras tanto del exilio (Américo Castro, Francisco García Lorca, Max Aub, etc.) como de personas que habían hecho sus carreras en las Américas antes de la guerra (Joaquín Casaldueiro, Amado Alonso, etc.). Me acuerdo muy bien de ellos. Una vez instalados todos en la casa de Cambridge, mi abuelo atraía muchas visitas.

Pasaban por casa arquitectos (p. ej., José Luis Sert), artistas (p. ej., Eduardo Chillida) y muchas figuras literarias (Jorge Luis Borges, Octavio Paz...). Mi madre organizó una especie de salón al que invitaba a aquellos intelectuales y artistas del mundo hispánico que pasaban por Harvard. (Vicent García *et al.*, 2020, p. 11)

Sobre esta faceta social de la literatura hay referencias en las cartas, como cuando Teresa parece no especificar demasiado sobre los asistentes a esas veladas. Ante la duda, Guillén pregunta: «Pasan ilustres conferenciantes por ahí. ¿Borges también? No habrá ido a Gray Gardens, supongo» (carta del 10 de abril de 1980). Teresa continúa estas reuniones y veladas con intelectuales que había empezado con su padre, ahora como una actividad habitual en su casa. Guillén muestra un gran interés por ello, sumado a la admiración y el orgullo que siente por todo lo que hace su hija. No importa tanto quiénes asistan a esas cenas y veladas, sino la capacidad, la idoneidad, la aptitud y el talento de Teresa. La alegría de ella ante el éxito de estas veladas es perceptible a través de la reacción fascinada de su padre, sobre todo en exclamaciones en las que su emoción se desborda: «Vengamos a Cambridge. Tu cena, Teresa, de 23 personas nos ha dejado estupefactos. ¡Qué organización y qué generosidad!» (carta del 10 de junio de 1979).

Ciertamente, la temática y el objeto de estos diálogos son muy amplios y nunca parecen agotarse. Pero la realidad epistolar termina

devolviéndolos a la situación de enunciación en ausencia, la cual pone de manifiesto con insistencia la distancia que los separa. Por muy apasionantes que sean los asuntos que traten, la evidencia de la separación aflora. La nostalgia y el anhelo se hacen palpables y la fuerza del sentimiento pretende suplir lo que la realidad les niega: estar juntos. Se entienden muy bien las palabras de Guillén, con toda su potencia exclamativa, haciéndose eco, afirmando y consolidando el propio sentir de Teresa: «¡Claro que os echo de menos! [...] Mi hija es la criatura más rica del mundo —y esto es una verdad como un templo» (carta del 6 de octubre de 1952). No se puede mostrar más categórico. El padre apunta a la esencia del sentimiento por su hija, un sentimiento recíproco que quiere transmitir con palabras. No hay espacio para la duda ni para la negación, todo es afirmación. La carta constituye el medio para exorcizar la ausencia, la distancia y la separación, como recalca el padre a Teresa: «Tu sentimiento es exactamente el mío» (carta del 8 de junio de 1954). No cabe mayor afinidad afectiva ni mayor armonía. Su capacidad de compenetración es total y absoluta.

Por último, hay que hacer referencia a lo que Altman (1982) denomina los *fantasy dialogues*, aquellos dirigidos a un destinatario imaginario o que tratan de recrear una situación de diálogo imaginario. No podemos afirmar que en este epistolario exista este tipo de diálogo en sí, pero hay evidencias de que está presente de alguna manera la dimensión imaginaria del destinatario —llamada «dimensión fantasmática» entre algunos críticos— para enfatizar la evanescencia, la imaginación y la idealización del destinatario. De hecho, el propio Kafka, en sus *Cartas a Milena*, habla de la dificultad que le supone escribir cartas, hasta el punto de que se convierte en un arduo trabajo porque la ausencia del destinatario implica tratar de establecer una suerte de comunicación con un fantasma, con el fantasma del destinatario (1955, p. 199). La clave de todo reside, una vez más, como todo el proceso conversacional

de la carta, en la situación de enunciación en ausencia. Bien es cierto que, aunque Kafka manifieste una visión negativa de la escritura epistolar, ha conseguido fijar la atención en el aspecto de lo fantasmático, de lo evanescente y etéreo que puede resultar el destinatario.

Muchos autores han escrito sobre ello y, sin caer en la radicalidad de las opiniones expresadas por Kafka, han explorado y profundizado las consecuencias y repercusiones que puede tener en la escritura la ausencia de los corresponsales. En efecto, Salinas, gran amigo de Guillén y, al mismo tiempo, escritor incansable de cartas, publicó un ensayo titulado *El defensor* (1948/1981), en el que una parte está dedicada a la carta. Allí, al analizar la figura del destinatario, afirma: «A cada corresponsal tengo que figurármelo, que representármelo, antes de trazar su nombre en la salutación» (p. 230). Es decir, en el proceso epistolar, antes de que el autor de la carta comience a escribir, su mente ha de representar una imagen del corresponsal al que se dirigirá. Según Haroche-Bouzinac (1995), el «principio de adaptación a la persona» —como lo denomina— implica que el autor de la carta «se adapta, pero también absorbe, incorpora al otro» (p. 93). Este principio determina desde dentro todo el proceso de escritura. El autor de la carta siempre va a tener presente al destinatario, «fuera del cual el pensamiento no puede concebirse» (p. 280). El pensamiento precede a la escritura, por tanto, pensar el destinatario constituye la etapa previa al acto de enunciación epistolar. Cuando el autor piensa en las reacciones que el destinatario pueda tener ante lo que va a escribir; en las propias características, valores, virtudes, defectos, rasgos, etc., que lo definen, construye y crea una imagen de él y, con ello, inicia una fase en la cual lo idealiza. Desde esta perspectiva, se puede decir que «el yo se constituye a partir de un tú lejano» (Carreño, 2022, p. 10).

Además, hay que tener en cuenta que, debido al movimiento circular de la correspondencia, por el cual el autor pasa a ser destinatario y el

destinatario, autor —en un doble juego de roles continuo—, este breve proceso de idealización actúa, asimismo, en una doble dirección. Al decidir escribir una carta, el autor empieza a pensar en el destinatario, imaginarlo, interiorizarlo y, en consecuencia, idealizarlo. Y el destinatario, convertido a su vez en autor, procede de la misma manera con su corresponsal. En esta correspondencia, en que solo disponemos de las cartas de Guillén y la voz de Teresa nos llega a través de la voz del padre, hay que tener presente este doble juego especular, como bien ha detectado Michèle Ramon:

La carta es un espacio especular fantasmático, un espejo donde quien escribe genera detrás del reflejo de su rostro, el reflejo del rostro del Otro y donde el lector, posteriormente, descubre la superposición de estos dos reflejos. Escribir una carta es hundir su yo en el espejo para convocar la imagen del Otro, convocarla para que llegue a nosotros. (1982, citada en Grassi, 1998, p. 172)

En efecto, tanto para Jorge Guillén como para su hija, la acción epistolar conlleva representar una imagen del otro y reconocerse en ella. Con gran fuerza se lo manifiesta así a su hija en la carta fechada el 6 de enero de 1949: «¡Si precisamente eso es lo que me importa!: ser digno de la idea que mi hija tiene de mí». Se trata de un deseo que constituye el fundamento en que se sustentan los diálogos epistolares entre padre e hija y, también, sus propias vidas. Para ellos, estar ausentes, iniciar una conversación epistolar y hablar con su corresponsal acarrear un proceso paralelo vital: tratar de alcanzar en la realidad una imagen ideal. La perspectiva da un giro y esta idealización se transforma en un valor sumamente positivo, en la medida en que puede servir de estímulo y de empuje para que el elemento real, anclado en la realidad, se supere a sí mismo y se esfuerce por convertirse en alguien mucho mejor. Es posible que nunca llegue a alcanzar esa imagen ideal proyectada, pero tal ideal entra ya a formar parte de su propia personalidad.

En Teresa, el proceso es similar. Si ella ha proyectado una imagen de su padre con la que este busca la identificación o la mayor semejanza posible, progresivamente manifiesta su personalidad y su *ethos* narrativo en concordancia con esa imagen positiva con la cual él la representa. En el fondo así lo expresan estas palabras de agradecimiento del padre a su hija: «[Por el] favor continuo que es tu existencia: que tú seas tú» (carta del 7 de febrero de 1970). Para Teresa, se trata de estar a la altura de esa imagen, de acercarse lo más posible a ella y de actuar conforme a lo que le exige, tal como va mostrando a lo largo de todo el epistolario, en ese juego especular en el que su reflejo llega a través del espejo de su padre.

Tanto el padre como la hija han hecho de ello el principio fundante de su relación, en este caso, epistolar. La carta es espejo del padre, o para ser más precisos, espejo del padre en el que se mira Teresa y viceversa. Más aún, el doble juego especular de la correspondencia no consiste en una mera proyección de imágenes. La carta se convierte en un verdadero espacio o «ámbito de realidad» (López Quintás, 1998, p. 376) donde Guillén y Teresa se encuentran, y provoca que el juego especular se transforme en un «juego coparticipativo» (Casas, 2014, p. 14), un juego cocreativo donde ambos interactúan y colaboran en la creación de una imagen del otro. Pero esta imagen no se queda en el plano de la posibilidad, de la expresión de un deseo inalcanzable, sino que se traslada al plano de la realidad, del devenir actual, del presente. Para ellos, se trata de convertir esa imagen más o menos idealizada, que adquiere su pleno sentido en el marco de la relación entre los dos (Meizoz, 2007, p. 26), en un principio vital de actuación. El «llegar a ser» ya forma parte del ser aquí y ahora. Por tanto, la creación de esa imagen revelará también el *ethos* de los correspondientes, que, en el caso de Teresa, es perceptible a través de las cartas del padre.

Teresa es, ante todo y sobre todo, hija, y se presenta como una buena hija. Así trata de ser, y se puede inferir del epistolario. De hecho,

reúne una serie de cualidades, de rasgos del comportamiento, que su padre tiene en muy alta estima, entre las que cabe destacar la capacidad de comprensión y de dar cariño. Teresa se muestra en todo momento cariñosa con su padre y sabe penetrar en su alma hasta lo más hondo al comprender sus estados de ánimo, lo que le hace tener el don de la palabra oportuna: «Siempre te las arreglas, hija, para decir las cosas más tiernas y más verdaderamente sentidas» (carta del 9 de junio de 1950). Guillén no puede evitar quedarse impresionado ante esta capacidad, lo que le lleva a romper en elogios hacia ella y a expresar su emoción por ser padre de una hija así: «Terminaste tu narración con una frase que me conmovió [...]. Eres extraordinaria. De nada estoy más orgulloso que de mis hijos (aunque ese Claudie no me escriba...)» (carta del 13 de noviembre de 1959). Teresa va a mantener siempre esta actitud.

Guillén reconoce que su hija es la persona adecuada para confiarle asuntos personales importantes, de forma que la convierte también en su confidente. Por ejemplo, cuando la relación con Irene Mochi-Sismondi —con quien se casará en octubre de 1961, tratándose de sus segundas nupcias— parece consolidarse, escribe a Teresa: «Todo esto te lo digo *a ti*, si no en secreto, con la discreción que exige la posible, la probable, la cada vez más probable relación de Irene con América» (carta del 13 de noviembre de 1959). El efecto de destacar el pronombre personal que hace alusión a Teresa es evidente. Muestra la exclusividad de la confidencia. Solo se lo podría confesar a alguien digno de merecerlo y de recibirlo, y él confía en su prudencia. Esa confianza, prudencia, discreción la convierten en un pilar vital para su padre, lo cual no hace más que incrementar el cariño y admiración de Teresa hacia él y de Guillén hacia su hija. La gran acogida de Teresa a Irene impresiona a su padre y, cuando Teresa le envía una carta a Irene, es Guillén quien le escribe en estos términos: «Ha recibido tu carta, Teresa, y está conmovida. [...] Y yo también» (carta del 22 de mayo de 1960).

La imagen de buena hija que se dibuja de Teresa no es un ideal inalcanzable, sino que se manifiesta a lo largo de la vida y se integra en su propia persona. Ella es el apoyo incondicional de Guillén y, ante esto, solo cabe sentir un gran orgullo de padre. De ahí que se sucedan las expresiones de emoción de Guillén a lo largo de todo el epistolario por ser «el más feliz de los padres habidos y por haber» (carta del 6 de enero de 1949). No las puede reprimir y necesita decirle que es ella quien le «ha colmado de felicidad» (carta del 5 de noviembre de 1960). Las acciones, el comportamiento y la actitud de Teresa a lo largo del tiempo tienen como consecuencia este resultado en su padre, y la hacen más presente. En efecto, Teresa siempre está junto a su padre y, si la distancia geográfica no lo permite, la carta sí; por eso, se siente «un poco perdido» cuando no puede sentir su cercanía. En «¡MI HIJA!» (carta del 8 de enero de 1955), las mayúsculas, el determinante posesivo y los signos exclamativos actúan como intensificadores de ese hondo sentimiento paterno que, por contraste, realza la relación filial. Su hija queda ensalzada y elevada a un nivel superior.

Además, las cartas ayudan a ver la personalidad de Teresa «en relación con los otros, a descubrirla o afirmarla en confrontación con el mundo» (Alberca, 2017, p. 337). Es decir, las cualidades de Teresa no se quedan en ella misma, sino que tienen repercusiones en su entorno, en las personas que conforman su espacio vital y existencial, su familia. De nuevo a través de las palabras de Guillén, se insinúa la presencia de Teresa como artífice y exponente de la felicidad y unidad familiares; queda sugerido su rol de buena madre y buena esposa. Entonces, cobra todo su sentido la expresión metafórica que utiliza Guillén para referirse al hogar de Teresa: «Arcadia feliz», o sencillamente «Arcadia». Sin duda, incide en el papel primordial y protagonista de Teresa, en su empeño y su quehacer para conseguirlo. Es ella quien irradia, transmite y contagia

esa felicidad y, con ella, la armonía y la paz que no se pueden encontrar en ninguna otra parte. Por eso, arde en deseos de reunirse con los suyos:

Por otra parte, — así es la vida — siento una impaciencia enorme, por llegar, es decir, por estar en esa Arcadia, para veros — a ti, a Steve, a Antó, a Isabel — ¡qué alegría teneros ahí, al alcance de lo que va a ser mi vida cotidiana! Vosotros y Claudie, en abril, dice él... (Carta del 26 de diciembre de 1951)

Pero, mientras tanto, la carta es el único medio en que él puede disfrutar de esa Arcadia tan deseada y añorada, a la cual se acerca o en la que se hace presente a través del papel, intensificando las muestras de cariño: «Abrazos y besos a los cuatro habitantes de Arcadia» (carta del 19 de diciembre de 1951).

Siguiendo a Vincent Colonna y aplicando sus palabras a Teresa, Alberca señala que no «se transfigura su [la] existencia real en una vida imaginaria, indiferente a la verdad autobiográfica» (2017, p. 314); por el contrario, existe un «compromiso» (p. 315) con la realidad, con la vida real. Por eso, estas palabras del padre son muy significativas, pues, si bien apuntan a una imagen en cierto modo idealizada, sabe que su hija responde y se ajusta a ella. Lo afirma contundentemente con unas palabras que habría que hacer extensivas a toda la vida de Teresa: «Tú realizas, tú cristalizas en este viaje como la imagen de lo que se llama una “familia unida”» (carta del 26 de septiembre de 1960). De ahí que su padre no pueda sino exclamar con júbilo «Tu carta, hoy, Teresa, nos ha traído la luz de Puerto Rico» (carta del 19 de enero de 1965) no solo porque ella escribiera desde allí en un viaje que había realizado, sino porque Teresa se ha convertido en la luz para Jorge Guillén y la luz para el resto de la familia. Por eso, mantener los diálogos epistolares con Teresa es permitir que la vida sea plenamente iluminada.

4. Conclusiones

En definitiva, esta correspondencia mantenida a lo largo de muchas décadas entre Guillén y su hija revela la existencia de un particular pacto epistolar, en el que la dimensión dialogística se erige en una de sus características más sobresalientes. Esta dimensión, donde lo dialogal y lo dialógico se imbrican y se entremezclan constantemente, sin solución de continuidad, estructura la forma de las cartas y marca su dinamismo, su tono, su ritmo y su fondo, que se convierten en auténticas conversaciones y adoptan manifestaciones muy diversas. A través de ellas, la voz de Teresa llega hasta nosotros; una voz que nunca oímos de forma directa, sino por medio de la voz de su padre, como corresponde a un epistolario de estructura monofónica. Esta voz que descubre la presencia de Teresa, una presencia real y constante, se va revelando en un doble juego especular. Así, las palabras del padre reflejan y proyectan una imagen de la hija, y las palabras de la hija, que llegan asumidas y asimiladas como en eco a través de las palabras del padre, reflejan, a su vez, una imagen de este. Pero esta superposición de imágenes y reflejos, en la que se desarrolla el diálogo epistolar entre Guillén y Teresa, no es un diálogo entre fantasmas, sino un «juego coparticipativo» (Casas, 2014, p. 14) en el que la proyección del deseo de ser se convierte en un proyecto vital en marcha. A través de este juego, se va perfilando el *ethos* de Teresa entre el devenir (ideal proyectado) y el presente (real actual), como en una filigrana que confluye en el espacio de la carta.

Teresa es, ante todo y sobre todo, una buena hija, siempre fiel a su padre; una hija atenta y cariñosa, confidente del padre, vínculo de unidad familiar, de armonía y de serenidad; una hija con quien comparte intereses y pasiones; una hija que sabe deslizar la palabra oportuna cuando conviene; una hija que sabe aconsejar a su padre en todas las facetas de la vida, y una hija, marcada profundamente por la literatura, que sabe estar a la altura de las circunstancias. Teresa es, en fin, luz para

su padre; la luz que irradia a la familia de los Guillén y de los Gilman;
la luz que inspira al poeta:

No, no vale ese llanto. / La Creación a dar su poesía empieza. / ¡Tú creces!
Y con tanto / Paraíso en tu estrépito que la naturaleza / Sola es jardín: tu
encanto.

Gracia tan inmediata / De manantial, de luz con arranque de aurora, / De
alborada invasora, / De ramo con rocío — ¡tú creces! — no enamora. /
Más, más, más: arrebatada. (Guillén, 2008b, p. 262)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alberca, M. (2017). *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificación*. Pálido Fuego.
- Altman, J. G. (1982). *Epistolarity. Approaches to a Form*. Ohio State University Press.
- Bres, J. (2005). Savoir de quoi on parle: dialogue, dialogal, dialogique; dialogisme, polyphonie... En J. Bres, P. P. Haillet, S. Mellet, H. Nolke y L. Rosier (Dirs.), *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques* (pp. 47-61). De Boeck.Duculot. <https://doi.org/10.3917/dbu.bres.2005.01.0047>
- Cabel, J. (2009). Lejos por siempre jamás. Dos cartas inéditas de César Vallejo. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 48(48), 161-174. <https://doi.org/10.46744/bapl.200902.010>
- Carnero, G. (2010). El arte de amar de un elegido. En J. Guillén, *Cartas a Germaine (1919-1935)* (pp. 7-17). Galaxia Gutenberg.
- Carreño, A. (2022). *Busquemos otros montes y otros ríos (De la palabra al silencio)*. Cátedra.
- Carron, J.-P. (2002). Écriture et identité. Pour une poétique de l'autobiographie. OUSIA.
- Casas, A. (2014). La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales. En A. Casas (Ed.), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (pp. 7-21). Iberoamericana Vervuert.
- Compagnon, A. (2008). *¿Para qué sirve la literatura?* (M. Arranz, Trad.). Acantilado.

- Fernández González, Á. R. (1994). Antonio Machado y Jorge Guillén: Tiempo vivido, instante gozoso. *RILCE*, 2(10), 35-47. <https://doi.org/10.15581/008.10.27057>
- Grassi, M.-C. (1998). *Lire l'épistolaire*. DUNOD.
- Guillén, J. (2008a). *Aire nuestro: Homenaje. Y otros poemas. Final*. Tusquets Editores.
- Guillén, J. (2008b). *Aire nuestro: Cántico. Clamor*. Tusquets Editores.
- Haroche-Bouzinac, G. (1995). *L'épistolaire*. Hachette Supérieur.
- Jaubert, A. (2005). Dialogisme et interaction épistolaire. En J. Bres, P. P. Haillet, S. Mellet, H. Nolke y L. Rosier (Dirs.), *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques* (pp. 215-230). De Boeck.Duculot. <https://doi.org/10.3917/dbu.bres.2005.01.0215>
- Kafka, F. (1955). *Cartas a Milena* (J. Wilcock, Trad.). Emecé Editores.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1998). L'interaction épistolaire. En J. Siess (Dir.), *La lettre, entre réel et fiction* (pp. 15-36). SEDES.
- Lejeune, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios* (A. Torrent, Trad.). Megazul-Endymion.
- Lejeune, P. (2005). *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*. Seuil.
- López Quintás, A. (1998). *Estética de la creatividad. Juego. Arte. Literatura*. Rialp.
- Meizoz, J. (2007). *Postures littéraires. Mises en scènes modernes de l'auteur*. Slatkine.
- Mora Fandos, J. M., y Arbona Abascal, G. (2023). El hispanismo norteamericano de Jorge Guillén en las *Cartas a Teresa*: una

comunicación confidencial. *Castilla. Estudios de Literatura*, (14), 495-524. <https://doi.org/10.24197/cel.14.2023.495-524>

Pedraza Rodríguez, A. (2008). Un cántico a la vida. Aproximación a la obra de Jorge Guillén. *Literatura: teoría, historia, crítica*, (10), 163-183. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/48377>

Ricoeur, P. (2006). *Sí mismo como otro*. Siglo XXI.

Saiz-Cerreda, M. (2007). *Cartas íntimas de Antoine de Saint-Exupéry. Entre la soledad y el amor*. EUNSA.

Salinas, P. (1981). Defensa de la Carta misiva y de la correspondencia epistolar. En P. Salinas, *Ensayos completos II* (pp. 217-293). Taurus. (Obra original publicada en 1948)

Vicent García, J. M., Martínez Navarrete, M. I., y Díaz-del-Río Español, P. (2020). Una entrevista con Antonio Gilman Guillén. Primera parte. *Trabajos de Prehistoria*, 77(1), 7-29. <https://doi.org/10.3989/tp.2020.12244>

Bol. Acad. peru. leng. 76. 2024 (109-151)

EL ÁLBUM PERSONAL DE AURORA CÁCERES EN *DATASETS*: UNA APROXIMACIÓN TEÓRICO-CRÍTICA Y METODOLÓGICA PARA ANALIZAR LAS PRÁCTICAS SOCIOCULTURALES DE LAS INTELECTUALES LATINOAMERICANAS DE ENTRE SIGLOS DESDE LAS HUMANIDADES DIGITALES¹⁻²

Aurora Cáceres' personal album in *datasets*: a theoretical-critical and methodological approach to analyze the sociocultural practices of Latin American women intellectuals between centuries (1880-1925) from the digital humanities

L'album personnel d'Aurora Cáceres en *datasets*: une approche théorique-critique et méthodologique pour analyser les pratiques socioculturelles des intellectuelles latinoaméricaines de 1880 à 1925, à partir des humanités numériques

MÓNICA ARAKAKI

Pontificia Universidad Católica del Perú
monica.arakaki@pucp.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-6543-7962>

-
- 1 Este trabajo es posible gracias al respaldo de la Beca de Apoyo a la Investigación 2023, ofrecida por el Departamento de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) y, también, del proyecto CAP PI1104, financiado por el Vicerrectorado de Investigación de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
 - 2 Además de los autores aquí presentados, este artículo fue el resultado de un trabajo conjunto con la historiadora Mariana Reyes (ORCID: 0009-0001-0739-5223) y la arqueóloga Dina Cornejo (ORCID: 0009-0002-4881-3425), ambas de la PUCP, y la historiadora Sofía Pachas (ORCID: 0000-0001-8736-8534), de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM).

LUZ AINAI MORALES-PINO

Pontificia Universidad Católica del Perú
lmoralesp@pucp.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0001-9339-5731>

JAVIER VERA ZÚÑIGA

Pontificia Universidad Católica del Perú
jveraz@pucp.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-5234-6279>

RESUMEN:

Planteamos una aproximación al álbum personal de Aurora Cáceres (1872-1958) desde las humanidades digitales y las ciencias de la información. Mediante su conversión en *datasets*, buscamos que este documento complejo y heterogéneo sea legible computacionalmente y se pueda revisar de forma crítica ponderando los contenidos en red que permitan diálogos para nuevos horizontes de significación, sin soslayar el valor semántico e ideológico de los soportes materiales. Esperamos superar la reducción de estos dispositivos a fuentes para la extracción de datos aislados limitadas a esferas de lo íntimo o despolitizado. Con el álbum, Cáceres, al igual que otras intelectuales del periodo de entre siglos, evidenció su intervención en la esfera pública y sus estrategias para construir una historia y una memoria en las que ella, como sujeto y no como objeto, tiene un rol protagónico. Este trabajo representa una contribución metodológica para estudiar esta clase de fuentes, cuya heterogeneidad implica también su subordinación o descarte, dados los retos que plantean su lectura, clasificación y conservación.

Palabras clave: Zoila Aurora Cáceres, álbum personal, humanidades digitales, *datasets*, feminismos latinoamericanos.

ABSTRACT:

We propose an approach to the personal album of Aurora Cáceres (1872-1958) from the digital humanities and information sciences.

Through its conversion into *datasets*, we seek to make this complex and heterogeneous document computationally readable and to critically review it, pondering the networked contents that allow dialogues for new horizons of meaning, without ignoring the semantic and ideological value of the material supports. We hope to overcome the problem of reducing these devices to sources for the extraction of isolated data limited to intimate or depoliticized spheres. With the album, Cáceres, like other intellectuals of the inter-century period, evidenced her intervention in the public sphere and her strategies to construct a history and a memory in which she, as a subject and not as an object, plays a leading role. This work represents a methodological contribution to study this kind of sources, whose heterogeneity also implies their subordination or exclusion, given the challenges of reading, classifying and preserving them.

Key words: Zoila Aurora Cáceres, personal album, digital humanities, datasets, Latin American feminism.

RÉSUMÉ:

Nous proposons une approche de l'album personnel d'Aurora Cáceres (1872-1958) à partir des humanités numériques et des sciences de l'information. Au moyen de sa conversion en *datasets*, nous cherchons à ce que ce document complexe et hétérogène soit lisible par l'ordinateur et puisse être lu de façon critique, en considérant les contenus en réseau qui permettent des dialogues pour de nouveaux horizons de sens, sans ignorer la valeur sémantique et idéologique des supports matériels. Nous espérons aller au-delà de la réduction de ces dispositifs à des sources pour l'extraction de données isolées se limitant à la sphère de l'intime et du dépolitisé. Avec l'album, Cáceres, ainsi que d'autres intellectuelles de la période étudiée, a mis en évidence son intervention sur la sphère publique et ses stratégies pour construire une histoire et une mémoire où elle, en tant que sujet et non comme objet, a un rôle principal. Cet article représente une contribution méthodologique pour

étudier ce genre de sources, dont l'hétérogénéité implique aussi leur subordination ou leur destruction, étant donné les défis posés para leur lecture, leur classement et leur conservation.

Mots clés: Zoila Aurora Cáceres, album personnel, humanités numériques, *datasets*, féminismes latinoaméricains.

Recibido: 12/02/2024 Aprobado: 14/09/2024 Publicado: 28/12/2024

1. Introducción

En este trabajo planteamos una propuesta analítica y metodológica que combina las herramientas de los estudios literario-culturales, las humanidades digitales y las ciencias de la información para abordar el álbum personal de la escritora, historiadora, asociacionista y activista feminista peruana Zoila Aurora Cáceres Moreno (Lima, 1872-Madrid, 1958)³. Este documento, relegado a las zonas grises de los estudios literarios, culturales e historiográficos dada su heterogeneidad estructural y su aparente vinculación con lo privado y —en diálogo con ello— lo femenino y despolitizado, registra eventos de la vida de este personaje polifacético y sus intensos intercambios sociales, intelectuales y profesionales entre fines del siglo XIX e inicios del siglo XX. Mediante esta aproximación que considera el documento en su materialidad semánticamente significativa, en lugar de reducirlo a una fuente para la extracción de datos aislados, buscamos crear una matriz de datos que condense la complejidad de la información allí reunida y, en esa línea, posibilitar recorridos tan integradores como inusitados desde distintos enfoques disciplinares.

3 La autora firmaba de forma indiferente como Aurora Cáceres o Zoila Aurora Cáceres, y también mediante los seudónimos Eva Angelina o Evangelina (aunque estos últimos no buscaban ocultar su identidad, la cual era bien conocida en los circuitos literarios, culturales e intelectuales de la época).

Así, nuestro artículo se estructura en tres secciones. La primera sección contextualiza al personaje de Zoila Aurora Cáceres al situarla en el horizonte de los debates estético-ideológicos, políticos y culturales del periodo. En este apartado inicial también realizamos un recorrido sinóptico por los estudios acerca de los álbumes personales (*scrapbooks*) tanto en Latinoamérica como en otras tradiciones con el objetivo de conceptualizar este dispositivo heteróclito como archivo y, también, como «artefacto cultural» que pone en evidencia las redes de significación de la cultura (Isava, 2009, p. 450). El segundo apartado comprende varias secciones que explican el flujo de trabajo (*workflow*) que hemos seguido en la creación de la matriz de datos, esto es, el proceso de recopilación, catalogación y normalización de la información. La tercera sección presenta una primera aproximación computacional al álbum de Cáceres a partir de la matriz de datos debidamente curados. Por último, incluimos como anexo el cuestionario de Gebru *et al.* (2021) para la creación de la matriz de datos, en línea con el principio de apertura que ha de imperar en el abordaje de las fuentes digitales.

2. Zoila Aurora Cáceres y su álbum personal: trazas para la reconstrucción de un archivo intelectual latinoamericano

Zoila Aurora Cáceres Moreno es una figura angular para complementar un archivo intelectual y cultural latinoamericano que dé cuenta de la activa participación de los sujetos femeninos en el labrado de puentes para el ingreso a la modernidad. Sus contribuciones en estas distintas esferas de acción (literatura, historia, arte, asociacionismo) exponen la agencia política de una mujer que utilizó su capital intelectual y social para confrontar las estructuras patriarcales del campo artístico-literario y de la sociedad de su tiempo. Textos como *La rosa muerta* (1914), *Las perlas de rosa* (1914) y *Mi vida con Enrique Gómez Carrillo* (1929) dan cuenta de sus complejas contestaciones al ideario modernista, caracterizado por la prevalencia de voces masculinas que reducían a las mujeres

a cuerpos exentos de logros y discurso y cuya deseabilidad era proporcional a su invalidez (Grau-Lleveria, 2018, p. 38; Morales-Pino, 2021, p. 129). Asimismo, muestran sus interpelaciones a las matrices ideológicas en circulación en el periodo, como los discursos cientificistas y naturalistas que patologizaban a los sujetos femeninos y los vinculaban con la degeneración del cuerpo socionacional (Nouzeilles, 2000, pp. 21-22); al igual que al paradigma positivista-burgués que concebía a las mujeres como entes genéricos, idénticos, pasivos, opuestos a toda lógica o pensamiento racional (Amorós, 1991, p. 29), con lo cual los anclaba al ámbito doméstico y la función reproductiva (Valcárcel, 2001, pp. 50-51)⁴. Del mismo modo, su obra enciclopédica *Mujeres de ayer y de hoy* (1909) plantea una reescritura de la historia de la civilización occidental desde una perspectiva enfocada en las mujeres y los roles centrales que detentaron en sus respectivos contextos ideológicos y culturales.

Estas contribuciones se suman a su carrera como asociacionista y activista por los derechos de las mujeres. En 1905 funda el Centro Social de Señoras, con el objetivo de «instruir a mujeres de escasos recursos económicos» y, como refiere en su ensayo *Mujeres de ayer y de hoy*, darles los conocimientos necesarios para la sobrevivencia, «sin aspirar que llegaran al doctorado» (Cáceres, 1909/2022, p. 179). Igualmente,

4 Trabajos como los de Celia Amorós, *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, y Amelia Valcárcel, *La memoria colectiva y los retos del feminismo*, brindan herramientas teórico-críticas angulares para ver y entender las estructuras patriarcales y sus dinámicas y, al mismo tiempo, para comprender las sutiles estrategias de adquisición de poder desplegadas desde diversos ámbitos, muchos de los cuales puedan considerarse, a causa de la propia «razón patriarcal», como despolitizados. Del mismo modo, estas propuestas son claves para analizar e historizar las formas en que las mujeres han negociado su entrada a un discurso histórico e intelectual que las ha soslayado (Valcárcel, 2001, pp. 8-9). Como lo refiere Amorós, la «crítica a la razón patriarcal» busca exponer el carácter sexista de un discurso filosófico angular para la sociedad moderna occidental (1991, p. 9).

en 1924 crea la asociación Feminismo Peruano, «con el fin de levantar la condición moral y social de la mujer y de conseguir los derechos que le corresponden ante la ley, por haber demostrado su capacidad para desempeñar en la sociedad iguales tareas que el hombre» (Cáceres, citada en Pachas Maceda, 2019, p. 41). Desde su asociación, Cáceres entabla una red de comunicaciones con personas ubicadas en distintas ciudades del país con el objetivo de invitarlas a ser parte de Feminismo Peruano y sumar esfuerzos para trabajar por los derechos de las mujeres (Pachas Maceda, 2019, pp. 55-58). Del mismo modo, es fundamental su vínculo con la escritora peruana Clorinda Matto, con quien coincide cuando debe exiliarse junto a su padre en Buenos Aires. Matto la acoge como colaboradora de la revista *Búcaro Americano*, y es una figura clave en la formación intelectual de la escritora (2019, p. 29). Otras redes angulares son las que entabla con escritoras como Emilia Pardo Bazán, a quien incluso le dedica su libro *Mujeres de ayer y de hoy* (1909).

No solo sus textos literarios y ensayísticos evidencian estas relaciones, sino también otros documentos, como el álbum personal que registra sus dinámicas de sociabilidad; sus intercambios intelectuales, afectivos y artísticos, y sus recorridos e intereses entre 1892 y 1910⁵. El álbum personal de Cáceres, objeto de estudio de este trabajo, fue adquirido por el Sistema de Bibliotecas de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) en 1996. El álbum forma parte de las Colecciones Especiales alojadas en la Biblioteca Central, en particular de la Colección Andrés Avelino Cáceres. Mide 25 × 37 centímetros, y consta de 96 folios. Su versión digitalizada está disponible desde 2016 en el

5 Las fechas que proponemos se basan en las informaciones provistas por los propios documentos contenidos en el álbum. Como hemos registrado en el *dataset*, varios documentos carecen de coordenadas geográficas y/o temporales. También es pertinente comentar que se conoce, al menos, otro álbum personal de la autora, el cual se encuentra en el Museo Andrés Avelino Cáceres (Lima, Perú) y reúne, principalmente, fotografías.

Repositorio Institucional PUCP⁶. Aunque gran parte de los objetos reunidos en el álbum carece de fechas o coordenadas más específicas en torno a lugares asociados, el álbum refleja la vida de la autora entre la última década del siglo XIX y la primera del siglo XX. Estos años son claves porque se trata de los tiempos convulsos posteriores a la guerra del Pacífico (1879-1883), enfrentamiento en el que Andrés Avelino Cáceres (Ayacucho, 1836-Ancón, 1923), padre de Zoila Aurora, tuvo un lugar protagónico. El álbum reúne objetos (recortes de prensa de poemas, artículos periodísticos y cartas de visita) que se sitúan en ciudades europeas y latinoamericanas. No es casual que muchos textos, sobre todo los de la década de 1890, se sitúen en las localidades de Tacna y Arica, entonces bajo jurisdicción chilena: en estas ciudades permaneció Andrés Avelino Cáceres mientras intentaba impulsar un plebiscito para reintegrar al Perú las denominadas «provincias cautivas». Otros documentos se emitieron desde capitales latinoamericanas y europeas, como correspondencias; recortes de prensa de índole literaria, y tarjetas de invitación a eventos sociales, cenas e intercambios, los cuales permiten trazar una cartografía de redes y relaciones continentales y trasatlánticas.

Desde una perspectiva crítica y metodológica que combina los postulados de los estudios literarios con las herramientas de las humanidades digitales y las ciencias de la información (Gebru *et al.*, 2021, pp. 88-89; Gwynn *et al.*, 2013, p. 201), buscamos convertir el álbum, en cuanto grupo heterogéneo de documentos, intencionalidades y materialidades, en un conjunto de datos (*datasets*). El objetivo es sistematizar, aunque de foma no jerarquizada, la información allí contenida para posibilitar recorridos dinámicos, en lugar de las tradicionales aproximaciones que tienden a concebir estos artefactos como meras fuentes

6 <https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/64206>

de datos pensados en aislamiento y sin atender a su materialidad⁷. Consideramos el álbum de Cáceres como un complejo «artefacto cultural» (Isava, 2009), pues se trata de un objeto heteróclito que «escenifica» o «pone en obra» la cultura, al tiempo que posibilita su interpelación (p. 440). Al convertirlo en un conjunto de datos (*datasets*), buscamos que sea en su totalidad complejo y heterogéneo, legible y procesable computacionalmente (*machine readable*), y, de esa forma, que facilite la reflexión en red sobre los múltiples objetos que incluya. En consecuencia, una parte clave de este trabajo es la elaboración de una matriz de datos (*dataset*) que pueda ser usada por otros investigadores locales y extranjeros como punto de partida para otras aproximaciones críticas desde distintos campos disciplinares.

El álbum de Zoila Aurora Cáceres es un objeto privilegiado para los campos de las humanidades digitales y las ciencias de la información, dados los retos que plantea su heterogeneidad documental en materia de catalogación (Rank, 2021, p. 25) y las dificultades que representa su conservación, ya que se trata de una «memorabilia» expuesta al deterioro (Teper, 2008, pp. 58-60). Con la consideración de estos aspectos surgen otros desafíos, pues, si bien la digitalización es angular para la preservación de este patrimonio cultural y documental, resulta imperativo no soslayar la materialidad misma de los objetos (p. 61). Esto es lo que buscamos con los *datasets* que se basan en categorías descriptivas sin eludir sus soportes materiales, considerados semánticamente significativos. Al mismo tiempo, los *datasets* posibilitan análisis cuantitativos basados en aspectos como la incidencia y frecuencia de nombres (personas y organizaciones), lugares, relaciones entre objetos, y también las

7 En su trabajo sobre el álbum de Cáceres desde una perspectiva anclada en los estudios literario-culturales, Vanesa Miseres sostiene que esta disposición no jerarquizada de información en el complejo dispositivo que es el álbum apuntaba a interpelar y problematizar el movimiento modernista patriarcal, tan renuente a incluir a las mujeres y validar su potencia creadora (2018, p. 11).

singularidades o excepciones que concitan otras preguntas. Como lo ha referido Barthes (1966/1972), «estructuralmente, el sentido no nace por repetición sino por diferencia, de modo que un término raro, desde que está captado por un sistema de exclusiones y relaciones significa tanto como un término frecuente» (p. 69). Esto tiene especial relevancia porque no se trata de apostar por otra forma de sistematización homogeneizadora que silencie las tensiones implícitas en el álbum, sino de una operación «cualitativa» que busque «insertar todo término, aún raro, en un conjunto general de relaciones» (p. 69).

Según Ellen Gruber Garvey (2012), los álbumes (o *scrapbooks*, en la tradición norteamericana)⁸ son en sí mismos archivos en la medida en que constituyen instancias de preservación y registro de documentos, aun cuando no cuenten con el peso institucional tradicionalmente conferido a estos espacios:

Theorists who have written on archives, such as Michel Foucault, Jacques Derrida, and Caroline Steedman, generally use the term to refer to public records, kept by government or religious institutions, that yield information about people as their lives were touched by the state or other powerful entities. Foucault points to archives' function as controlling and delimiting knowledge, framing what is possible for us to know. Archives, even in this sense, can make the lives of ordinary people visible to historians. But archives in the sense often used in the United States encompasses a far more miscellaneous group of collections [...]. In this more inclusive sense of the term, scrapbooks are archives in themselves. Nineteenth and twentieth Century scrapbooks makers devotedly combed the press for any mention of feminist activity; for poetry that spoke to

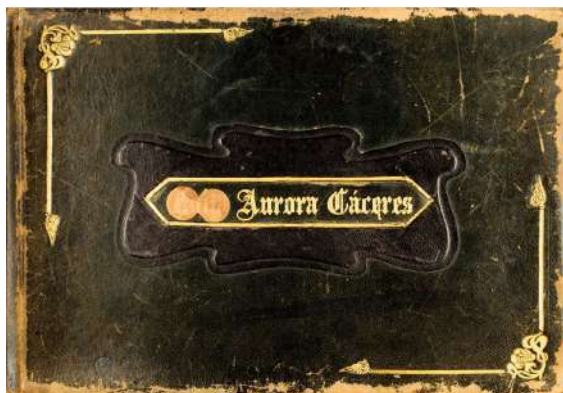
8 Si bien esto es parte de un debate más complejo, en este trabajo tomamos el término *álbum*, en referencia puntual al álbum personal de Cáceres, como una posible traducción del vocablo inglés *scrapbook*, pues, en la práctica, el álbum de Cáceres participa de los elementos y la caracterización que han propuesto tanto Teper (2008, pp. 50-53) como Gruber Garvey (2012, p. 207).

their situation, feelings or political beliefs; for profiles of black centenarians; or for notices of their own speeches. Some endowed their scrapbooks with accoutrements or structures that announced their significance [...]. Their care in cutting and pasting into the best structures available to them, whether expensive blank books, cannily obtained government reports, or obsolete ledgers from the family business, attests to their desire to have their books endure and be treated with respect. (p. 209)

El álbum de Cáceres, como archivo, permite reconstruir los complejos recorridos de la autora, así como su participación en redes intelectuales y políticas (Miseres, 2018, p. 11). También constituye una pieza clave para el archivo cultural del periodo pensado allende las fronteras nacionales.

Figura 1

Tapa del álbum personal de Aurora Cáceres



Nota. Extraída de *Álbum personal de Zoila Aurora Cáceres*, por Z. A. Cáceres, 1896-1910, p. 1.

Las cartas, al igual que el tipo de documentos que la autora conserva y reorganiza en este repositorio personal, tensionan las categorías y parcelaciones establecidas por el orden patriarcal, con sus distinciones entre lo público y lo privado (asociando la primera con lo político y la

segunda con lo despolitizado —y, por ende, femenino—). Las correspondencias personales son, en este espacio, instancias de legitimación que validan su reconocimiento en la esfera pública y sus vínculos con destacadas figuras del campo intelectual, cultural y político nacional e internacional (Miseres, 2018, p. 14). Al mismo tiempo, estas correspondencias evidencian lo que Kate Millet (1970/2000) denominó, en sus planteamientos fundacionales para el campo de estudios feministas, las políticas sexuales que convierten los códigos de sexualidad internalizados en asuntos públicos (p. 33).

Figura 2

Invitación de Benjamín Guzmán dirigida a Cáceres para una colaboración con material inédito en la revista Claridades (Sucre, septiembre de 1900)



Nota. Extraída de *Álbum personal de Zoila Aurora Cáceres*, por Z. A. Cáceres, 1896-1910, p. 39.

Los membretes y las coordenadas de los lugares asociados con estas correspondencias e invitaciones (instituciones públicas, asociaciones profesionales u hoteles ubicados en diversas capitales metropolitanas) confirman los vínculos sociales e intelectuales de Cáceres, y, sobre todo, reiteran su capacidad de acción, interacción y movimiento. La autora también plantea estos aspectos en sus textos literarios, con la inclusión de personajes femeninos que desafían los mandatos patriarcales al circular con libertad y autonomía por diversos espacios (Grau-Lleveria, 2018; LaGreca, 2012; Morales-Pino, 2021).

Esto evidencia en qué medida un objeto como el álbum, con frecuencia soslayado debido a los retos que plantea a los sistemas de clasificación (Rank, 2021, p. 25), al igual que su aparente vinculación con lo privado, constituye una instancia de interpelación de las estructuras sociopolíticas y culturales. Asimismo, los escritos periodísticos y las reseñas que la autora incluye sobre sí misma u otros creadores de la época dan cuenta de su presencia en el campo de debates intelectuales y su diálogo crítico con un canon que ella está reorganizando y reconstruyendo desde, como lo señala Miseres (2018),

este espacio en donde objetos efímeros y escrituras fragmentadas se reúnen y se ordenan libremente, la escritora descubre la posibilidad de construir una memoria personal para la posteridad que dé cuenta de su profesión, sus relaciones intelectuales y la repercusión de su trabajo en un contexto transnacional. [...] En medio del auge modernista, Cáceres patenta en el álbum un modo subjetivo, no jerarquizado de relacionarse con el movimiento, el cual se resistió al ingreso de la mujer y se relacionó conflictivamente con el «compromiso y función social» que el universo del álbum proponía. (p. 11)

Miseres plantea la singularidad del álbum de Cáceres con respecto a los usados en otras tradiciones, como las estudiadas por Alcibíades (2012) o Acevedo Rivera (2022) —en etapas más tempranas del siglo

xix, en el primer caso, y en el ámbito europeo, en el segundo—. Más allá de las especificidades e intencionalidades en los usos de estos artefactos por parte de las mujeres, coincidimos con la lectura que propone Ellen Gruber Garvey (2012), quien define los álbumes o *scrapbooks* como archivos donde se reorganiza y reinterpreta la cultura desde perspectivas divergentes con respecto a las propuestas desde los circuitos de poder. En tal sentido, el álbum es tan democrático como democratizador, pues aun cuando, como lo refiere Gruber Garvey, «few people can buy parts of old cloisters or collect rare books» (2012, p. 209), casi cualquier persona podría acceder a los periódicos y hacer su propio álbum de recortes sobre la base de sus criterios o intencionalidades más particulares.

La convergencia de objetos disímiles en el álbum posibilita diálogos inusitados entre documentos y, en muchos casos, entre textos e imágenes en este archivo que podemos leer como un palimpsesto donde convergen —pero, también, se producen— múltiples horizontes de significación⁹. Así, hallamos artículos periodísticos o reseñas literarias al lado de invitaciones a cenas, fotografías o cartas de visita de personajes no siempre relacionados con los escritos allí dispuestos. Según Gruber Garvey, los álbumes plantean una política de disposición que opera por yuxtaposición, y en esta constante recontextualización los objetos y sus materialidades adquieren nuevos significados:

The scrapbook maker [...] demands that the reader acknowledge the predetermined path through the clippings. Scrapbooks declare that they are something other than files of clippings; the framework and arrangement of materials they embody are works in themselves. Scrapbooks, and

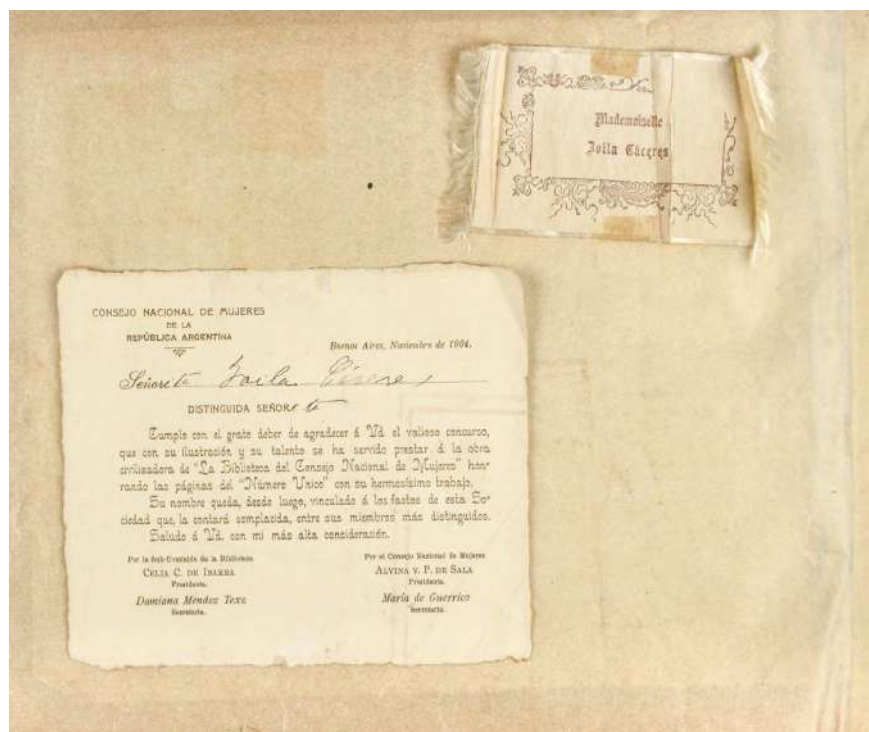
9 Planteamos un diálogo tangencial con la conceptualización que propone Genette sobre el palimpsesto en su abordaje de los textos literarios (1962/1989) como entramados donde coexisten varias escrituras y, en consecuencia, horizontes de sentido. Esta estructura heterogénea se potencia en un dispositivo como el álbum, donde constatamos una constante yuxtaposición de voces y sentidos que pueden precederse, sucederse o remitir constantemente a otros textos y horizontes de significación.

museums like the Gardner, as well as anthologies, materialize the collector's vision, and each reflects the desire to promulgate a particular understanding of the relationship to the material it presents. (2012, pp. 207-208)

El álbum de Cáceres resulta clave para ahondar en sus distintas esferas de acción como intelectual y escritora, pero también como activista y asociacionista. Así lo demuestran las invitaciones que recibe para ser parte de las agrupaciones feministas y de las asociaciones de mujeres en América Latina (ver Figura 3).

Figura 3

Correspondencia que acredita la vinculación de Cáceres al Consejo Nacional de Mujeres de la República Argentina (Buenos Aires, noviembre de 1904)



Nota. Extraída de *Álbum personal de Zoila Aurora Cáceres*, por Z. A. Cáceres, 1896-1910, p. 112.

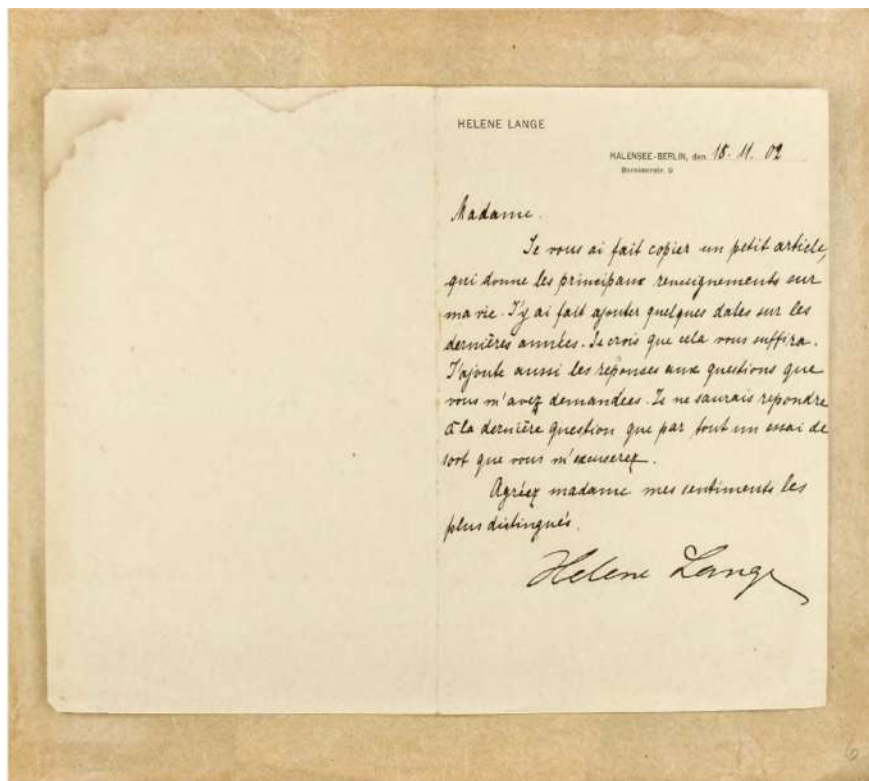
El álbum también registra sus intercambios epistolares con feministas alemanas, como Helene Lange, los cuales son el eje de su tesis doctoral en La École des Hautes Études en Sciences Sociales, de La Sorbonne, titulada *Feminismo en Berlín* (circa 1902) (ver Figura 4). En estas correspondencias, incluidas posteriormente en su libro *Mujeres de ayer y de hoy*, la autora manifiesta sus posturas ideológicas con respecto al feminismo alemán y traza derroteros para lo que concibe como el deber del feminismo en el ámbito peruano. Es decir, estos diálogos consignados en su álbum personal no solo son el punto de partida para un trabajo académico-intelectual posterior, sino que también constituyen fuentes claves para comprender los sujetos, los objetos y las agendas del tipo de feminismo que defendería para el contexto peruano.

Posibilitar recorridos que interconecten críticamente la diversidad de documentos contenidos en el álbum, atendiendo también a las especificidades que plantean sus soportes divergentes (en lugar de una simple transcripción de la información), ayuda a comprender otras facetas de nuestra historia cultural y, al mismo tiempo, permite abordar críticamente las estrategias desplegadas por Cáceres para intervenir un ordenamiento social específico y reinterpretar tanto la realidad como los mecanismos y las dinámicas que caracterizaron los despliegues de su subjetividad, compleja e inasible. Las redes de sociabilidad que expone este documento, además, arrojan luces sobre lo que Martha Nussbaum ha denominado las «capacidades», entendidas como alternativas que, frente a las métricas tradicionales, analizan la situación de las mujeres sobre la base de lo que son capaces de hacer en un contexto dado (2012, p. 40). Las redes de Cáceres, consignadas en su álbum personal, evidencian la capacidad de asociación de la autora gracias a sus condiciones materiales y culturales. Esta consideración analítica y no reductiva del álbum nos proporciona una serie de herramientas para ahondar en los caminos y derivas planteados por la autora para articular no solo un archivo personal, sino también su propia propuesta de una historia y

memoria en la que ella, como sujeto y no como objeto, adquiere un rol protagónico.

Figura 4

Correspondencia de la feminista alemana Helene Lange con Aurora Cáceres (Berlín, noviembre de 1902)



Nota. Extraída de *Álbum personal de Zoila Aurora Cáceres*, por Z. A. Cáceres, 1896-1910, p. 14.

Un antecedente importante para este trabajo que plantea una aproximación a los archivos de mujeres latinoamericanas del siglo XIX y el temprano siglo XX desde las humanidades digitales en la región lo constituyen iniciativas como la Biblioteca Digital Soledad Acosta

(impulsada por la Biblioteca Nacional de Colombia, la Universidad de los Andes y el Instituto Caro y Cuervo). Puesta en funcionamiento el 24 de octubre de 2019, se trata de un portal que reúne manuscritos, libros, álbumes, diarios y memorias¹⁰. Además de ser de acceso abierto y contar con información sistematizada por categorías temáticas, esta biblioteca fomenta la realización de exposiciones digitales por parte de investigadores locales y extranjeros, con recursos contenidos en el portal¹¹, lo que permite un trabajo interactivo que va más allá de la mera digitalización de contenidos.

3. La construcción del álbum como *dataset*: premisas y flujo de trabajo

Como vemos en las páginas que siguen, un aspecto clave del marco metodológico y conceptual que proponemos en este artículo es la apertura. Compartir los datos en plataformas de libre acceso contribuye con el imperativo de transparencia (pues hace que las investigaciones sean reproducibles y, por tanto, verificables) y facilita la colaboración (por cuanto permite que los datos sean reutilizables). Además, es recomendable que esta apertura aplique tanto a los *datasets* como al código de programación escrito para su procesamiento. Como lo ha referido Stodden *et al.* (2016), «el acceso a la secuencia de pasos para procesar los datos y generar resultados es tan importante como el acceso a los datos mismos» (p. 1240). En consecuencia, es fundamental publicar los datos, el *software*, los flujos de trabajo y cualquier detalle sobre el entorno computacional en repositorios de confianza.

¹⁰ <https://soledadacosta.uniandes.edu.co>

¹¹ Entre estas exposiciones destacan «Los álbumes de Soledad Acosta de Samper: escritura, cultura material y trabajo manual» (2019); «Un Atlas para Soledad Acosta: pasajes de viajes imprevistos» (2021); «Una mirada a la infancia en el siglo XIX a través de Soledad Acosta de Samper» (2022), y «Una cartografía de la República femenina de las letras. El proyecto de Soledad Acosta de Samper» (2023).

3.1. Recopilación

El álbum personal de Aurora Cáceres constituye un conjunto heterogéneo de 277 ítems (recortes de periódico, tarjetas, fotografías, etc.) del periodo 1896-1910 en cinco idiomas (español, inglés, francés, italiano y alemán). Trabajamos a partir de la versión digitalizada que, en formato PDF, consta de 304 páginas. Nótese que este valor en la versión física del álbum (96 hojas) no coincide con la característica correspondiente en su contraparte digital. Ello se debe a que, durante la digitalización, en algunos casos fue necesario capturar más de una imagen por cara para mostrar el interior o el reverso de un ítem (típicamente, correspondencia y tarjetas).

Figura 5

Muestra de ítems: correspondencia de Godofredo C. Coca con Aurora Cáceres (Buenos Aires, 1900)



Nota. Panel izquierdo: anverso de la correspondencia. Panel derecho: reverso de la correspondencia. Extraídos de *Álbum personal de Zoila Aurora Cáceres*, por Z. A. Cáceres, 1896-1910, pp. 103-104.

3.2. Catalogación

El *dataset* que presentamos es el resultado de un proceso de catalogación que involucró (1) examinar cada ítem adherido al álbum, e (2) identificar o asignar atributos o propiedades (metadatos). Estas tareas se llevaron a cabo de forma colaborativa con el soporte de una hoja de cálculo en línea (Google Sheets) a lo largo de múltiples rondas de verificación y curaduría de datos (ver Figura 6).

Figura 6

Vista del dataset en Google Sheets

Dataset ZAC v.1.0

Archivo

Editar

Ver

Insertar

Formato

Datos

Herramientas

Extensiones

Ayuda

100%

</

Tabla 1

Estructura del dataset

N.º	Variable	Definición
1	idItem	Identificador único del ítem
2	título	Título del ítem, transcrito o asignado
3	creador	Persona o entidad responsable de la creación o emisión del ítem
4	idCreador	Si existe, identificador asignado al creador por un sistema global de identificación (VIAF ¹² , Wikidata ¹³ o ARK ¹⁴)
5	editor	Persona o entidad responsable de la publicación o distribución del ítem

12 <https://viaf.org/>

13 <https://www.wikidata.org/>

14 <https://arks.org/>

N.º	Variable	Definición
6	idEditor	Si existe, identificador asignado al editor por un sistema global de identificación (VIAF, Wikidata o ARK)
7	lugar	Lugar asociado al ítem
8	idLugar	Si existe, identificador asignado al lugar por un sistema global de identificación (VIAF, Wikidata, GeoNames ¹⁵)
9	fecha	Fecha asociada al ítem
10	idioma	Idioma del ítem
11	material	Soporte material del ítem
12	tipoContenido	Tipo del ítem según las características generales de su contenido (texto o imagen) o su manifestación (objeto físico)
13	tipoObjeto	Tipo del ítem como artefacto de información (carta, tarjeta, recorte, etc.)
14	relacionadoCon	Identificador de otro ítem del álbum con el que se guarda relación

Establecimos que solo las variables «idItem» y «título» debían ser de llenado obligatorio, considerando que los ítems no siempre exhiben datos completos (como mencionamos, en algunos recortes de periódico, la fecha o el nombre de la publicación quedan fuera del área recortada). En otros casos, aunque los datos estén presentes, pueden resultar ininteligibles (por ejemplo, debido a las características de la caligrafía).

3.3. Normalización

Tomando como referencia la metodología seguida por Gwynn *et al.* (2013), en el caso de álbumes, establecimos tipologías basadas en vocabularios normalizados.

Para establecer los valores de las variables «material» y «tipoObjeto», nos basamos en el Tesaurus de Arte & Arquitectura desarrollado

15 <https://www.geonames.org/>

por el Getty Research Institute en EE. UU. y traducido al español por el Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales de Chile¹⁶. Optar fundamentalmente por el vocabulario de las facetas *Materiales* (para «material») y *Objetos* (para «tipoObjeto») nos permitió resaltar la materialidad de los ítems, y abordarlos como artefactos de comunicación verbal y visual. De esta manera, seleccionamos los descriptores que, según las definiciones dadas por el tesauro, capturaban la naturaleza y la función de los documentos en el contexto del álbum. El Anexo A detalla el vocabulario seleccionado del tesauro junto con sus definiciones.

La siguiente tabla muestra la cantidad de ítems según la variable «tipoObjeto»:

Tabla 2
Composición del álbum según tipo de objeto

N.º	Tipo de objeto	Cantidad	Porcentaje
1	recorte	122	44.0 %
2	carta	61	22.0 %
3	tarjeta	31	11.2 %
4	fotografía	15	5.4 %
5	tarjeta postal	13	4.7 %
6	nota	11	4.0 %
7	comprobante	9	3.2 %
8	carné de identidad	3	1.1 %
9	pase (ticket)	3	1.1 %
10	folleto (publicidad)	2	0.7 %
11	borrador (documento)	1	0.4 %
12	estampilla	1	0.4 %

¹⁶ <https://www.aatespanol.cl/>

N.º	Tipo de objeto	Cantidad	Porcentaje
13	impresión (estampa individual)	1	0.4 %
14	objeto conmemorativo	1	0.4 %
15	objeto de recuerdo	1	0.4 %
16	sobre	1	0.4 %
17	volante	1	0.4 %
Total		277	100 %

Por otro lado, los valores de la variable «tipoContenido» (texto, imagen u objeto físico) se seleccionaron del DCMI Type Vocabulary, definido por el Dublin Core Metadata Initiative, organización que promueve mejores prácticas en la «ecología de los metadatos»¹⁷.

3.4. Documentación y publicación

Como productos del presente trabajo, el *dataset* y el código Python formulado para crear los gráficos de la tercera sección se encuentran disponibles en el Portal de Datos Abiertos PUCP¹⁸ y en la plataforma GitHub, respectivamente¹⁹.

Adicionalmente, siguiendo las recomendaciones de Gebru *et al.* (2021), hemos respondido un cuestionario (ver Anexo B) para documentar el flujo completo de nuestras actividades: desde la concepción del *dataset* hasta su publicación. Por un lado, esta práctica brinda a los productores de datos la oportunidad de reflexionar sobre la creación, la distribución y el mantenimiento de sus contenidos; por otro, permite a los consumidores de datos tomar decisiones informadas sobre el uso de tales productos.

17 <https://www.dublincore.org/about/>

18 <https://hdl.handle.net/20.500.12534/BGN5UX>

19 <https://github.com/javiervz/zoila>

4. Una primera aproximación computacional al conjunto de datos del álbum personal de Aurora Cáceres

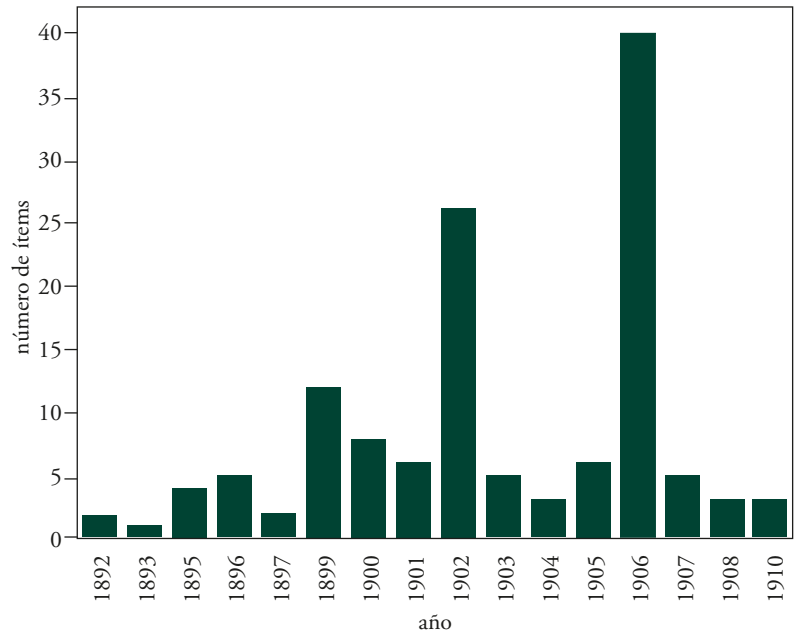
En diversos análisis computacionales de conjuntos de datos, es habitual comenzar con una mirada panorámica que incluya una reflexión simple acerca de cuántos objetos o documentos, y de qué tipo, aparecen en el *dataset*. El álbum de Cáceres y su recreación como conjunto de datos impone fascinantes desafíos desde el punto de vista computacional. Como hemos remarcado en otras secciones de este trabajo, existe un cruce de materiales, años de producción, lugares (a veces ciudades o países), lenguas diversas y personajes contemporáneos a la autora. Nuestra intención es mirar el álbum desde las posibilidades que abre su expresión como conjunto de datos. En ningún caso, los códigos en lenguaje de programación (Python, en este proyecto) reemplazan o pretenden reemplazar la capacidad lectora de los investigadores. En este espacio, abrimos preguntas y sugerimos análisis reproducibles que planteen o refinan hipótesis de lectura desde perspectivas interdisciplinarias.

En cuanto a la frecuencia de documentos, hay dos variables que resultan relevantes al intentar cuantificar el trabajo de Cáceres: el año y el lugar asociado. La Figura 7 despliega el número de documentos del álbum personal de Cáceres a través de los diferentes años de producción; sin embargo, cabe destacar que solo es posible para aquellos documentos que tienen un año de producción fácilmente identificable. Esto entrega información de 131 documentos, de un total de 294. En promedio, y con la salvedad de analizar un subconjunto del álbum, cada año Zoila Cáceres recopiló 8.2 documentos. La desviación estándar es de 10 documentos, lo que sugiere una gran diversidad en términos de la cantidad de objetos recopilados a lo largo de los años. En particular, resaltan los años 1902 y 1906, que exhiben 26 y 40 documentos, respectivamente. Este periodo coincide con su estancia en Europa, donde realizó estudios doctorales, participó de forma activa en

medios periodísticos, y se labró un lugar importante en los circuitos intelectuales y culturales europeos y latinoamericanos de la época²⁰. Este reconocimiento también se evidenció en medios impresos peruanos de la época que celebraron los logros intelectuales de la autora en el contexto europeo.

Figura 7

Número de ítems por cada año de producción en el álbum personal de Cáceres



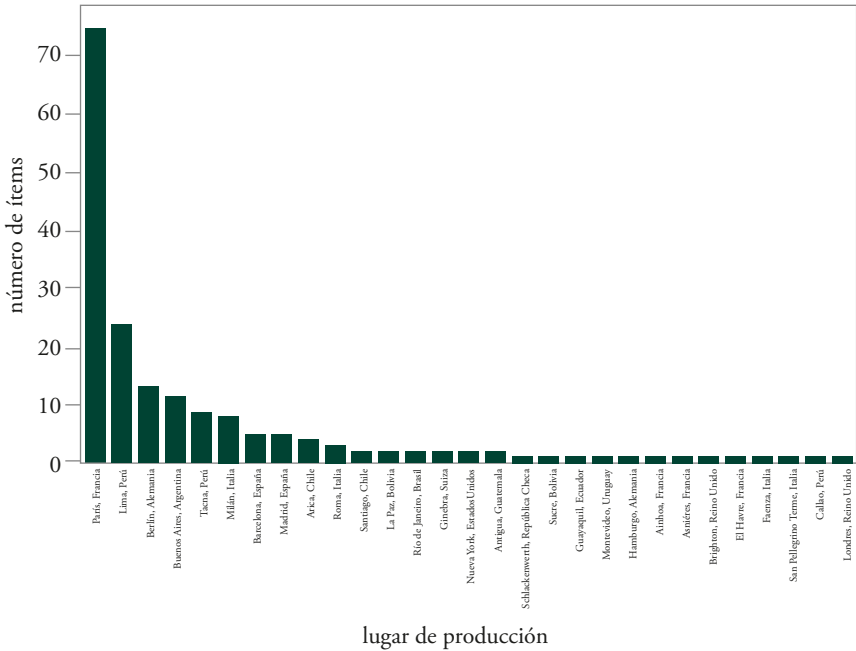
Nota. Solo hemos considerado los ítems con un año de publicación reconocible. Los datos están ordenados según los diferentes años de producción.

20 También, en este periodo (circa 1906) contrae matrimonio con el escritor guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, evento que es visibilizado en distintos medios impresos europeos de la época que celebraron una unión de artistas concebidos entonces como celebridades.

Por otro lado, el análisis de la segunda variable, el lugar asociado, ha planteado otros retos en términos de la organización de información del álbum, la creación de metadatos y el análisis computacional. El problema está cruzado por tres aristas: cobertura, especificidad y movimiento. La cobertura, tal como sugería la variable anterior (número de documentos según año), es sesgada: tenemos información fácilmente accesible para 179 documentos (de un total de 294). Existen lugares específicos, incluso con dirección, y otros generales, como «Europa» o «Perú». Por último, el movimiento, quizás el aspecto más relevante al analizar el álbum de Cáceres, muestra un despliegue de lugares entre Europa y Sudamérica, que están imbricados con la producción de documentos.

Figura 8

Número de documentos según lugar asociado en el álbum personal de Cáceres



Nota. Los datos están ordenados de manera decreciente según el número de ítems.

Una tercera variable, si bien no incluida en este análisis, nos muestra otros detalles claves sobre los ítems del álbum. En cuanto al año de producción, bajo las etiquetas de «[no disponible]» e «[ininteligible]», encontramos 138 y 7 ítems, respectivamente. Esta sección de la base de datos resulta estimulante, pues evidencia la necesidad de proyectos futuros centrados en transcripciones, traducciones y análisis que, como ocurre con la biografía de la autora (y las escritoras latinoamericanas de dicho momento histórico-cultural), permitan ir llenando una serie de vacíos y puntos ciegos angulares para la ampliación crítica de los discursos y la historiografía sobre el periodo.

Además de sugerir hipótesis de lectura y cruces interdisciplinarios entre personas, saberes y lugares, estos análisis computacionales abren, cuando menos, dos caminos de trabajo. En primer lugar, el que rastrea el movimiento de Cáceres, y su dimensión espacial, lo que puede abordarse desde estudios basados en GIS (Geographic Information System, por sus siglas en inglés) a través de programas informáticos como ArcGIS. Mediante esta aproximación, es posible articular una cartografía sobre y desde el *dataset*. Esto significa convertir la información del álbum en un mapa que permita comprender, en todas sus dimensiones, el movimiento de la autora y su presencia en espacios de los que habría sido desplazada por el discurso histórico hegemónico. La elaboración de esta cartografía —que, de alguna manera, sitúa y visibiliza a la autora en el espacio geográfico, histórico-cultural y social— constituye un importante gesto político que brinda una pauta para el trabajo con otras autoras latinoamericanas de la época y sus documentos heterogéneos.

En segundo lugar, la complejidad de los documentos aquí incluidos y sus categorías clasificatorias invitan al trabajo mediante el trazado de redes (o grafos, para aquellos más cercanos a las matemáticas). En una red conviven elementos simples, como documentos, que se unen a

través de conexiones que definimos a partir de características en común entre pares de elementos. El álbum de Cáceres despliega múltiples posibilidades para una aproximación basada en redes. De hecho, los documentos comparten capas de sentido, expresadas en las categorías del conjunto de datos (*dataset*). Hemos observado o bien documentos de materialidad disímil, pero contenido similar, o bien materialidades comunes, pero sentidos diferentes. Desde perspectivas computacionales, surge la necesidad de contribuir al debate con aproximaciones que den cuenta de los sentidos múltiples y complejos que emergen desde un documento como el álbum. El desafío no es proponer cualquier análisis computacional, sino más bien una propuesta interpretativa que, desde el trabajo con los conjuntos de datos (*datasets*), permita ahondar en la dimensión ética y política de un objeto como el álbum y las formas en que sus contenidos, en apariencia aislados y despolitizados, interpelan la historia literaria e intelectual y la cultura patriarcal mediante la exposición de sus silencios.

5. Conclusiones

El álbum de Cáceres que custodia la Biblioteca Central de la PUCP tiene particularidades que permiten abordarlo desde una perspectiva multidisciplinaria, no solo desde las ciencias humanas y sociales, sino también mediante las herramientas digitales. En las tres secciones que componen este artículo, hemos intentado describir el proceso mediante el cual el álbum de la polifacética Cáceres pasó de ser un repositorio tradicional a una base de datos cuyo potencial permite conocer las posibilidades que tienen las humanidades digitales en cuanto al vínculo con fuentes literarias e históricas, y, sobre todo, para la recuperación crítica y visibilización de las escritoras latinoamericanas del siglo XIX y el temprano siglo XX.

Este proyecto constituye una experiencia piloto dentro del ámbito de las humanidades digitales en el Perú, dado que reúne especiales

características que hacen de esta investigación una fuente para que las investigadoras y los investigadores, tanto nacionales como extranjeros, se planteen nuevas interrogantes, pero también para que los expertos en las ciencias de la información exploren otros campos de análisis a partir del uso de *datasets* no necesariamente limitados al objeto que abordamos en este estudio. La conjunción de estos campos abrirá nuevas posibilidades para futuros abordajes que enriquecerán los distintos ámbitos disciplinarios que, en artefactos culturales tan complejos como el álbum personal de Aurora Cáceres, tienen una potente y dinámica encrucijada.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acevedo Rivera, J. (2022). "One Should Never Write in Albums": Analyzing Nineteenth-Century Albums as Social Networks. *Nineteenth-Century Contexts*, 44(3), 241-263. <https://doi.org/10.1080/08905495.2022.2084958>
- Alcibíades, M. (2012). Álbum y universo lector femenino [Caracas, 1839]. *Orbis Tertius*, 17(18). <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv17n18d04>
- Amorós, C. (1991). *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Anthropos.
- Barthes, R. (1972). *Crítica y verdad* (J. Bianco, Trad.). Siglo XXI. (Obra original publicada en 1966)
- Cáceres, Z. A. (1896-1910). *Álbum personal de Zoila Aurora Cáceres*. Repositorio Institucional PUCP. <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/64206>
- Cáceres, Z. A. (2022). *Mujeres de ayer y de hoy* (S. Pachas Maceda, Ed.). Heraldo. (Obra original publicada en 1909)
- Gebru, T., Morgenstern, J., Vecchione, B., Vaughan, J. W., Wallach, H. M., Daumé, H., III, y Crawford, K. (2021). Datasheets for Datasets. *Communications of the ACM*, 64(12), 86-92. <https://doi.org/10.1145/3458723>
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (C. Fernández de Prieto, Trad.). Taurus. (Obra original publicada en 1962)
- Grau-Lleveria, E. (2018). La insurrección de la bella muerta en *La rosa muerta* de Aurora Cáceres. *Latin American Literary Review*, 45(89), 36-44. <http://doi.org/10.26824/lalr.32>

- Gruber Garvey, E. (2012). *Writing with Scissors. American Scrapbooks From the Civil War to the Harlem Renaissance*. Oxford University Press.
- Gwynn, D., Craft, A., y McCarty Smith, K. (2013). Descriptive Metadata for Scrapbooks: Interdepartmental Collaboration to Support Efficiency and Discovery. *Proc. IS&T Archiving*, 10, 200-203. <https://doi.org/10.2352/issn.2168-3204.2013.10.1.art00043>
- Isava, L. M. (2009). Breve introducción a los artefactos culturales. *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, 17(34), 439-452.
- LaGreca, N. (2012). Intertextual Sexual pPolitics: Illness and desire in Enrique Gómez Carrillo's *Del dolor, del amor y del vicio* y Aurora Cáceres's *La rosa muerta*. *Hispania*, 95(4), 617-628. <https://doi.org/10.1353/hpn.2012.0141>
- Millet, K. (2000). *Sexual Politics*. University of Illinois Press. (Obra original publicada en 1970)
- Miseres, V. (2018). Solicitudes de amistad: el uso del álbum como red de sociabilidad y práctica de escritura femeninas. *Arizona Journal for Hispanics Cultural Studies*, 22, 9-27.
- Morales-Pino, L. A. (2021). Moribundas habladoras: contestaciones al ideario patriarcal en *El Conspirador* (1892), *Incurables* (1905) y *La rosa muerta* (1914). *Letras*, 92(135), 125-145. <http://dx.doi.org/10.30920/letras.92.135.10>
- Nouzeilles, G. (2000). *Ficciones somáticas: naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*. Beatriz Viterbo.

- Nussbaum, M. (2012). *Crear capacidades. Propuesta para el desarrollo humano*. (A. Sánchez Mosquera, Trad.). Espasa.
- Pachas Maceda, S. (2019). *Zoila Aurora Cáceres y la ciudadanía femenina. La correspondencia de feminismo peruano*. Jurado Nacional de Elecciones; Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Peluffo, A. (2004). Latin American Ophelias: The Aesthetization of Female Death in Nineteenth-Century Poetry. *Latin American Literary Review*, 32(64), 63-78. <https://www.jstor.org/stable/20119929>
- Stodden, V., McNutt, M. K., Bailey, D. H., Deelman, E., Gil, Y., Hanson, B., Heroux, M. A., Ioannidis, J. P. A., y Taufer, M. (2016). Enhancing reproducibility for computational methods. *Science*, 354, 1240-1241. <https://doi.org/10.1126/science.aah6168>
- Rank, J. (2021). The Scrapbook as an Archive: Collecting and Curating in the Kate Terry Scrapbook. *Theatre Notebook*, 75(1), 23-50. <https://www.muse.jhu.edu/article/806067>
- Teper, J. H. (2008). An Introduction to Preservation Challenges and Potential Solutions for Scrapbooks in Archival Collections. *Journal of Archival Organization*, 5(3), 47-64. <https://doi.org/10.1080/15332740802174183>
- Valcárcel, A. (2001). *La memoria colectiva y los retos del feminismo*. CEPAL-ECLAC.

Anexos

Anexo A. Descriptores del Tesauro de Arte y Arquitectura (AAT) Getty para las variables «tipoObjeto» y «material»

Faceta	Categoría	Descriptor	Enlace a la definición
Objetos	Comunicación verbal y visual	borrador (documento)	https://www.aatespanol.cl/terminos/300220469
		carne de identidad	https://www.aatespanol.cl/terminos/300026799
		carta	https://www.aatespanol.cl/terminos/300026879
		comprobante	https://www.aatespanol.cl/terminos/300027574
		estampilla	https://www.aatespanol.cl/terminos/300037321
		folleto (publicidad)	https://www.aatespanol.cl/terminos/300248280
		fotografía	https://www.aatespanol.cl/terminos/300046300
		impresión (estampa individual)	https://www.aatespanol.cl/terminos/300178549
		nota	https://www.aatespanol.cl/terminos/300027200
		pase (ticket)	https://www.aatespanol.cl/terminos/300191518
		recorte	https://www.aatespanol.cl/terminos/300026867
		tarjeta	https://www.aatespanol.cl/terminos/300026756
		tarjeta postal	https://www.aatespanol.cl/terminos/300026816
		volante	https://www.aatespanol.cl/terminos/300026739
	Mobiliario y equipo	sobre	https://www.aatespanol.cl/terminos/300197601
	Categorías de objetos por función	objeto conmemorativo	https://www.aatespanol.cl/terminos/300235430
		objeto de recuerdo	https://www.aatespanol.cl/terminos/300028886
Material	Materiales por forma física	papel (producto de fibra)	https://www.aatespanol.cl/terminos/300014109
		cartón	https://www.aatespanol.cl/terminos/300162474
		papel fotográfico	https://www.aatespanol.cl/terminos/300014190
		material textil estampado	https://www.aatespanol.cl/terminos/300231732

Anexo B. Respuestas al cuestionario de Gebru *et al.* (2021)

Motivación

1. ¿Con qué propósito se creó el *dataset*? ¿Hubo alguna tarea específica en mente? ¿Se buscaba llenar un vacío?

El *dataset* se creó con el fin de explorar el uso de métodos computacionales en el campo de los estudios literarios. No hubo un propósito de investigación particular más allá del de la aproximación metodológica y crítica, dado que constituye el primer trabajo de su tipo en la PUCP.

2. ¿Quién creó el *dataset* (equipo, grupo de investigación, etc.)? ¿En nombre de qué entidad (empresa, institución, organización, etc.)?

La recopilación inicial recayó en Dina Cornejo y Mariana Reyes, quienes trabajaron bajo la dirección y asesoría de Luz Morales, Javier Vera y Mónica Arakaki, del Laboratorio de Humanidades Digitales (PUCP). Mónica Arakaki estuvo a cargo de la estructuración, normalización y curaduría final de los datos.

3. ¿Quién financió la creación del *dataset*?

Este proyecto recibió financiamiento del Departamento de Humanidades (PUCP) como parte del programa «Becas de Apoyo a la Investigación 2023».

4. ¿Algún otro comentario?

No.

Composición

5. ¿Qué representan las instancias que componen el *dataset*? ¿Existen múltiples tipos de instancias?

Cada instancia representa un ítem particular (recorte de periódico, fotografía, tarjeta, carta, etc.) que Zoila Aurora Cáceres incluyó en su álbum personal. Algunas instancias (por ejemplo, un recorte de periódico) podrían pertenecer a una categoría más específica (por ejemplo, texto literario).

6. ¿Cuántas instancias existen en total?

El *dataset* contiene 277 instancias (ítems).

7. ¿Contiene el *dataset* todas las instancias posibles o se trata de una muestra (no necesariamente aleatoria) de un conjunto más amplio?
El *dataset* contiene la totalidad de instancias por cuanto incluye cada ítem presente en el álbum.
8. ¿Qué datos contiene cada instancia? ¿Son «datos crudos» (por ejemplo, texto o imágenes no procesadas) o atributos?
Cada ítem se describe sobre la base de 18 atributos. Estos corresponden a los creadores y editores, lugar y fecha asociados, idioma, tipos, así como los títulos de tales ítems y las relaciones entre ellos (ver Tabla 1).
9. ¿Existe alguna etiqueta o *target* asociado con cada instancia? Si es así, brinde una descripción.
No.
10. ¿Falta cierta información sobre las instancias individuales? Si es así, brinde una explicación.
Ciertos datos relativos a algunas instancias no se incluyeron en el *dataset* por cuestiones de disponibilidad. Es el caso, por ejemplo, de varios recortes de periódico o revista, donde las fechas de publicación se encontraban fuera del área recortada. Algunos datos tampoco se incluyeron por resultar ininteligibles.
11. ¿Las relaciones entre instancias individuales se han hecho explícitas? Si es así, describa cómo.
Sí, en la variable «relacionadoCon» se indica opcionalmente si un ítem dado está relacionado con otro de alguna forma; por ejemplo, si es un duplicado, si el contenido se refiere al texto de otro ítem, etc.
12. ¿Hay alguna recomendación sobre fraccionar el *dataset* (por ejemplo, entrenamiento, desarrollo/validación, prueba)? Si es así, proporcione una descripción sobre tales fraccionamientos y justifique su decisión.
No.
13. ¿Hay errores, fuentes de ruido o redundancias en el *dataset*? Si es así, brinde una descripción.

No intencionalmente. Hemos hecho todos los esfuerzos para incluir valores precisos de catalogación en la medida de lo posible.

14. ¿Es el *dataset* autocontenido? O, en su defecto, ¿está enlazado o depende de algún recurso externo (por ejemplo, sitios web, tuits, bases de datos, etc.)? Si se enlaza o depende de recursos externos, a) ¿hay garantías de que seguirán existiendo y serán constantes en el tiempo?, b) ¿hay versiones oficiales de archivo del *dataset* completo?, c) ¿hay restricciones (por ejemplo, licencias, tarifas) asociadas al uso de cualquiera de tales recursos externos? Brinde descripciones de todos los recursos externos y cualquier tipo de restricción asociada, así como los enlaces web y otros puntos de acceso según corresponda.

El *dataset* contiene los datos de catalogación de cada ítem adherido al álbum personal de Zoila Aurora Cáceres. La versión PDF del álbum está alojada en el Repositorio Institucional PUCP sin ninguna restricción y con garantías de preservación a largo plazo (<https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/64206>).

15. ¿El *dataset* contiene datos que podrían considerarse confidenciales (por ejemplo, datos protegidos por disposiciones legales o cuestiones médicas, datos sobre comunicaciones privadas de personas)? Si es así, brinde una descripción.

Consideramos que los datos no son confidenciales, pues Zoila Aurora Cáceres y todas las personas con las que mantuvo correspondencia han fallecido.

16. ¿El *dataset* contiene datos que, vistos directamente, podrían ser ofensivos, insultantes o amenazadores, o causar ansiedad? Si es así, brinde una descripción.

El presente *dataset* está compuesto por datos de catalogación y no incluye información de tal naturaleza. Sin embargo, en el archivo PDF original (<https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/64206>), algunos ítems (textos) contienen expresiones de fines del siglo XIX e inicios del siglo XX que podrían resultar inapropiadas para publicaciones actuales.

17. ¿Tiene el *dataset* subgrupos en su población (por ejemplo, por edad, género)? Si es así, describa cómo estos subgrupos han sido identificados y cómo es su distribución.

Las instancias del *dataset* se subdividen en tres categorías: según su material (papel, cartón, etc.), según el tipo de objeto (recorte, carta, tarjeta, etc.) y según el tipo de contenido o su manifestación (texto, imagen, objeto físico). Para ello, se usaron descriptores del Tesoro de Arte y Arquitectura del Getty Research Institute.

18. ¿Es posible identificar individuos (por ejemplo, una o más personas naturales) de forma directa o indirecta (por ejemplo, en combinación con otros datos) a partir del *dataset*?

El *dataset* contiene información de varias personas naturales completamente identificables que tuvieron algún protagonismo en la vida de Zoila Aurora Cáceres en los últimos años del siglo XIX y principios del siglo XX.

19. ¿Contiene el *dataset* información que, de alguna manera, podría considerarse sensible (por ejemplo, datos que revelan orígenes raciales o étnicos, orientación sexual, creencias religiosas, opiniones políticas, pertenencias a grupos, localización; datos sobre finanzas o salud; datos biométricos o genéticos; formas de identificación gubernamental, como documentos de identidad; registros policiales)? Si es así, brinde una descripción.

Es posible identificar información de este tipo en el *dataset*, pero ello corresponde a individuos que, según nuestras estimaciones, fallecieron a mediados del siglo XX.

20. ¿Algún otro comentario?
No.

Recolección

21. ¿Cómo se asociaron los datos a cada instancia? ¿Fueron observados directamente (por ejemplo, *raw text*, *ratings* de películas), reportados por los participantes (por ejemplo, en encuestas) o derivados de otros datos (por ejemplo, etiquetas, estimaciones basadas en modelos)? Si los datos

fueron reportados por los participantes u obtenidos indirectamente, ¿hubo validación o verificación? Si fue el caso, por favor, brinde detalles. Los datos se obtuvieron por observación directa (por ejemplo, una fecha indicada en un ítem) o fueron asignados según el juicio de quien catalogó (por ejemplo, el tipo de objeto).

22. ¿Qué mecanismos o procedimientos se aplicaron para recolectar los datos (por ejemplo, mediante sensores o dispositivos de *hardware*, curación manual, programas de *software*, API)? ¿Cómo fueron estos mecanismos o procedimientos validados?

Los datos se determinaron de forma manual y se validaron también manualmente para resolver cuestiones de normalización.

23. Si el *dataset* es una muestra de un conjunto mayor, ¿cuál fue la estrategia de muestreo (por ejemplo, determinística, probabilística)?

El *dataset* no es una muestra.

24. ¿Quiénes estuvieron involucrados en el proceso de recolección (por ejemplo, estudiantes, *crowd workers*, contratistas) y cómo se les recompensó?

La recolección inicial de datos recayó principalmente en Mariana Reyes y Dina Cornejo, cuyo trabajo recibió financiamiento del Departamento de Humanidades (PUCP) a través de su programa «Becas de Apoyo a la Investigación 2023».

25. ¿A lo largo de qué periodo se recolectaron los datos? ¿Este periodo de recolección guarda correspondencia con el periodo de creación de los datos de las instancias (por ejemplo, recolección reciente de noticias antiguas)? Si no es el caso, brinde una descripción.

Los datos se recolectaron entre agosto y noviembre de 2023, y se validaron entre diciembre de 2023 y enero de 2024. Las instancias (ítems del álbum) datan de fines del siglo XIX y principios del siglo XX.

26. ¿Se condujo algún proceso de revisión en cuestiones éticas (por ejemplo, por un comité ético institucional)? Si fue el caso, describa el proceso, incluyendo los resultados, así como el enlace u otro punto de acceso a la documentación sustentatoria.

No.

27. ¿Los datos se recolectaron directamente de los individuos involucrados o se obtuvieron a través de terceras partes u otros medios (por ejemplo, sitios web)?
No. Los datos se recolectaron principalmente a partir de la versión digitalizada del álbum (<https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/64206>).
28. ¿Se les notificó a los individuos involucrados sobre la recolección de los datos? Si es así, describa (o muestre capturas de pantalla u otra información) cómo se realizó la notificación brindando un enlace u otro punto de acceso o, en su defecto, reproduzca el texto mismo de la notificación.
No aplica a nuestro caso.
29. ¿Dieron los individuos involucrados su consentimiento a la recolección y uso de sus datos? Si es así, describa (o muestre capturas de pantalla u otra información) cómo se solicitó y se dio el consentimiento brindando un enlace u otro punto de acceso o, en su defecto, reproduzca el texto mismo del consentimiento.
No aplica a nuestro caso.
30. Si hubo consentimiento, ¿se dio a los individuos el mecanismo para revocar su decisión en el futuro o para cambiar los usos? Si es así, brinde una descripción y un enlace o punto de acceso al mecanismo (si es apropiado).
No aplica a nuestro caso.
31. ¿Se ha realizado algún análisis sobre el impacto potencial del *dataset* y su uso en participantes (por ejemplo, análisis de protección de datos)? Si es así, describa el análisis e incluya resultados, así como un enlace u otro punto de acceso a la documentación sustentatoria.
No aplica a nuestro caso.
32. ¿Algún otro comentario?
No.

Preprocesamiento, limpieza, etiquetado

33. ¿Se realizó alguna tarea para preprocesar, limpiar o etiquetar los datos (por ejemplo, *discretization* o *bucketing*, *tokenization*, etiquetado gramatical, extracción de características SIFT, eliminación de instancias, procesamiento de valores faltantes)? Si es así, brinde una descripción. Si no es así, ignore las siguientes preguntas de esta sección.
No hubo ningún trabajo de preprocesamiento, limpieza o etiquetado.
34. ¿Se guardaron los datos «crudos» además de los datos preprocesados, limpiados o etiquetados (por ejemplo, para usos futuros no anticipados)?
No aplica.
35. ¿El *software* usado para el preprocesamiento/limpieza/etiquetado está disponible?
No aplica.
36. ¿Algún otro comentario?
No.

Usos

37. ¿El *dataset* ha sido ya usado para otras tareas? Si es así, brinde una descripción.
El *dataset* no ha sido usado anteriormente.
38. ¿Hay algún repositorio con enlaces a publicaciones o sistemas que usen el *dataset*? Si es así, brinde un enlace o punto de acceso.
El *dataset* está alojado en el Portal de Datos Abiertos del Sistema de Bibliotecas (PUCP), específicamente en el repositorio del Laboratorio de Humanidades Digitales (<https://hdl.handle.net/20.500.12534/BGN5UX>). La plataforma (Dataverse) permite indicar enlaces a publicaciones relacionadas con el *dataset*.
39. ¿Qué (otros) usos podría tener el *dataset*?
El *dataset* puede usarse para cualquier estudio bibliográfico, documental, computacional, literario o interdisciplinario (humanidades digitales) sobre el álbum en particular o la figura de Zoila Aurora Cáceres en sus diferentes facetas (como escritora, periodista, activista, etc.).

40. ¿Hay algún aspecto de la composición del *dataset* o de la forma en que se recolectaron, preprocesaron, limpiaron o etiquetaron los datos que podría impactar sus usos futuros? Por ejemplo, ¿hay algo que el consumidor del *dataset* necesite saber para evitar que personas o grupos sean tratados injustamente (por ejemplo, debido a estereotipos), corran riesgos (por ejemplo, riesgos legales) o sufran daños (por ejemplo, daños financieros)? Si es así, brinde una descripción. ¿Hay alguna forma en que el consumidor del *dataset* pueda mitigar estos riesgos o daños?

El *dataset* en sí mismo no contiene información de tal naturaleza. Sin embargo, la versión digitalizada del álbum (<https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/64206>), que constituye la fuente de datos, podría contener expresiones de fines del siglo XIX y principios del siglo XX que podrían no resultar apropiadas en la actualidad.

41. ¿Hay tareas para las cuales el *dataset* no debería ser usado? Si es así, brinde una descripción.

No, hasta donde tenemos conocimiento.

42. ¿Algún otro comentario?

No.

Distribución

43. ¿El *dataset* será distribuido a terceras partes fuera de la entidad (por ejemplo, empresa, institución, organización) donde fue creada?

Sí, el *dataset* se encuentra disponible de forma pública en Internet.

44. ¿Cómo se distribuirá el *dataset* (por ejemplo, archivo en sitio web, API, GitHub)? ¿Tiene el *dataset* un Digital Object Identifier (DOI)?

El *dataset* está disponible en el Portal de Datos Abiertos PUCP y cuenta con un código *handle* como identificador persistente: <https://hdl.handle.net/20.500.12534/BGN5UX>

45. ¿Cuándo será distribuido el *dataset*?

El *dataset* fue publicado en enero de 2024.

46. ¿El *dataset* será distribuido bajo una licencia de propiedad intelectual o bajo otros términos de uso? Si es así, describa las condiciones de uso e

indique un enlace u otro punto de acceso o, en su defecto, reproduzca los términos de uso, así como cualquier tarifa asociada a estas restricciones. El *dataset* será publicado sin restricciones de uso, siempre y cuando se cite a las creadoras y los creadores. Los datos para el citado se especifican en el repositorio: <https://hdl.handle.net/20.500.12534/BGN5UX>

47. ¿Alguna tercera parte ha impuesto restricciones de propiedad intelectual sobre los datos asociados con las instancias? Si es así, describa tales restricciones y brinde un enlace o punto de acceso, o, en su defecto, reproduzca los términos relevantes, así como las tarifas asociadas con estas restricciones.

No hay terceras partes que hayan impuesto restricciones de este tipo.

48. ¿Hay controles de exportación u otra restricción regulatoria que apliquen al *dataset* o a las instancias individuales? Si es así, describa tales restricciones y brinde un enlace o punto de acceso o, en su defecto, reproduzca cualquier documentación sustentatoria.

No hay controles de este tipo.

49. ¿Algún otro comentario?

No.

Mantenimiento

50. ¿Quién se encargará de dar soporte, alojar o mantener el *dataset*?

El *dataset* está alojado a largo plazo en el Portal de Datos Abiertos PUCP: <https://hdl.handle.net/20.500.12534/BGN5UX>

51. ¿Cómo puede contactarse a los curadores del *dataset*?

La entrada del *dataset* en el Portal de Datos Abiertos PUCP contiene información de contacto: <https://hdl.handle.net/20.500.12534/BGN5UX>

52. ¿Existe alguna fe de erratas?

No en este momento, pero en el Portal de Datos Abiertos PUCP es posible publicar versiones posteriores del *dataset* en caso de que se detecten errores.

53. ¿El *dataset* será actualizado (por ejemplo, para corregir errores de etiquetado, agregar instancias, eliminar instancias)? Si es así, describa con qué frecuencia, por quién y cómo se comunicará a los consumidores del *dataset* (por ejemplo, listas de correo, GitHub).

Las nuevas versiones se publicarán en la entrada correspondiente del Portal de Datos Abiertos PUCP: <https://hdl.handle.net/20.500.12534/BGN5UX>

Ello ocurrirá en caso de que sea necesario corregir errores o incluir datos adicionales.

54. Si el *dataset* involucra a personas, ¿existen límites sobre la retención de los datos asociados con las instancias (por ejemplo, si los individuos en cuestión mencionaron que sus datos se retengan por un periodo fijo y luego sean eliminados)? Si es así, describa tales límites y explique cómo se cumplirán.

No aplica.

55. ¿Las versiones antiguas del *dataset* continuarán siendo alojadas o mantenidas? Si es así, describa cómo. Si no es así, describa cómo la obsolescencia será comunicada a los consumidores del *dataset*.

Las versiones antiguas se mantendrán. Cada vez que una nueva versión se publique, se seguirá teniendo acceso a las anteriores en el Portal de Datos Abiertos PUCP.

56. Si otros quisieran extender, incrementar o contribuir con el *dataset*, ¿existe algún mecanismo? Si es así, brinde una descripción. ¿Serán validadas esas contribuciones? Si es así, describa cómo. Si no es así, ¿por qué? ¿Existe un proceso para comunicar o distribuir tales contribuciones a los consumidores del *dataset*? Si es así, brinde una descripción.

El público interesado puede extender el *dataset* de forma libre. Para que los consumidores del *dataset* tengan conocimiento, podemos agregar referencias a estos recursos externos en el Portal de Datos Abiertos PUCP.

57. ¿Algún otro comentario?

No.

Bol. Acad. peru. leng. 76. 2024 (153-186)

AVES QUE HABITAN HORIZONTES PORTÁTILES.
COMPETENCIA ORNITOLÓGICA EN LA POESÍA DE
CÉSAR VALLEJO¹

Birds inhabiting portable horizons. Ornithological competence in the
poetry of César Vallejo

Des oiseaux qui habitent des horizons portatifs. Compétence
ornithologique dans la poésie de César Vallejo

PABLO LÓPEZ CARBALLO

Universidad Complutense de Madrid
pablolopezcarballo@ucm.es

<https://orcid.org/0000-0003-3884-9192>

RESUMEN:

El principal objetivo de este artículo es analizar la competencia ornitológica que presenta la poesía de César Vallejo. El tratamiento que ofrece el poeta de las aves es útil para entender la singularidad de su poética y el sentido que esta presencia particular aporta. Para ello, hemos procurado señalar esa imbricación y analizar el alcance de las conexiones entre ambos elementos. Así, desde sus vínculos con la tradición y el territorio hasta la singularidad de la construcción de su propuesta, vemos cómo

1 Este artículo forma parte del proyecto de I+D+i PID2023-150133NB-I00, financiado por la Agencia Estatal de Investigación (MICIU/AEI/10.13039/501100011033) y por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER, «Una manera de hacer Europa»), y del proyecto PR12/24-31555, financiado por la Universidad Complutense de Madrid.

las aves cobran especial protagonismo. Además, este acercamiento reporta la posibilidad de comprender la poesía desde una posición social relacionada con la ecología.

Palabras clave: poesía latinoamericana, César Vallejo, poesía peruana, literalidad, competencia ornitológica.

ABSTRACT:

The main objective of this paper is to analyze the ornithological competence of César Vallejo's poetry. The poet's treatment of birds is useful to understand the singularity of his poetics and the meaning that this particular presence brings. To this end, we have tried to point out this interweaving and to analyze the scope of the connections between both elements. Thus, from his links with tradition and territory to the singularity of the construction of his proposal, we see how birds take on special prominence. Moreover, this approach offers the possibility of understanding poetry from a social position in relation to ecology.

Key words: Latin American poetry, César Vallejo, Peruvian poetry, literality, ornithological competence.

RÉSUMÉ:

L'objet principal de cet article est d'analyser la compétence ornithologique de la poésie de César Vallejo. La figure de l'oiseau chez ce poète est utile pour comprendre la singularité de sa poétique et le sens que cette présence particulière apporte. Pour cela, nous avons essayé de signaler cette imbrication et d'analyser la portée des connexions entre ces deux éléments. Nous voyons de la sorte comment, du lien avec la tradition et le territoire, jusqu'à la singularité de la construction de son approche, les oiseaux acquièrent une importance particulière. De plus ce rapprochement amène la possibilité de comprendre la poésie à partir d'une position sociale en rapport avec l'écologie.

Mots clés: poésie latinoaméricaine, César Vallejo, poésie péruvienne, littéralité, compétence ornithologique.

Recibido: 10/03/2024 Aprobado: 14/09/2024 Publicado: 28/12/2024

1. Introducción

Si eliminásemos los animales y las plantas de las obras clásicas obtendríamos un vacío muy sugerente, que haría de esos textos algo irreconocible. Ese cercenamiento, desde luego, contribuiría a que pudiéramos percibir de un modo muy nítido el lugar predilecto que ocupan la flora y la fauna en la literatura. Pero no solo la eliminación de estos referentes puede contribuir a valorarlos más o a reducir su importancia, puesto que, en ocasiones, las cosas que se ubican en la posición contraria, de tan visibles, se vuelven indistinguibles. Cuando los estudios literarios —y quizás aquí los de poesía merezcan un estatus distinguido— se centran en resaltar la simbología y los sentidos figurados del reino animal y vegetal, resulta demasiado común asistir a la desaparición de especies de todo tipo del texto. Los símbolos y los desplazamientos tienden a ocultar la singularidad de las especies. En cambio, cuando se procura valorar los elementos literarios de una obra, se resuelve inevitable acudir a lo literal de sus componentes para profundizar en los posibles sentidos que ofrece el poema, por ejemplo. Los arquetipos de contenido innegociable suelen funcionar menos veces de las que fracasan y, sin embargo, son recursos utilizados a modo de catálogo, para leer críticamente una obra. Si al leer «un cisne» no llegamos a visualizar un cisne, y solo somos capaces de relacionarnos con un contenido prestablecido asociado al ave, nuestra relación con el lenguaje se empobrece de forma considerable. Estamos más habituados a condenar a quienes no alcanzan a comprender determinadas relaciones con la tradición (reconocer intertextos), que a quienes son incapaces de experimentar lo

literario, pero lo cierto es que en ambos extremos nos estamos perdiendo algo valioso, se nos está escapando parte del poema.

En poesía contemporánea, la escrita desde los primeros decenios del siglo pasado, parece poco adecuado fiarse de temáticas y símbolos para acercarse a un poema. Salvo honrosas excepciones y momentos históricos en los que estos juegan un papel indiscutible, conviene prestar atención a lo que los poemas dicen y no tanto a lo que queremos que digan. Habitualmente esta sutil diferencia es la clave para transitar de un discurso poético inclasificable y de difícil delimitación, a una lectura cerrada en la que todos los elementos cuadran entre sí a la perfección. Y, si hay un poeta en el que resulta imposible realizar estas maniobras en favor de la homogeneidad, ese es César Vallejo (1892-1938). La obra del autor peruano, especialmente *Trilce* (1922), revoluciona la concepción de lo literario a comienzos de su siglo e influye, de manera creciente, hasta llegar a nuestros días, en los que todavía tiene vigencia en innumerables poéticas.

Los intentos por tratar de sistematizar con coherencia interna la obra de Vallejo han sido siempre infructuosos. Como una pretensión domesticadora que hiciera amable y comprensible su lectura, sus poemas se han revelado a la contra mostrándose, significativamente los de *Trilce*, como textos inagotables en manos de los lectores. Por eso, en el presente artículo, nos acercamos a la competencia ornitológica de Vallejo para dar cuenta de la importancia que tienen las aves en su producción y cómo contribuyen a esa riqueza de sentidos que presuponemos. Desde sus poemas de juventud hasta su póstumo *España, aparta de mí este cáliz*, pasando por *Los heraldos negros* y otros textos no recogidos en libro, además de *Trilce*, y siempre sin ánimo de trazar un itinerario lineal y progresivo, observamos que las ideas del autor peruano en torno a la poesía encuentran un paralelismo en las funciones que ocupan las aves dentro de los textos. Gracias a este recorrido, podremos hacernos

una idea cabal de la competencia ornitológica de César Vallejo, que no se construiría tanto desde la suma de sus conocimientos botánicos y científicos como desde el alcance de sus poemas.

2. Competencia ornitológica

Antes de profundizar en el análisis, es necesario esclarecer que el concepto de *competencia ornitológica* que empleamos proviene de una tradición de estudios previos, que busca dar cuenta de una interconexión entre la literatura y el mundo de las aves, desde una posición de toma de conciencia social. Esta categoría estaría estrechamente emparentada con los términos *biodiversidad* y *competencia ecológica*, mucho más difundidos y empleados con más recurrencia que el término que utilizamos ahora. Por eso, también, hay que matizar que no se debe confundir la palabra *competencia* en su uso habitual en los estudios de biología —esto es, para aludir a la confrontación entre especies— con nuestro propósito. Y otro término relevante podría ser *biodiversidad literaria*: «The range of species to be found in an author or text's literary universe» (Binns, 2022, p. 3). Con todos estos términos hablamos de una combinación de conocimientos, habilidades, valores que traslucen, etc., por lo que en el terreno literario podríamos añadir las posibilidades que adquieren las palabras en manos del lector y que escapan, por tanto, a la voluntad o conocimientos de su autor.

En este sentido, la competencia literaria puede ser rastreada en cualquier autor, porque incluso la ausencia total de referentes ornitológicos genera una imagen relativa de las aves. Como ya mencionamos, no solo las especies de la fauna son determinantes para el poema, sino que también la flora —muchas veces van de la mano— se muestra enfática para nuestros propósitos. Un ejemplo de toma de conciencia relacionada con la magnitud de esta última podría ser la presencia de una planta en el poema «Arsenio», de Eugenio Montale, y su traducción al castellano. En una de las muchas ediciones que hay de este poema de

Ossi di seppia en esta lengua (1925/1973), en concreto la que se propone abordarla en conjunto y que estaba llamada a ser la referente, su *Poesía completa* (2006), incluye el término *bejuco*. Este término de origen taino nos pone tras la pista de un tipo de árbol de comportamiento trepador, que caracteriza sobre todo a árboles selváticos que compiten por alcanzar la luz. En Italia, o en el resto de Europa, es difícil que podamos encontrar árboles que encajen con ese origen. Desde luego, no sería difícil localizar un comportamiento parecido en otros árboles, incluso en algunos presentes tanto en Italia como en muchas partes del mundo, incluido el Caribe y, globalmente, Hispanoamérica. Por tanto, la elección del término evidencia su relevancia.

Sin duda, este ejemplo anecdótico seguro se trata de un desliz que habría que interpretar con el conjunto de la obra traducida, pero llama la atención que cuando se trata de plantas o de aves este tipo de errores resultan muy comunes. Más extraño sería encontrarnos con cambios en mamíferos —por ejemplo, un zorro por un lobo— o en humanos —un occitano por un bereber—. Inmediatamente saltarían las alarmas, y ya no solo para el traductor al revisar sus textos, sino también para la crítica especializada en caso de que el traductor no reparase en ello. En el poema «Arsenio», de Montale, los versos «Così sperso tra i vimini e le stuoie / gradanti, giunco tu che le radici...» son llevados al castellano como «Perdido entre el bejuco y las esteras que chorrean, / junco que las raíces...» (2006, p. 141). El mimbre y las esteras constituyen elementos cercanos tanto al contexto del poeta como para la gran mayoría de hablantes de la lengua meta; en cambio, si pensamos en la eufonía del poema en italiano, no parece que se justifique la elección léxica de bejuco en nuestra lengua. Por ejemplo, en otra traducción previa podemos leer «Así perdido entre los mimbres y las esteras / goteadoras, tú, junco que arrastras...» (1973, p. 111), que, si bien no mantiene ni el metro ni logra trasladar todas sus virtudes fónicas, ofrece al lector castellano un verso próximo al original en cuanto al

sentido, sin necesidad de rebuscar palabras que alteren, como en el primer ejemplo, la lógica interna no ya de su poema, sino de su poética. Se trata de un libro en el que se construye un discurso poético original con una fuerte presencia del entorno del poeta y, por eso, la flora y la fauna son determinantes en las composiciones.

A este tipo de prácticas, con mayor o menor conciencia de estar perpetrándolas, el investigador Niall Binns lo llama *ecocidio*. Lo ejemplifica, en su revelador artículo *Ornithological Competence and Literary Biodiversity in Spanish American Poetry* (2022), con varias traducciones en las que las especies animales sufren un borrado, o una ocultación, con consecuencias trascendentes. Comenta como un caso paradigmático las primeras frases de la novela *To The Lighthouse* (de Virginia Woolf), «—But you'll have to be up with the lark—, she added», remitiendo en su análisis al texto «Algunas traducciones de *Al faro* vistas al microscopio», de Sonsoles García-Albertos (2019). Hay un claro sentido metafórico en esta expresión y, como comentan Binns y García-Albertos, quizás podría parecer que los traductores al español han creído conveniente potenciarlo y utilizar «al despuntar el día», o «levantarse con el alba». García-Albertos cree que resulta importante mantener el ave, no solo su sentido metafórico, y que, quizás, podría parecer más adecuado optar por «antes de que cante el gallo», ya que al mantener la literalidad de la «alondra» se produce una frase muy extraña para el castellano parlante. No obstante, si validamos ese punto de extrañeza, sigue siendo más conveniente mantener la traducción de la «alondra» porque en el contexto de la novela no es solo una metáfora, sino que atesora un sentido específico que se perdería con una gallinácea. Aquella se trata de un ave que habita campos despoblados (no en balde su nombre latino, *Alauda arvensis*, deriva de *arvum*, que remite al significado de campo), mientras que la gallinácea es un ave que habita cerca de los humanos. Además, y aquí destacamos la reivindicación de Binns, su población se ha visto drásticamente reducida y su desaparición no

solo se evidencia en el terreno de las traducciones, sino en el espacio físico que habitamos. Por eso, la protección de la biodiversidad no solo guarda relación con el entorno, sino que afecta a la literatura y constata la responsabilidad de los diferentes agentes intervinientes en no caer en posturas que conduzcan al mencionado ecocidio (Binns, 2022, p. 9).

Sorprende, en este sentido, que en la actualidad el ser humano siga sin tomar conciencia sobre su propia acción destructora. Esta es ya demasiado obvia en los espacios que habitamos, los que utilizamos para abastecernos de comida, o los que empleamos para el recreo. Sin embargo, ni siquiera cuando la evidencia se hace patente llegamos a ser conscientes de forma plena y a obrar en consecuencia como comunidad. Tal y como nos lo plantea Donna J. Haraway en el prólogo de *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene* (2016), resulta aterrador cómo recientemente —y con bastante frecuencia— se han extendido dos ideas relacionadas con nuestros problemas de habitabilidad compartida en el mundo. Por un lado, se encontraría el desaliento ante las oportunidades perdidas, como si ya no se pudiera hacer nada. A esta postura, en ocasiones, se acomoda otra posición: resolver el problema solo desde la especialización, sin intentar comprender el conjunto del trance. Por otro lado, fiamos todo al avance tecnológico, como una patada hacia adelante, confiando en que nuestro nuevo dios solucione los problemas. La pensadora norteamericana —y siempre pese a lo dramático de la exposición— propone utilizar los recursos a nuestro alcance para buscar conexiones más allá de lo evidente, que nos permitan continuar de forma más equilibrada y en sentido grupal, por supuesto, más allá de lo humano.

Desde esta perspectiva, resulta menos sorprendente que en la creación literaria, o en la traducción, nos encontremos con reflejos de este potencial destructor que pasa desapercibido hasta en nuestros gestos más cotidianos. Indudablemente, también existen posturas que

permiten una orientación diversa frente al inmovilismo. Algunos estudios recientes, en los que se conjuga la poesía y la ornitología, buscan ofrecernos una posibilidad de tomar conciencia de las alianzas, *a priori*, alejadas. Por ejemplo, Travis V. Mason, en su libro *Ornithologies of desire: ecocritical essays, avian poetics, and Don McKay* (2013), explora la competencia ornitológica del autor canadiense, con una finalidad, en último término, ecocrítica. Se trata de una vertiente muy explorada desde años anteriores por otros autores de finales del siglo pasado y comienzos del siglo XXI, como Karl Kroeber (1994) o Glen A. Love (2003). Otros autores más recientemente han aprovechado la poesía para reflexionar sobre la naturaleza, como Scott Knickerbocker (2012) o Sarah Nolan (2017). John Charles Ryan presenta un texto precedente con un espíritu afín, *Plants in Contemporary Poetry: ecocriticism and the botanical imagination* (2018), en el que se acerca a las poéticas de las norteamericanas Mary Oliver, Joy Harjo y Louise Glück; las británicas Alice Oswald y Elisabeth Bletsoe; y los australianos John Kinsella, Les Murray y Judith Wright para entender el papel que ocupa la botánica en sus composiciones. Ryan adopta una perspectiva amplia e interdisciplinar y procura ir más allá de lo simbólico, o del simple conocimiento científico, para profundizar en el valor poético al que contribuyen todos los elementos botánicos. Esa crítica botánica que nos propone el autor australiano podríamos trasladarla al terreno de las aves para hablar de una crítica ornitológica, entendida como la posibilidad de dar cuenta del papel significativo que pueden jugar las aves en la construcción de una poética. Por lo tanto, no se trataría de un simple recuento o una utilización metafórica de las aves, sino de pensar que su papel puede ser complejo y variado y afectar de muchas formas distintas al poema. Con ello, se impide establecer unas premisas iniciales que sirvan como puerta de entrada y se hace necesario fundarlas en cada poeta, para ser consecuentes con esa tensión en el lenguaje.

3. César Vallejo: entre las aves del Perú y las literarias

La competencia ornitológica de César Vallejo, como ya apuntábamos respecto de cualquier poeta, va más allá de su voluntad o sus conocimientos. El potencial que adquieren las aves en sus poemas excede sus propias intenciones y, por eso, tratamos de valorar sus posibilidades de lectura a lo largo de toda su producción. Sin ánimo de adoptar un enfoque ecocrítico que condicione nuestra aproximación desde el inicio, podríamos comenzar planteándonos este itinerario como el desvelamiento de un *ecosistema poético*. Si entendemos el término científico *ecosistema* como la suma de las especies que habitan un espacio determinado y la interacción entre ellas, no es difícil desplazarnos hasta el terreno literario para incorporar esa dinámica de observación y análisis. En el fondo, lo interesante del movimiento es que nos reporta una naturalidad en el empleo de las palabras, y que nos permite no encerrarlas en compartimentos estancos prefijados. De esta forma, tenemos que negociar nuestras aproximaciones con las aves. En algunos momentos podemos extrapolar datos, pero en otros es decisiva la singularidad de cada caso. Nuestro enfoque se centra en lo literario, lo que otorga un valor y una relevancia a la presencia de las aves; pero esto no excluye que, *a posteriori*, podamos encontrar una reivindicación ecológica relacionada con el deterioro del planeta o con la emergencia ornitológica. Y está claro que, para no imponerle un pensamiento al poema, es necesario transitar en su condición lingüística antes que en sus posibilidades sociales, pues de ellas surge, pero al mismo tiempo les responde.

Podríamos establecer en la obra poética del peruano un trayecto que iría desde las «eucarísticas palomas» (Vallejo, 2018, p. 121) de sus poemas juveniles hasta los «trozos de paloma» (p. 576) de *España, aparta de mí este cáliz*. En ese arco percibimos un paralelismo entre la evolución de su conciencia lingüística y la construcción de su competencia ornitológica. En sus primeros textos, de circunstancias, las

menciones no dejan de ser visiones librescas y desplazamientos simples que se emplean para trabajar con un lenguaje previamente cifrado: «Vuelo musical de golondrinas» (p. 131), «¡ya en el cadáver llora un triste cuervo!» (p. 132), «como una golondrina que viene y que se va» (p. 134), «llevo en mi mano, como un gran jilguero» (p. 136). Antes de la aparición de *Los heraldos negros*, su primera obra publicada, el poeta utiliza un lenguaje heredado, no exento de hallazgos expresivos, pero difícilmente defendibles como originales o singulares, si no hiciéramos un recorrido inverso en toda su obra. Fruto de ese trabajo inicial con la lengua, el incipiente poeta proyecta unas aves más literarias que reales, donde el cuervo remite a la idea de muerte o la golondrina se relaciona directamente con el lenguaje religioso. Son ideas preestablecidas, que quizás ni siquiera se plasman en los poemas de manera consciente, sino que la cultura o la lengua portan en su uso común. Si ampliamos un poco el foco, nos damos cuenta de que no siempre ha habido esta asociación entre el cuervo y la muerte, tan común hoy en día: véase, por ejemplo, el papel positivo que tenía en las culturas celtas y nórdicas, o los córvidos de San Vicente de Huesca de la tradición cristina, además del mito de Apolo. El dios griego la tenía por ave consagrada, hasta que Coronis, su amada, le fue infiel y el cuervo se erigió con la responsabilidad de informarle. Según algunas variantes del mito, el cuervo era blanco, pero la ira de Apolo lo tornó negro y lo condenó a ser portador de mal augurio.

En todo caso, incluso antes de su primer libro, ya percibimos en Vallejo que el diálogo con la tradición comienza a darse desde una postura crítica. Desde ese momento, los poemas no son simples textos en los que se reflejan de manera involuntaria los usos y costumbres, sino que hay una conciencia lingüística, o poética, que le lleva a explorar las posibilidades de la lengua. El empleo de la tradición, como puede ser el nombre de un ave, no lleva al primer plano un significado cerrado, sino que conlleva un diálogo, un cuestionamiento o la posibilidad de extraer

un usufructo en favor de otras variables contempladas. Entonces, aunque se trate de lenguajes ya codificados, el poeta juega a ir más allá de los discursos, a mezclarlos, actualizarlos o, simplemente, a mantenerlos vivos. Un ejemplo es el poema «Amalia de Isaura en *Malvaloca*»:

¡Y se arrojó de hinojos la enlutada!
Su gesto pecador arrepentido
quebróse como lágrima estrellada
en un fresco temblor despavorido.

Y en cada rosa así sacrificada
chisporroteó un crisol enrojecido;
¡y en su mano de luz transfiguraba
se ajaron muertas cúpulas de nido...!

¡La marcha funeral afuera llora
como un trémulo de hostias argentinas
que acuden a un copín azul de aurora!

¡Y el amor en la triste Magdalena,
a un vuelo musical de golondrinas
se bautizó de angustia nazarena...! (Vallejo, 2018, p. 131)

Aquí, la fascinación que probablemente le produjo la participación de la actriz española en la comedia escrita por los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero se hermana con varios episodios religiosos. Juan Espejo Asturrizaga se hace eco del contexto del poema:

Por aquellos días la compañía de comedias que dirigía Amalia de Isaura hacía una temporada con teatro lleno diariamente. César, que asiste con frecuencia a sus funciones, publica en *La reforma* del 9 de diciembre el soneto Amalia de Isaura en Malvaloca. (1989, p. 50)

En la obra de los dramaturgos sevillanos, una mujer forzada a la prostitución para alimentar a su familia encuentra una segunda oportunidad en el amor de un hombre. Pero esto, en un entorno como es

la España de principios del siglo xx, no contenta a nadie salvo a ellos, por lo que se ven obligados a enfrentar un entorno hostil y poco comprensivo. Vallejo contempla ese personaje en relación con María Magdalena, en concreto, la que el Evangelio de Juan señala como salvada por Jesús de la lapidación. En la comedia hay un episodio recurrente que encuentra su culmen al final: una campana que se conoce popularmente en el pueblo como la Golondrina. Esta campana rota no suena como las demás, estableciéndose así un paralelismo con la protagonista, que no tiene un comportamiento similar al resto de mujeres. En la obra se trabaja con esta cercanía y se llega a representar en escena una copla en la que se especula con la refundición de la mujer, como se haría con una campana envejecida. Finalmente refundirán la campana, pero la mujer seguirá su camino. Vallejo recubre este episodio con un lenguaje religioso y relaciona el personaje de Leonardo, que está caracterizado también por los llantos y las lágrimas, con el único episodio donde Jesús llora: la resurrección de Lázaro. Entonces, en este caso, las golondrinas de la obra teatral connotan una clara filiación cristiana, no muy lejos de la representación a la que asistió el poeta en esos días en Trujillo. También encontramos a la golondrina en otro poema juvenil, «A mi hermano muerto», donde su presencia remarca el tópico de la fugacidad de la vida, «como una golondrina que viene y que se va» (Vallejo, 2018, p. 134).

Una codificación similar mantienen las referencias tanto del cuervo asociado con la premonición de la muerte, que como «pájaro salvaje» aparece en un contexto mortuario en «Idilio muerto», como del jilguero con la pasión religiosa. Existen leyendas populares que defienden que este último —aunque en ocasiones, dependiendo de la tradición, también se menciona al petirrojo— fue el ave que intentó quitar las espinas de Cristo cuando estaba en la cruz. Curiosamente, el jilguero más literario no es el que habita Perú —que se caracteriza, además de por su armonioso canto, por tonalidades del negro y el amarillo—, sino

el jilguero europeo, que lleva por seña el característico rojo de su testa. El nombre del jilguero varía según las fuentes, y en el diccionario etimológico de Joan Corominas se le vincula con la palabra *sirgo*, que sería un paño de seda colorido, porque sus colores recordarían a los de este objeto (1987, p. 345). Sebastián de Covarrubias señala también una relación directa con su coloración, *sietecolores* o en griego como *versicolor*, y añade la procedencia de su nombre latino, *carduelis*, por tener como sustento preferido las semillas y las flores de los cardos (2006, p. 1127). En el caso del poema, pese a que en la cabeza del lector pueda resonar el jilguero en sus variadas formas, sin duda predomina su variante libresca. En la vida de Cristo, el jilguero aparece como una premonición de su muerte; pero no por ello deberíamos desechar la pista de su etimología, ya que en el poema también cabría la posibilidad de complementarse con la versión de ese jilguero que, por ejemplo, pasa de la letra religiosa a la pintura en los siglos precedentes a la escritura del poema. Una de las obras más conocidas en la que podemos encontrarlo es en la *Madonna del cardellino* (circa 1506), de Raffaello Sanzio.

De la tradición literaria también proviene la aparición del ruiseñor, en el poema «Pagana» (Vallejo, 2018, p. 238), del libro *Los heraldos negros*. A medio camino entre la realidad y la tradición literaria encontramos otras aves, como el mirlo, que está presente en el poema precedente al apenas nombrado, «Retablo» (p. 237), y en «De disturbio en disturbio» (p. 448), no incluido en libro y sin fechar. El primero, «Pagana», es un poema de claro gesto dariniano, en lo que podría ser una toma de conciencia de las posibilidades y limitaciones que alberga el modernismo. La primera versión que tenemos de este poema lleva por título «Simbolista» y el verso que contiene el ave cambia de «mientras sueña la vida, como un mirlo, en su mano» a la versión definitiva: «En tanto sueña el mirlo de la vida en su mano» (p. 237). Este simple cambio ya nos ubica tras la pista de las mutaciones que se generan en la

poética vallejana, concretamente, de una metáfora por desplazamiento simple a una por materialización, mucho más eficaz y menos manida:

RETABLO

Yo digo para mí: por fin escapo al ruido;
nadie me ve que voy a la nave sagrada.
Altas sombras acuden,
y Darío que pasa con su lira enlutada.

Con paso innumerable sale la dulce Musa,
y a ella van mis ojos, cual polluelos al grano.
La acosan tules de éter y azabaches dormidos,
en tanto sueña el mirlo de la vida en su mano.

Dios mío, eres piadoso, porque diste esta nave,
donde hacen estos brujos azules sus oficios.
¡Darío de las Américas celestes! ¡Tal ellos se parecen
a ti! Y de tus trenzas fabrican sus cilicios.

Como ánimas que buscan entierros de oro absurdo,
aquellos arciprestes vagos del corazón,
se internan, y aparecen... ¡y, hablándonos de lejos,
nos lloran el suicidio monótono de Dios! (Vallejo, 2018, p. 237)

Un similar cambio realiza de «aquellos simbolistas cantores del Dolor» a «aquellos arciprestes vagos del corazón» en la última estrofa. Es un poema repleto de referencias a la poética del simbolismo y, muy concretamente, a Rubén Darío, donde se convocan desde términos habituales que emplea el poeta nicaragüense (*musa*, *éter*, *azabache*, *lira*, etc.) hasta referencias como el mirlo o el azul, de especial protagonismo en su poética, pasando por una consideración estética cercana. No se trata de algo exclusivo de este poema, ya que, como bien señala Luis Alberto Ambroggio (2016), se puede rastrear esa filiación en todo el volumen de *Los heraldos negros* y, más allá de este texto, en toda su producción. Los

otros dos mirlos que aparecen en su poesía, ambos en el mismo poema, «De disturbio en disturbio» (Vallejo, 2018, p. 447), emergen emparentados con lo religioso: «Ha de cantar un mirlo de sotana» y «Cantó un mirlo llevando las cintas de mis gramos entre su pico» (p. 448).

En la misma situación que el mirlo, entre la realidad y el código literario, se encontraría el corequenque, aunque en su caso por motivos diferentes: un ave que puede hallarse en territorio andino, pero que recaba fuerza literaria en su poder simbólico, relacionado con el Imperio incaico. En el apartado «Nostalgias imperiales» de *Los heraldos negros*, además de menciones a un gallo, la alondra y un pájaro salvaje (Vallejo, 2018, p. 215) del que ya dimos cuenta, destaca la presencia de este corequenque en la tercera parte del poema titulado homónimamente a la sección (p. 203) y en el poema «Huaco» (p. 210). El huaco suele estudiarse vinculado a las vasijas de barro que se utilizaban en la tradición andina, a imágenes y objetos de culto, vestimentas o rangos de importancia social, o solo para señalar algo vinculado a lo sagrado; pero podríamos especular con la posibilidad de que el poeta estuviera pensando quizás en las aves que se conocen por el mismo nombre, también llamadas *huairavos* o, más comúnmente, *martinetes* (*Nycticorax nycticorax*). El *Diccionario de peruanismos* (1990), de Juan Álvarez Vita, recoge el término como voz que designa esta ave y la ubica en la zona andina (p. 238), y también como una voz despectiva para referirse al indígena o al mestizo (pp. 237-238). No debería confundirse con el guaco, el halcón reidor o halcón guaco (*Herpetotheres cachinnans*). Si la referencia, improbable, nos llevase hasta el ave huaco, en la cuarta parte del poema «Nostalgias imperiales» tendríamos «como un huaco gigante que vigila» (Vallejo, 2018, p. 203), que encontraría un paralelismo con el final de la tercera parte: «Un viejo coraquenque desterrado» (p. 203). El huaco tiene costumbres nocturnas y destacan sus ojos rojizos, que podrían relacionarse con esa vigilancia que leemos aquí. En cualquier caso, en estos dos poemas se concentran varios elementos incaicos y,

aunque el resto del libro no está exento de ellos, quizás sea en los cuales más se hacen notar.

Curiosamente, en los poemas donde más se concentran esas referencias aparecen varias aves. Por una parte, se encuentra el «pichón de cóndor» (Vallejo, 2018, p. 210), ave andina por excelencia; no obstante, junto a otros animales del entorno, no vuelve a aparecer hasta un poema no fechado que lleva por título «Telúrica y magnética»: «¿Cóndores? ¡Me friegan los cóndores!» (p. 459). Por otra parte, el corequenque, o coraquenque, comúnmente conocido por caracara cordillerano o andino, aparece en cambio por partida doble. Es un ave de gran valor simbólico, pues sus plumas eran empleadas por los más altos estratos de poder del mundo incaico; concretamente, se utilizaban dos plumas remeras, casi tan largas como las timoneras, pero más anchas, para ubicarlas en la mascapaycha, la corona que portaban los más altos cargos. El Inca Garcilaso refiere al respecto: «Las plumas son blancas y negras, a pedazos; son del tamaño de las de un halcón baharí prima; y habían de ser hermanas, una de la una ala y otra de la otra. Yo se las vi puestas al Inca Sayri Túpac» (1829, p. 515). Si bien nos sirve como referente cultural, las explicaciones que después ofrece el Inca Garcilaso sobre el comportamiento del ave ya no se refieren al caracara, sino que parece que lo habría confundido con otra ave. La ornitóloga Irma Franke (2020) se da cuenta de esta percepción equivocada, puesto que Garcilaso la describe como un ave veloz, y por las matizaciones que hace bien podría ser un falcónido en lugar de un caracara.

Otra ave americana por excelencia es el ñandú. En *Trilce* (2018) tiene una destacada presencia en el poema xxiv (p. 300) y se relaciona con una imagen religiosa. Nos ubica al principio de la Semana Santa, en el Domingo de Ramos, en el que se celebra la entrada de Jesús a Jerusalén. La tradición dicta que para conmemorarlo se emplean ramas de palma, pero estas han sido sustituidas en diversos puntos del planeta

por las de otras muchas plantas nativas y, en el caso de este poema, tenemos las plumas de un ave, el ñandú. En la escena aparecen «dos marías», primero llorando y luego cantando. Lo interesante de este poema es cómo se esquematizan todos los acontecimientos de la semana en muy pocos versos, aludiendo a eventos que nos hacen avanzar desde el Domingo de Ramos hasta el lunes posterior al Domingo de Resurrección. El paralelismo entre los primeros versos y los últimos es evidente, utilizando técnicas de la poesía popular, en especial, sacando partido de las repeticiones y de las rimas simples. En este contexto que genera el poema cobra especial relevancia ese ñandú, el cual aparece por esta única vez en la obra poética de Vallejo. Es cierto que, en el continente americano, se le llama avestruz en ocasiones por la influencia de los colonizadores, quienes proyectaron sus conocimientos del ave africana; pero este ñandú del poema choca frontalmente con la codificación cristiana. Y es ahí donde cobra especial interés el texto, que además nos trae «el ñandú despumado del recuerdo», no la presencia del animal, que posibilitaría otro tipo de relación. Así, en una confrontación desigual entre lenguajes y culturas, esta ave adquiere la centralidad necesaria como para que pueda comprenderse la confrontación entre los dos mundos, y entre el pasado y el presente.

Culturalmente significativas son también, en los poemas de Vallejo, la alondra y el búho. En *Los heraldos negros* distinguimos varios procedimientos en torno a ellas, desde las «heráldicas alondras» del poema «Comunión» (p. 162), tercero del libro, hasta el «paca-paca» de «Los arrieros», poema final de la penúltima sección, «Truenos». La alondra en su tarea anunciadora del día destaca popularmente por su pureza frente a la corrupta y confusa noche. Por ello, en «Comunión», el poeta utiliza el ave para compararla con los pies de la Virgen, como si se tratase de dos blasones que evocan la valía de sus sacrificios. Establece, así, dentro de un lenguaje cifrado por la cultura religiosa, una comparativa que opera por desplazamiento, una división entre un antes y un después que cambia

radicalmente al sujeto poético en la ceremonia que da título al texto. Con la misma perspectiva religiosa, pero con intenciones que exceden lo litúrgico, podemos localizar otras alondras en sus poemas, por ejemplo, «la alondra que se pudre en mi corazón» del poema «Oración del camino» (p. 209); «y la alondra se va» de «Nervazón de angustia» (pp. 164-165); o las «alondras que mueren al nacer» (p. 251) de «Encaje de fiebre». En este caso la alondra se relacionaría directamente con un proceso material del cuerpo, como es la fiebre.

En el extremo opuesto, encontramos una mención a un ave por su sonido y su inminente presencia, y no tanto por su simbolismo o su significado: el «paca-paca» que aparece hacia el final del libro *Los heraldos negros*, en el poema «Los arrieros». Niall Binns (2022, p. 14) lo identifica, siguiendo el rastro de su sonido y su presencia en la cordillera andina, con el mochuelo peruano, el chuncho del norte (*Glaucidium peruanum*). En el contexto del poema cobra gran relevancia su sonido y, además, si pensamos que se trata de un ave que no se deja ver fácilmente, concuerda todavía más que solo aparezca su «paca-paca» característico —y referencia vulgar— y no otro de sus nombres, que podrían delimitarlo con mayor presencia de su imagen.

En otros dos poemas aparecen menciones al búho. En la del poema fechado el 25 de septiembre de 1937, titulado «La paz, la abispa, el taco, las vertientes», no parece estar relacionado con el chuncho, pero sí que podría tener esta relación en el segundo poema, aunque su ambigüedad no nos permite afirmarlo. En el poema «Heces» (p. 189) leemos «Por eso esta tarde, como nunca, voy / con este búho, con este corazón». El texto tematiza una tarde de lluvia en la cual la presencia vital está muy presente en el sujeto poético. El papel que se le puede atribuir al búho no está muy lejos del ambiente asfixiante al que contribuye el «paca-paca» en el poema citado anteriormente. No obstante, la palabra *búho*, en su empleo coloquial, puede remitir a una persona esquivia y, en

este caso, encajaría de igual modo como elemento metafórico. Al margen de mantener en duda la conveniencia de la filiación ornitológica, si esta se diera, perfectamente podríamos dar cabida en la interpretación a las dos posibilidades. La lengua que empleamos en el día a día está plagada de asimilaciones del comportamiento animal al humano. En este caso, por su carácter escurridizo, un búho termina por ejemplificar la manera en la que se comportan los huraños. Otro caso parecido es el del avestruz, que sirve para dar título a un poema (p. 172) gobernado por la melancolía y la angustia de vivir. En el contexto peruano, como ya apuntábamos, no hay avestruces, existen aves similares, pero no en concreto el avestruz. Por esta razón, podemos pensar que la referencia vendría de la lengua común y no del entorno. Un avestruz similar encontramos en el poema XXI de *Trilce*, «la ternurosa avestruz» (p. 295), que parece estar refiriendo el carácter esquivo que mantienen habitualmente estas aves.

4. La literalidad de lo ambiguo y lo ambiguo de la literalidad

Pese al rastreo que hemos señalado hasta aquí, no siempre podemos localizar las aves que comparecen en los poemas de Vallejo, ya que también cabe especular con algunas y solo asumir con otras que su abstracción impide lo concreto. Del primer tipo hay dos casos en los que existen indicios para pensar en el ya mencionado cuervo: «Llorará en las tejas un pájaro salvaje» (Vallejo, 2018, p. 215) y «como un pájaro lúgubre» (p. 171). La ubicación del ave salvaje en las tejas nos da la posibilidad de pensar en pájaros que habitan entornos en los que destaca la presencia de los humanos. Tiene un carácter salvaje, sí, pero está en un contexto humano. El poema combina el idilio amoroso y la idealización del tópico pastoril, pero se trastocan los códigos habituales en los que encontraríamos una idealización de la vida en el campo y los de una armonía y relación sentimental perfecta. No en balde se titula «Idilio muerto» y quizás por el hecho de que se altere lo habitual podríamos pensar en el cuervo, que es

la premonición de la muerte por excelencia. La misma asociación se podría hacer con «como un pájaro lúgubre me vaya» (p. 171) del poema «Ausente», en el que la muerte hace su presencia. Otro cuervo que cumple una función similar, aunque con resultado contrario, es el del soneto «Intensidad y altura», en el que destaca la reelaboración del tópico amoroso petrarquista desde un poema de Lope de Vega. En este caso, como bien argumenta Marta Ortiz Canseco (2010), Vallejo propone una solución vulgar con «vámonos, cuervo, a fecundar tu cuerva» (2018, p. 508) como contrapartida al texto del autor español.

Más allá de estas aproximaciones, habría que ubicar el segundo tipo, las aves que tienen un deliberado componente abstracto, es decir, la no definición de ninguna ave concreta, sino la evocación del animal: «Pájaro» («Primaveral», poema de 1915; Vallejo, 2018, p. 121); «¡Si después de las alas de los pájaros / no sobrevive el pájaro parado!» (p. 449); «cielo y pájaro» (p. 479); «ponerle un pajarillo al malvado en plena nuca» (p. 525); «un ave coja al déspota y a su alma» (p. 535); «y se arquearen los saurios a ser aves» (p. 537), o «gorrión en bloque» (p. 545). Salvo la segunda referencia, que procede de *Los heraldos negros*, y la primera que está datada en 1915, el resto son poemas fechados entre septiembre y noviembre de 1937 y no publicados en ningún libro, o recogidos en la edición póstuma de *Poemas humanos*. Los gorriónes también los encontramos en el poema «¡Ande desnudo, en pelo, el millonario!» (p. 534), junto con una codorniz. En este poema se vuelve a poner en marcha la codificación cultural de la religión, por lo cual estos gorriónes se deben entender con su carga connotativa en referencia a lo cuantitativo, tanto desde el punto de vista social como desde sus posibilidades culinarias. En los documentos cristianos, por ejemplo, en Lucas 12:6-8 y Mateo 10:30-32, aparecen con un carácter comercial. Pese a su escasa carne, el gorrión siempre ha sido un pájaro recurrente en la alimentación, aun cuando se trata de un ave discreta, en todos sus sentidos. De manera también

discreta podemos contabilizar algunas menciones abstractas a las aves en *Los heraldos negros*: «Viejos pájaros» (p. 172), con relación al avestruz ya señalado; «como un pájaro cruel» (p. 224), para referirse a un vendedor de billetes de lotería que grita; «cual polluelos en grano» (p. 237), en un desplazamiento metafórico simple; «a ella van mis ojos» (p. 237); «mañana pajarina» (p. 254). *Pajarina* es como se denomina a la lavandera que habitualmente acompaña al ganado, y, pese a que se está adjetivando en la última cita, es inevitable percibir a la propia ave que completa esa adjetivación. En poemas fechados en el otoño de 1937, dos menciones conectan con una posibilidad de pensar las aves en su conjunto: «Trote del ala a pie volando» (p. 478) y «La cólera que quiebra el hombre en niños, / que quiebra al niño en pájaros iguales / y el pájaro, después, en huevecillos» (p. 507).

Mención aparte merecen las palomas y las diversas gallináceas, muy vinculadas con el lenguaje religioso y, a su vez, muy presentes en el día a día de la región andina: «Se corona el tiempo de palomas» (Vallejo, 2018, p. 255) en el poema «Enereida», o «y se lavan la cara acariciándose con sólidas palomas» en «Gleba» (p. 442). En «Dos niños anhelantes» (2023, pp. 250-251), estas se muestran con una connotación de divinidad, y en el poema «Dulzura por dulzura corazona» se aprecia igualmente su carácter religioso (2018, p. 430). Pero, como ya habíamos prevenido, no conviene hablar de símbolos que aporten un contenido pactado porque estaríamos obliterando una parte del sentido ofrecido por los textos. En «La vida, esta vida» (p. 439) la descripción de la paloma en comparación con el hombre y una visión del animal como sucio y fétido obligan al lector a plantearse una posible asociación más permanente. Además, en este poema, encontramos al paujil, ave gallinácea americana, que completa la imagen rural andina.

Un ave próxima a las palomas es la tórtola, también imbuida por lenguajes de la tradición, que aparece en dos ocasiones, entre el lenguaje

cotidiano y un contenido preestablecido. Se evidencian estas relaciones en «corta en tres su trino» (p. 460) de «Telúrica y magnética» o en «esta tórtola mía, nunca nuestra» (p. 539) de «Al revés de las aves del monte». En el segundo de estos dos poemas se aprecia esa dualidad que permite ir siempre más allá de cualquier lenguaje e incorporar una relectura de la tradición constante, o, viéndolo desde otra óptica, utilizar la tradición al servicio del presente: se entiende que no se trata de un lenguaje gastado, sino que, al contrario, es un lenguaje que se debe alterar.

Las gallináceas están presentes en toda la obra poética y aparecen como animales que habitan un territorio, por ejemplo, en el poema «Aldeana» (Vallejo, 2018, p. 213), de *Los heraldos negros*; o con una dimensión que coquetea con la ambigüedad entre el animal y lo que puede llegar a significar en el contexto del poema, como ocurre en el número XIX de *Trilce* (p. 292). En algún caso, las gallináceas han sufrido lexicalizaciones en el lenguaje cotidiano y Vallejo ha trabajado con ello, pero en otras situaciones aparecen como habitantes del entorno del poema, por ejemplo, en el número III de *Trilce*, «las gallinas que se están acostando todavía» (p. 270), donde se pueden considerar como seres que aportan una presencia destacada. Otro ejemplo de *Trilce* es el poema XIX, donde se presenta «el gallo» (p. 292) por partida doble y con un significado decisivo. En su primera aparición se relaciona con el lenguaje cristiano, pues estamos en un establo construido desde esa óptica, aunque no la sigue estrictamente. El último verso del poema nos sitúa frente a «el gallo incierto». Las interpretaciones de esta composición pasan por la esperanza, pero sin ninguna duda lo que se plantea en ella es la indeterminación. Se lleva el lenguaje religioso a lo mundano, y a través de referencias míticas accedemos a un entorno totalmente llano, del día a día, haciendo que las contradicciones que plantea el poema no se resuelvan y queden en posesión de ese gallo, que tiene la clave del texto. No obstante, esta clave no estaría en la interpretación religiosa o en algún sentimiento

expuesto como enigma, no: el ave se queda con la dualidad y la incertidumbre, lo que, por otra parte, es una constante en este libro.

El empleo lexicalizado está presente tanto en *Trilce*, por ejemplo, en el poema LXI con «me despedí con el cantar del gallo» (Vallejo, 2018, p. 356), como en *España, aparta de mí este cáliz*: «antes de que cante el gallo» (p. 590); no obstante, en ambos casos hay margen para que estos elementos sean interpretados, al mismo tiempo, en sentido literal. En otras ocasiones el carácter metafórico lleva a una asociación con lo humano, lo que desplaza el carácter, o el sentido, que pueda asociarse a las gallináceas con las personas: «Ocasiones de ser gallina negra» (p. 443) o «celo / de gallos ajisecos» (poema LXXI de *Trilce*; p. 373). En el caso de la «gallina negra», y dentro del contexto del poema, esta ave podría estar refiriendo algo previo: «La primavera exacta de picotón de buitre» (p. 443). Así, el extendido buitre negro podría ser el que se esconde tras esa mención a la gallinácea, aunque esta opción no está del todo clara en el texto. Este poema sin fechar constituye una de las tres veces en las que aparece el buitre en el conjunto de la obra vallejana. Las otras dos nos colocan en *España, aparta de mí este cáliz* y tienen una clara lectura en relación con los mitos y sus reescrituras: «El buitre, un hombre honesto» (p. 565) y «Viban con esta b de buitre en las extrañas» (p. 570). En la primera mención de estas últimas se rescata la visión del ave como un animal que ataca por sistema, que no tiene piedad con nadie y que, incluso, no tendrá problema en alimentarse de un cuerpo todavía vivo. En la segunda, además, podemos ponerlo en relación con el mito de Prometeo, que en la tradición mitológica a veces es el ave elegida, en lugar del águila, para devorar las tripas del titán mientras está encadenado.

En todo caso, la singularidad de *Trilce* no puede quedar reducida al foco de este acercamiento, pues es tan excepcional que abarca todas las dimensiones del poema y deriva en una multiplicación de las

posibilidades de lectura. Las aves, como no podría ser de otro modo, también se ven afectadas por ese proceso que revoluciona la concepción poética vallejana. Por ello, a continuación, solo nos centramos en su competencia ornitológica, que se enriquece y beneficia gracias a que las aves juegan un papel sustancial en la construcción de significados. En este sentido, y en relación con el resto de los libros, aquí cobran especial protagonismo no ya las aves con su presencia, sino con sus comportamientos. Exceptuando algunos poemas en los que se percibe con claridad cierta temática, en la mayoría de ellos resulta imposible aplicar una lectura centrada en un aspecto en concreto. Cuando esto ocurre y se extrapolan datos en lugar de analizarlos en contexto, la importancia de las aves se reduce considerablemente y pierden sus posibilidades de resemantización. En cambio, cuando los críticos no tratan de desambiguar los textos, en favor de lecturas cerradas y tranquilizadoras, sino que se preocupan por asumir lo contradictorio y sus posibilidades, las aves se erigen como protagonistas destacadas en las composiciones. Un buen resumen de las lecturas que se han hecho de *Trilce* lo podemos obtener en dos textos recientes de Jesús Miguel Delgado del Águila, «Clasificación semántica, hermenéutica y teórica de *Trilce* (1922). Estudios críticos tras su lectura» (2021) y «Estado de la cuestión de *Trilce* (1922) de César Vallejo» (2019). De todos esos acercamientos, podemos extraer como una posible conclusión que el lector de *Trilce* debe aprender a convivir con la incomprensión y la incertidumbre sin eliminarlas. La tentación es tan grande y quizá demasiado recurrente que, en lugar de valorar lo que el poema dice, se acabe optando por lo que nosotros queremos decir.

La literalidad de las aves y sus posibilidades de desplazamiento semántico conviven armoniosamente, es decir, el texto nos pide aceptar esa posibilidad. No en balde, el desplazamiento metafórico siempre incorpora su significado de partida para lograr que funcione la traslación, aunque el papel que juega después en la lectura no es tan elevado como cuando destacamos esa literalidad. Por eso es importante revisar,

en cada caso, la función de esos sentidos en el poema. A este respecto, podríamos señalar un caso singular que nos obliga a mantener ciertas dudas, como ocurre al respecto de la «chirota grata» (Vallejo, 2018, p. 293) del poema xx. No resulta sencillo deshacer la ambigüedad entre el ave y lo humano. Lo más habitual sería intentar unir las imágenes del poema respecto a un todo, pero entraríamos de lleno en un ejercicio de sobreinterpretación. Esa referencia entre puntos, «La chirota grata», puede más bien ser leída según la posibilidad de que se trate del ave, lo cual suma una imagen fragmentaria al conjunto, sin imponerse, y, además, con la opción de asumir su carácter eufemístico. Así, las aves, una vez que se asientan con sus presencias y al igual que lo hacen el resto de los seres que habitan un texto poético, comienzan a destacar en los poemas por sus comportamientos: el sonido que emiten, sus movimientos, sus acciones cotidianas. De igual modo, frente a estas referencias, encontramos otras situaciones poemáticas en las que, sin duda, se ha ejercido un desplazamiento, lo cual nos coloca ante lexicalizaciones o metáforas, algunas originales y otras del lenguaje cotidiano empleado por la comunidad de hablantes: «Emplumar» (p. 275), «engállase» (p. 293), «como polluelo adormido saltón» (p. 303), «esqueleto cantor» (p. 305), «empavado» (p. 312), «alas del Amor» (p. 324), «empollaremos el ala» (p. 332), «con el cantar del gallo» (p. 356), «suelta el mirlo» (p. 317) o «Y la gallina pone su infinito» (p. 487). Inevitablemente, otra de las formas precisas de referencia se relaciona con la cocina. En *Trilce* aparecen en dos poemas las aves cocinadas: en el XLVI, «no hay / valor para servirse de estas aves», y en el XLIX, un «caldo de alas» (p. 340).

Por otra parte, al valorar la presencia de las aves y su contribución, sin recurrir únicamente a la simbolización o lo metafórico, reparamos en la importancia del sonido de las aves en los dos primeros poemas del libro. Si algo destaca en el poema I de *Trilce*, por encima de todo, es el sonido. En nuestra cultura, lo visual prevalece frente al resto de sentidos; sin embargo, en este poema, las informaciones que recibe el lector se

relacionan mucho más con el oído, el olfato o el tacto, frente a la carga visual que predomina en la tradición en lengua española. Esto no quiere decir que el poema «suene», sino que el código fundamental para entenderlo está más cerca de lo fónico que de la imagen. Todas las referencias espaciales que tenemos nos remiten a un contexto concreto: las islas guaneras, donde habitan las aves que se encargan de caracterizar con sus excrementos esos espacios, entre otras muchas el «alcatraz» (Vallejo, 2018, p. 267). La información fónica generada por las aves es la que nos guía. Constantemente influye al sujeto poético y es responsable de sus alteraciones. En el segundo poema del libro, los «gallos» (p. 268) son el único ser vivo que aparece y, de nuevo, su proyección fónica llena la escena del poema: «Gallos cancionan escarbando en vano» (p. 268). En la primera versión de este texto, el poeta había escrito «gallos que cantan», pero la creación del verbo *cancionar* le permite ir más allá de la simple acción de cantar y también otorgarle al ave la posibilidad de construir algo más elaborado, algo que habitualmente se reserva a los humanos. Además, obtenemos como añadido la connotación de acompañamiento que tienen las canciones; pensemos en canción de labranza, canción de cuna, etc.

Con todo ello, se vuelve aún más palpable que la etología de las aves supone un paso más allá en la competencia ornitológica de César Vallejo. Implica incluir en los textos algo más que un código o un simple sustantivo. Otro conjunto de poemas lo componen el III, con «las gallinas que se están acostando todavía» (Vallejo, 2018, p. 270); el VIII, con un «hifalto poder» (p. 277); el X, con un movimiento de palomas (p. 279), y el XXVI, con «apeona ardiente Avestruz coja» (p. 304). No parece casual que todas estas menciones estén en el primer tercio del volumen, independientemente de cuándo fueron escritos los textos, porque la voluntad de acción se muestra en el orden del libro y no cuando fueron creados o corregidos. Destacan el «hifalto poder» (p. 277) y la acción de apeonar, pues tanto uno como otro están señalando una capacidad de

desplazamiento de las aves poco habitual. Sería bastante común en el caso de los avestruces, que no pueden volar, aunque «apeonar» se suele emplear más para las perdices, que no aparecen en ninguno de sus poemas. Veamos en contexto:

VIII

Mañana esotro día, alguna
vez hallaría para el hifalto poder,
entrada eternal.

Mañana algún día,
sería la tienda chapada
con un par de pericardios, pareja
de carnívoros en celo.

Bien puede afincar todo eso.
Pero un mañana sin mañana,
entre los aros de que enviudemos,
margen de espejo habrá
donde traspasaré mi propio frente
hasta perder el eco
y quedar con el frente hacia la espalda. (Vallejo, 2018, p. 277)

En este poema encontramos también continuas rupturas temporales y espaciales desde las que se puede entender perfectamente la poética de *Trilce*. Tenemos tres marcadores temporales precedidos del adverbio *mañana*: «esotro día», «algún día», «sin mañana», cada uno de ellos en una estrofa distinta y con una relación progresiva de indeterminación. Todos podemos ubicar «mañana» en una línea temporal, sin embargo, si lo matizamos como en el poema, perdemos esa posibilidad y se produce una ruptura en nuestra percepción cotidiana del tiempo. De manera análoga, el texto nos propone tres imágenes que rompen con nuestras posibilidades perceptivas del espacio, jugando con la

coherencia y la estabilidad. En este marco, cobra especial relevancia la capacidad de las aves para caminar dando saltos, ya que choca frontalmente con la imagen articulada a partir de esa «entrada eternal», que parece remitirnos a una acción continuada en el tiempo y en el espacio, sin posibilidad de finalización. Con esta misma dinámica de formar una imagen compleja en la que destaca un ave, o su comportamiento, tenemos la presencia de los petreles (Vallejo, 2018, p. 274) en el poema v. En este se construye, entre la botánica y el mundo ornitológico, una imagen que requiere de la complicidad y la imaginación del lector para formarse.

Por último, y continuando con los comportamientos, habría que destacar otra de las acciones más comunes de las aves, como su modo de defecar. En el contexto de las «islas guaneras», resulta muy evidente que los excrementos ocupan un lugar esencial en el primer poema de *Trilce*, lo cual permite que la remisión al olfato complete significativamente la lectura. De manera similar ocurre en el poema xxv, donde vuelven a aparecer las islas y sus atributos olfativos por encima de cualquier otra propiedad. En el poema xix, el gallo es acompañado por otros animales para defecar en el establo; en este caso hay una contraposición con la imagen limpia de un establo religioso. Estos comportamientos implican leer los poemas desde una literalidad que nos obliga a no establecer un marco o tematización previa que condicione el sentido del texto.

Las palomas, ya mencionadas en libros anteriores, tienen en el poema x de *Trilce* una presencia diferente a la destacada hasta ahora. No hay que entenderlas como un desplazamiento, sino que debemos incorporar las «palomas» (Vallejo, 2018, p. 279) a la imagen creada. Están ahí, casi como un imán, atrayendo su relación con las ballenas y el mar, además de logrando integrar en la imagen el movimiento de su pico con relación al ala. En el lado opuesto estarían las palomas que aparecen en *España, aparta de mí este cáliz*, donde en el primer poema leemos: «Distribuyendo

españas a los toros, / toros a las palomas» (p. 559). Asumen un carácter enfático en una acción que se resuelve como desplazamiento. Este mismo carácter es similar al metafórico «trozos de paloma» (p. 577) del poema vi del mismo libro, que, teniendo presente el acontecimiento de la Guerra Civil española al que alude el título, «Cortejo tras la toma de Bilbao», no necesita de mucha precisión para ser comprendido.

5. Conclusiones

Con la precaución de no establecer un recorrido lineal, hemos querido recoger y analizar la competencia ornitológica presente en la obra poética de César Vallejo. Si bien es cierto que hemos preferido señalar las ideas que había detrás de las menciones a las aves, independientemente de cuándo fueron escritos o publicados sus poemas, se aprecia una tendencia progresiva: desde el lenguaje de la tradición literaria en sus primeros poemas juveniles hasta una singularidad de *Trilce*. En su último libro, *España, aparta de mí este cáliz*, y en algunos poemas del periodo, percibimos tendencias análogas a aquellos y, por eso, hemos ido mencionándolos paralelamente a los dos extremos señalados. Pese a poder dibujar dos polos alejados entre sí, también es cierto que hay una conexión clara entre sus textos más originales —de *Trilce*, o algunos de *Los heraldos negros*— y los poemas de los años treinta: incitan a la literalidad, al margen de que podamos añadir después otros niveles de lectura. Esto afecta de manera significativa a la comparecencia de las aves, ya que forman parte de los textos como seres con una presencia, comportamiento, significado, etc., no pautados de antemano y articulados con relación al conjunto del texto. No cabe, pues, salvo en algunos casos precisos, simbolización posible en estas aves que habitan los poemas.

La excepcionalidad de la competencia ornitológica de César Vallejo, a la luz de esta manera de entender el poema, es evidente. Se cimenta, por un lado, en un vínculo con un territorio, al margen de que otras aves, como ha sido convenientemente señalado, aludan a la tradición.

Por otro lado, la originalidad proviene de la creación de una poética propia, genuina, que provoca que todos los elementos incluidos deban ser valorados como si fueran nombrados por primera vez, o como si cada ave fuera única en su especie. Esto lo hemos podido comprobar, principalmente, en *Trilce*. Es necesario detenerse en cada escena en la que aparecen las aves, no ya para observar su singularidad, sino para entender con certidumbre lo que dice el poema.

Gracias a estas consideraciones poéticas cambiantes en su obra, podemos construir una imagen multiforme de la competencia ornitológica del poeta peruano. Por último, aunque no fuera ni nuestro propósito inicial, ni quizás tampoco el del poeta, nos proveemos de una relación de lo humano con otras especies que nos ayuda a, como diría Donna J. Haraway (2016), seguir con el problema. Las conexiones con el entorno contribuyen a que comprendamos mejor nuestro papel en un contexto catastrófico. Si bien la debacle parece inevitable, aún estamos a tiempo de apostar por otras formas de percepción, relación y habitabilidad. En este sentido, quizás, los estudios literarios también puedan aportar una contribución, pequeña, sin duda, pero estimable.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez Vita, J. (1990). *Diccionario de peruanismos*. Studium.
- Ambroggio, L. A. (2016). Vallejo y Darío: dos poetas unidos en un poema. *Espergesía*, 3(1), 26-35. <https://doi.org/10.18050/rev.espergesia.v3i1.1309>
- Binns, N. (2022). Ornithological Competence and Literary Biodiversity in Spanish American Poetry. *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 29(3), 1-20. <https://doi.org/10.1093/isle/isab076>
- Corominas, J. (1987). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Gredos.
- Covarrubias Horozco, S. (2006). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Iberoamericana Vervuert.
- Delgado del Águila, J. M. (2019). Estado de la cuestión de *Trilce* (1922) de César Vallejo. *Espergesía*, 6(1), 92-106. <https://doi.org/10.18050/esp.2014.v6i1.1630>
- Delgado del Águila, J. M. (2021). Clasificación semántica, hermenéutica y teórica de *Trilce* (1922). Estudios críticos tras su lectura. *Artífara*, (21.1), 107-120. <https://doi.org/10.13135/1594-378X/4153>
- Espejo Asturrizaga, J. (1989). *César Vallejo. Itinerario del hombre. 1892-1923*. Seglusa.
- Franke, I. (2020, 19 de julio). Aves peruanas en los primeros escritos: Garcilaso de la Vega (1609) I: Aves en los Comentarios Reales. *Aves, Ecología y Medio Ambiente*. <https://avesecologiaymedioambiente.blogspot.com/2020/07/aves-peruanas-en-los-primeros-escritos.html>

- García-Albertos, S. (2019, 5 de mayo). Algunas traducciones de *Al faro* vistas al microscopio. *Lectura crítica Máster Narrativa 2018-2019*. <https://masterdenarrativa.blogspot.com/2019/05/algunas-traduccion-de-al-faro-vistas.html>
- Garcilaso de la Vega, I. (1829). *Comentarios Reales* (Tomo II). Imprenta de los hijos de Doña Catalina Piñuela.
- Haraway, D. J. (2016). *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*. Duke University Press.
- Knickerbocker, S. (2012). *Ecopoetics: The Language of Nature, the Nature of Language*. University of Massachusetts Press.
- Kroeber, K. (1994). *Ecological Literary Criticism: Romantic Imagining and the Biology of Mind*. Columbia University Press.
- Love, G. A. (2003). *Practical Ecocriticism: Literature, Biology, and the Environment*. University of Virginia Press.
- Mason, T. V. (2013). *Ornithologies of desire: ecocritical essays, avian poetics, and Don McKay*. Wilfrid Laurier.
- Montale, E. (1973). *Huesos de sepia*. Visor. (Obra original publicada en 1925)
- Montale, E. (2006). *Poesía completa*. Círculo de Lectores; Galaxia Gutenberg.
- Nolan, S. (2017). *Unnatural Ecopoetics: Unlikely Spaces in Contemporary Poetry*. University of Nevada Press.
- Ortiz Canseco, M. (2010). César Vallejo a la luz de un soneto de Lope de Vega. En P. Civil y F. Crémoux (Eds.), *Nuevos caminos del hispanismo. Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Vol. 2 [CD-ROM]). Iberoamericana Vervuert.

Ryan, J. C. (2018). *Plants in Contemporary Poetry: ecocriticism and the botanical imagination*. Routledge.

Vallejo, C. (2018). *Poesías completas* (R. Silva-Santisteban, Ed.). Visor.

Vallejo, C. (2023). *Poesía completa* (R. González Vigil, Ed.). Ediciones Copé.

Bol. Acad. peru. leng. 76. 2024 (187-214)

LA AUTOFICCIÓN COMO PILAR FUNDAMENTAL DE LA POSTURA LITERARIA DE JUAN PABLO VILLALOBOS

Autofiction as a fundamental pillar of Juan Pablo Villalobos's literary
stance
L'autofiction comme pilier fondamental de la posture littéraire de Juan
Pablo Villalobos

ESTHER ARGÜELLES ROZADA

Universidad de Oviedo, España

UO236883@uniovi.es

<https://orcid.org/0000-0003-2084-3489>

RESUMEN:

La novelística del escritor mexicano Juan Pablo Villalobos se ha relacionado recurrentemente con la autoficción. Como parte de esta narrativa se inscriben *No voy a pedirle a nadie que me crea* (2016), *Peluquería y letras* (2022) y *El pasado anda atrás de nosotros* (2024). La vinculación de estas obras con la autoficción no solo se debe al resultado de un análisis estrictamente literario, sino a una asociación insistente desde distintos paratextos, las declaraciones públicas del propio escritor y diversas referencias compartidas por terceros —editores, críticos, periodistas y entrevistadores—. Deben considerarse en esta misma dirección los recursos autoficticios presentes en la homónima adaptación cinematográfica de la primera de estas novelas, dirigida por Fernando Frías de la Parra (2023), así como en ciertas estrategias para su promoción. En definitiva, el objeto de este trabajo es la exploración de la importancia de la autoficción para la construcción de una postura literaria (Meizoz, 2014) estable y definitoria.

Palabras clave: Juan Pablo Villalobos, postura literaria, autoficción, pacto novelesco, pacto referencial.

ABSTRACT:

Mexican writer Juan Pablo Villalobos' novels have been recurrently related to autofiction. *No voy a pedirle a nadie que me crea* (2016), *Peluquería y letras* (2022) and *El pasado anda atrás de nosotros* (2024) are inscribed as part of this narrative. The link between these works and autofiction is not only the result of a strictly literary analysis, but also due to an insistent association from different paratexts, the writer's own public statements and several references shared by third parties —editors, critics, journalists and interviewers—. The autofictional resources present in the homonymous film adaptation of the first of these novels, directed by Fernando Frías de la Parra (2023), as well as in certain strategies for its promotion, should be considered in this same direction. In short, the aim of this paper is to explore the importance of autofiction for the construction of a stable and defining literary stance (Meizoz, 2014).

Key words: Juan Pablo Villalobos, literary position, autofiction, novelistic pact, referential pact.

RÉSUMÉ:

Les romans de l'écrivain mexicain Juan Pablo Villalobos ont été associés de façon récurrente à l'autofiction. Ainsi de *No voy a pedirle a nadie que me crea* (2016), *Peluquería y letras* (2022) et *El pasado anda atrás de nosotros* (2024). Le lien de ces ouvrages à l'autofiction est dû non seulement au résultat d'une analyse strictement littéraire, mais aussi à une association insistante à partir de divers paratextes, les déclarations publiques du propre écrivain et divers témoignages de tierces personnes —éditeurs, critiques, journalistes et interviewers. Il faut considérer sous la même optique les ressources autofictionnelles présentes dans

l'adaptation cinématographique homonyme du premier de ces romans, mise en scène par Fernando Frías de la Parra (2023), ainsi que certaines stratégies pour sa promotion. En définitive, le but de cet article est d'explorer l'importance de l'autofiction pour la construction d'une posture littéraire (Meizoz, 2014) stable et définitoire.

Mots clés: Juan Pablo Villalobos, posture littéraire, autofiction, pacte romanesque, pacte référentiel.

Recibido: 15/03/2024 Aprobado: 14/09/202 Publicado: 28/12/2024

1. Introducción

El escritor mexicano Juan Pablo Villalobos cuenta con una producción novelística de considerable éxito. De su narrativa, se ha destacado el carácter autoficticio de sus novelas *No voy a pedirle a nadie que me crea* (2016), *Peluquería y letras* (2022) y *El pasado anda atrás de nosotros* (2024)¹. La relación de estas obras con la autoficción ya ha sido señalada tanto por él mismo (Martínez, 2022) como por terceros desde su propia presentación en la contracubierta de Anagrama, en la que dichos títulos se califican como parte de su «ciclo de tres novelas de autoficción» (Villalobos, 2024), hasta la ofrecida en entrevistas (Ayén, 2022; Gómez, 2022). También existen diversos estudios que se detienen en esta misma lectura de *No voy...* (Campaña Fimbres, 2023; Vanden Berghen, 2020); sin embargo, estos trabajos se centran en un análisis puramente textual que no contempla la interrelación entre las fronteras internas y externas al texto.

La presente investigación ha pretendido realizar un examen de la importancia de esta narrativa autoficticia para la configuración de una

1 A partir de ahora, los títulos de estas tres obras aparecen abreviados, respectivamente, como *No voy...*, *Peluquería...* y *El pasado...*

trayectoria autorial estable y diferenciadora. Para ello, se ha adoptado el concepto de postura literaria de Jérôme Meizoz (2014), que la define como una construcción que no proviene únicamente de la mano del propio autor ni de la interpretación del lector, sino que supone «un proceso *interactivo*: es coconstruida a su vez por el escritor en el texto y fuera de este, por los diversos mediadores (periodistas, críticos, biógrafos, etc.) y por los públicos» (p. 86).

La propuesta autoficticia ha ido acompañada de una cierta dificultad de conceptualización. El término proviene de Serge Doubrovsky, quien lo utiliza en 1977 para definir su novela *Fils* (Casas, 2014, p. 7). Desde este momento, su relación con la autobiografía ha sido problemática. Se considera que Doubrovsky entiende la autoficción como una variante de esta (Alberca, 2007, p. 147), mientras que Vincent Colonna rechaza esta concepción (1989). Por su parte, Susana Arroyo Redondo (2014) la define como un «retrato autorial» que conjuga datos biográficos con otros de índole ambigua (p. 76). Si bien la categoría se ha aplicado en general a la literatura francesa, su uso comienza a extenderse en las letras en español a partir de los 90 (Casas, 2014, p. 9), por lo que se trata de un estudio relativamente reciente. En consecuencia, la investigación de su desarrollo en la novelística hispanoamericana resulta de gran relevancia.

En su examen de la definición de la propia literatura (Colonna, 1989), la autoficción recoge la crisis del sujeto sufrida con la posmodernidad, por lo que se trata de un ejercicio que desborda los límites intratextuales. Como resultado, desemboca en una problematización de la figura autorial en toda su extensión, que busca revelar la inestabilidad de las fronteras entre el pacto referencial y el novelesco (Ducas, 2014, p. 200; Pozuelo Yvancos, 2000, p. 7; Vanden Berghe, 2014, p. 247; Vara Ferrero 2014, p. 222).

El pacto referencial implica que la obra literaria guarda correlación con la realidad y que, por lo tanto, puede someterse a pruebas de verificación (Lejeune, 2004). Críticos como Manuel Alberca (2007) lo entienden como una «relación contractual» que invita al lector a interpretar el texto desde esta función (p. 66). Por el contrario, el pacto novelesco conlleva la aceptación de que lo relatado forma parte de la ficción y, por ende, no debería sujetarse a dicha comprobación. De esta manera, el texto se recibiría como una simulación de hechos irreales pero verosímiles (Alberca, 2007, p. 72). La autoficción problematizaría la aparente incompatibilidad entre ambos pactos, lo que daría lugar a una recepción ambigua del posible estatuto autobiográfico o ficcional del texto.

2. Análisis de elementos autoficticios en la obra Juan Pablo Villalobos

En las tres obras de este ciclo aparece un Juan Pablo que abandona su México natal. En *No voy...*, la primera de ellas, el protagonista se muda a Barcelona para realizar un doctorado en Literatura, lo que coincide con los rasgos biográficos del autor (Gómez, 2022). Una red criminal lo obliga a cambiar su tema de tesis para acercarse a Laia, la hija del empresario corrupto con el que se quiere conchabar para el blanqueo de capitales. A partir de entonces, la narración parece romper el pacto referencial para desembocar en una sucesión de hechos inverosímiles que acaban conduciendo a la desaparición del protagonista. Existen otros datos que tampoco guardan su correlato con la biografía de Villalobos. Así, mientras que la tesis doctoral del autor se centra en Pablo Palacio y otros autores marginados por el canon literario hispanoamericano, como él mismo comenta en un encuentro (Godoy, s. f.), el protagonista decide realizarla sobre Jorge Ibargüengoitia, de quien se ha reconocido su influencia (Sánchez, 2017).

Por su parte, en *Peluquería...* se describe un insólito viernes en la vida de escritor de un Juan Pablo ya maduro, casado con una mujer brasileña, con dos hijos y radicado, una vez más, en Barcelona. Se repite la idea de que se mudó a esta ciudad en un primer momento para la realización de un doctorado. Las situaciones tendentes al absurdo que sufrirá con una peluquera y un aparente admirador de su obra apuntan a una ambigüedad similar a la observada en *No voy...*

Por último, en *El pasado...*, un tercer Juan Pablo, también instalado en el extranjero desde hace años, donde ha formado una familia, retorna a su pueblo natal en Lagos de Jalisco para ayudar a sus hermanos con el cuidado de sus padres. En sucesivas ocasiones, el protagonista será acusado de ya no conocer la realidad de su país de origen. Si su carácter huidizo le ha impedido enfrentarse a la realidad, en este viaje a la semilla deberá superar las dificultades que presenta este nuevo México para la reconciliación con su pasado y consigo mismo.

Como puede observarse, en las tres obras se produce una homonimia entre el personaje principal, el narrador y el autor, rasgo que se ha considerado un pilar fundamental de la autoficción y que provoca la ya mencionada ambigüedad en la recepción de la obra (Alberca, 2007, p. 128), que se ve reforzada por los elementos posibles, pero a menudo improbables, que sufre cada Juan Pablo de la trilogía. En concreto, el final de *No voy...* impide la aceptación del pacto autobiográfico por la desaparición del Juan Pablo ficticio: «No puedes dejar tu historia a la mitad, hijo, las historias necesitan un final feliz, o infeliz, pero un final, y tú no puedes dejar tu historia a la mitad» (Villalobos, 2016, p. 271). El desenlace conduce a abandonar la aceptación de la referencialidad de los elementos narrados para dar paso a una recepción puramente ficcional, lo que ya ha sido interpretado por Kristine Vanden Berghe (2020, p. 226) como una referencia a la muerte del autor tal y como la declaraba Roland Barthes. No obstante, también puede relacionarse con el

nacimiento de la autoficción en un campo literario con tendencias contradictorias, en el que, por una parte, se entroniza esta misma crítica literaria de carácter postestructuralista y, por otra, la autobiografía experimenta un crecimiento notable (Alberca, 2014, p. 153).

En *El pasado...* también se problematiza la estructura narrativa tradicional en una dirección semejante. Si se supone que el desenlace debe ofrecer una resolución de las incógnitas y tramas de la historia, no es lo que aquí sucede, como reconoce el propio narrador-protagonista: «Ahora era cuando tendría que pasar algo que lo solucionara todo [...]. Pero nada de eso sucedió, porque la vida no era así o, para ser exactos, la vida no era así en México» (Villalobos, 2024, p. 249). Así, se observa que una constante en Villalobos ha sido apuntar a un examen de los alcances de la ficción y de las relaciones entre literatura y vida. Este interés también se observa en el final de *Peluquería...*, que se funde con la imagen de la propia terminación del proceso de escritura: «Puse el punto final, dejé la pluma al lado, cerré el cuaderno como si cerrara detrás de mí la puerta al entrar a casa. Levanté la cabeza y les sonreí» (2022, p. 101).

Se ha insistido en que la autoficción guarda una correlación con el desprestigio que ha sufrido la propia noción de verdad en la época actual (Alberca, 2014, p. 152). En este sentido, puede discreparse del análisis de Kristine Vanden Berghe (2020) acerca de *No voy...*, quien echaba en falta en esta obra dicho cuestionamiento (pp. 224-225). Este intento de vincular cualquier obra hispanoamericana actual con el realismo mágico ya ha sido denunciado por diversos autores desde la llamada generación del Crack. Considérese a este respecto *El insomnio de Bolívar* (2009), ensayo en el que Jorge Volpi declara su rechazo a este reduccionismo sufrido por la literatura hispanoamericana. También se observa en novelas como *Memorias de una dama* (2009), de Santiago Roncagliolo, la cual de igual manera coquetea con ciertos motivos de la autoficción: en ella, un aspirante a escritor debe superar este mismo

horizonte de expectativas que el mercado del libro hace descansar sobre los escritores hispanoamericanos.

Aunque Villalobos no tematice esta cuestión, resulta indispensable superar el análisis reductor que propone este prisma ya un tanto anticuado. Si bien no menciona a modo de ejemplo el realismo mágico, sí ha agradecido la superación de la visión reductora a la que ha sido expuesta la literatura mexicana: «Está pasando algo bueno y es que en lugar de ir reduciendo qué es la literatura mexicana [...] desde la academia o desde el marketing editorial, [...] hay una diversidad [...] que empieza a cuestionar qué es lo mexicano» (Este País, 2022). Debe insistirse en que el concepto de verdad se pone en tela de juicio desde el propio título de la obra, que se repite como un *leitmotiv* a lo largo de toda la historia. Así, se lee:

Y aunque exagere un poco (no hay comedia sin hipérbole), todo lo que cuento en mi novela es verdad. No hay lugar para la ficción en mi novela. Puedo demostrarlo todo, tengo pruebas. Todo es verdad. No voy a pedirle a nadie que me crea. (Villalobos, 2016, p. 145)

El propio proyecto de tesis del protagonista, sobre los límites del humor en la literatura hispanoamericana del siglo xx, tematiza esta vinculación. La hipótesis de Juan Pablo es que el humor depende de la identidad y procedencia del narrador (Villalobos, 2016, p. 24) y, precisamente, la obra mantiene un discurso humorístico incluso después de la desaparición de sus personajes principales a manos de la mafia. La narración que realiza el personaje de Valentina en su diario también apunta a una indeterminación genérica entre la novela y la autobiografía, una aparente oposición conceptual que se relaciona en la obra con la indeterminación entre las fronteras de verdad y ficción:

Estoy segura de que no hay nada más falso que el hecho de que una persona que se ha pasado los últimos años estudiando diarios, memorias,

autobiografías y todo tipo de escritura íntima se ponga a escribir un diario. [...] La promesa de veracidad. El pacto autobiográfico. Como si alguien, de todas maneras, me fuera a creer. No voy a pedirle a nadie que me crea. (Villalobos, 2016, p. 41)

Estas referencias son continuas a lo largo de toda la obra. Así, se produce una convivencia del aforismo de Jacques Lacan, «la verdad tiene estructura de ficción» (Villalobos, 2016, p. 202), con su contrario, «la ficción usa la estructura de la verdad» (2016, p. 207). En *Peluquería...* se emplea un recurso similar. El hecho de que los personajes de la peluquera y del ecuatoriano revelen al protagonista su historia, pero que, en cambio, esta no se comparta con el lector —a través de un subrayado en negro que hace ilegible el texto (2022, p. 76)—, problematiza aún más la condición ficcional de la obra, pues apunta a la interpretación de dichos hechos como la revelación de un secreto real. En este sentido, se acoge la idea de que la ficción renegocia la relación del individuo con su entorno (Valenzuela Garcés, 2023). Podría entenderse que se ironiza con las ideas de Umberto Eco compartidas en *Obra abierta* (1962), pues la supuesta tarea de reescritura que corre a cargo del lector para la búsqueda de sentido se vuelve inacabable.

En esta misma dirección, resulta muy reveladora la fotografía que encabeza la narración de *El pasado...* Pertenecer a la terminal de autobuses de la ciudad natal del protagonista y del autor, donde un cartel reza el siguiente mensaje: «Bienvenidos a Lagos de Moreno, Jal. Tierra bendita de Dios» (Villalobos, 2024, p. 13). Esta elección es muy significativa, pues no solo cuestiona la situación actual de esa supuesta tierra bendita, sino que sirve también para dar la bienvenida a los propios lectores al universo al que el protagonista debe regresar. Con esta imagen, la narración se inicia con la idea de que este marco espacial existe en el plano puramente fáctico, lo que vuelve dificultosa, una vez más, su vinculación con el estatuto de ficción más estricto.

De la misma manera, este texto se encuentra plagado de imágenes recurrentes de una bala y de una pastilla de dudosa procedencia. De hecho, la primera vez que aparece el primero de estos elementos, se apunta que el protagonista debe considerar «la evidencia, su innegable materialidad» (Villalobos, 2024, p. 44). En definitiva, tales fotografías también redundan en esta misma ambigüedad interpretativa, pues pueden ser consideradas pruebas de verificación de un pacto referencial (Lejeune, 2004). De igual manera, existen referencias a otros datos que, si fueran ficticios, no sería necesario especificar para el adecuado curso de la narración. A modo de ejemplo, considérese el dato que ofrece el narrador sobre la relación de su familia con la capital de Jalisco: «Mi abuela y mi tío se fueron a Guadalajara, pero esa es otra historia» (Villalobos, 2024, p. 33). El propio narrador reconoce que se trata de una información que no afecta de ningún modo a la trama, por lo que el hecho de que la comparta incide una vez más en su posible aceptación como dato verídico.

La referencia a cierta información de carácter verificable se da también desde el inicio en *Peluquería...* Enseguida se alerta de la equivalencia entre el narrador y un autor que, dado que está escribiendo explícitamente sobre sus familiares y estos se han negado a la revelación de sus nombres reales, les reservará etiquetas tan genéricas como «la brasileira», «el adolescente» y «la niña» (Villalobos, 2016, p. 12). Estos datos coinciden con la situación actual de Villalobos, quien se encuentra casado con la traductora brasileña Andreia Moroni, madre de sus dos hijos. Para justificar la base narrativa de su proyecto, el protagonista explica: «En la literatura siempre es así, escribes de una cosa aunque en realidad estás hablando de otra» (2022, p. 13).

La insistencia de Villalobos en el difuminado entre el pacto referencial y el novelesco muestra un paralelismo sólido en la construcción de estas tres obras, que se observa incluso en detalles como la repetición de

un mismo juego de palabras con el concepto de «personaje», uno de los elementos fundamentales de la narración. Así, en *No voy...* se encuentra: «Aquí no hay personas, tía, aquí hay personajes» (Villalobos, 2016, p. 234). Se trata de una deliberada e irónica ambigüedad terminológica que se reproduce prácticamente sin alteraciones en *Peluquería...*: «—¿Personaje? —Persona, perdón» (2022, p. 76).

En *El pasado...* resulta llamativo que, a diferencia de las novelas anteriores, el nombre del protagonista solo se revele en el cierre de la historia (Villalobos, 2024, p. 241). Dado que, de nuevo, se ofrecen varios datos biográficos concordantes con los presentados en las anteriores entregas, el lector ya espera que este narrador-personaje se llame también Juan Pablo desde incluso antes de iniciar la lectura. Es decir, en el universo narrativo de Villalobos, esta homonimia ya forma parte del horizonte de expectativas (Jauss, 2013) del público. Además de la referencia a Lagos de Moreno como el pueblo natal del protagonista, se presentan otras concordancias, como la homonimia existente entre los personajes de los hermanos de Juan Pablo y los hermanos del autor; esto se evidencia desde la propia dedicatoria: «Para Ángel, Luis Alfonso, Uriel y Luz Elena, hijos de mis papás» (Villalobos, 2024, p. 7).

Como ya se ha comentado, esta identificación con el género autoficción se encuentra regulada desde la propia contracubierta. Ya aquí *El pasado...* se apoda como la culminación del «ciclo de las tres novelas de autoficción» (Villalobos, 2024), en el que se incluyen como antecesoras *No voy...* y *Peluquería...* En consecuencia, la dilación en la revelación del nombre del personaje principal no puede estar al servicio de un ingenuo factor sorpresa. Más bien, podría deberse a que este desvelamiento se produce en el momento en que Juan Pablo se encara con su destino y culmina su proceso de maduración: «Claro, claro, tú nunca tienes la culpa, Juan Pablo. Abandonaste a tus papás, te fuiste cuando más te necesitaban» (2024, p. 241).

Tampoco se nombra el lugar de su residencia actual, que es apodado de forma continua bajo la etiqueta genérica y neutral de «el extranjero». En *La invasión del pueblo del espíritu* (2020) se asistía a una vaguedad geográfica similar solo hasta cierto punto. Aquí también se situaba la ubicación y la procedencia de los personajes en torno a grandes horquillas espaciales: Cono Sur (Villalobos, 2020, p. 17), lejanorientales (p. 37), etc. Sin embargo, en *El pasado...* esta amplitud solo afecta al lugar de residencia habitual del protagonista, que contrasta con la exactitud con la que se sitúa la acción de la obra, en Lagos de Moreno. El efecto conseguido, por lo tanto, también difiere. Así, en *La invasión...* se aspira a una crítica del «imperialismo universal» (2020, p. 120) que asola el planeta y al proceso de ninguneo del sujeto contemporáneo, convertido en un ser anónimo en la sociedad capitalista occidental.

El público familiarizado con la novelística de Villalobos ya es consciente de que el lugar de residencia actual se ubica en Barcelona. Esta indeterminación geográfica difiere enormemente de sus anteriores novelas, en especial de *Peluquería...*, en la cual incluso comparte que existe un estudio reservado para su labor de escritor en un pudiente barrio barcelonés, convertido en un «parque de atracciones» (Villalobos, 2022, p. 16) —una correspondencia más con un dato verificable de Villalobos, quien cuenta con uno en el distrito de Gràcia (Martínez, 2022)—. Así, se subraya que la acción narrativa de su última novela descansa en el enfrentamiento del personaje principal con su pasado y no con su presente ni su futuro, como se evidencia desde el propio título. Efectivamente, el contraste entre la indeterminación del país de residencia actual del protagonista y la precisión con que se referencia su lugar de origen permite reforzar la necesidad de este ajuste de cuentas con su historia personal.

3. Las declaraciones públicas de Villalobos: la negociación de su postura autorial

3.1. Declaraciones del autor

Villalobos no solo acepta esta recepción en clave autoficticia de su obra literaria, sino que también la reafirma. De forma recurrente, la autoficción se construye desde el paratexto —es decir, desde el conjunto de elementos que acompañan al texto principal— a través de una solicitud de interpretación de la obra que parte de un pacto ficcional (Arroyo Redondo, 2014, p. 72). Ya Roland Barthes alertaba en *Roland Barthes par Roland Barthes*: «Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman» (1975, p. 577). Si se recuerda la desaparición que sufre el Juan Pablo de *No voy...*, a la manera de la muerte del autor de Barthes (Vanden Berghe, 2020, p. 226), este recurso adquiere mayor relevancia. Del mismo modo, en los agradecimientos finales de *No voy...* se avisa al lector que la madre del protagonista no se corresponde con la del autor (Villalobos, 2016, p. 275). Por su parte, en *Peluquería...* ya se advierte en el epígrafe inicial: «Nada en este libro es cierto, salvo lo que sí» (2022, p. 9). Este recurso se repite en *El pasado...*: «Esto es una novela; cualquier parecido con la realidad no es mera coincidencia: así es como funciona la ficción» (2024, p. 11). En consecuencia, Villalobos busca armar un proyecto autorial (Zapata, 2011) con un método narrativo estable, que lo identifique claramente en el campo literario.

Villalobos no solo modula su postura autorial en estos elementos, sino también a través de sus declaraciones públicas. Conceptualizada como epitexto por Meizoz (2014, p. 86), ya Ruth Amossy (2014, p. 70) definía la entrevista como el género en el que el autor puede realizar una regulación de la presentación de sí mismo. En estos contextos, esta indeterminación consciente en la interpretación referencial de su obra es enfatizada por el propio escritor. Sobre *No voy...*, Villalobos ha afirmado en una entrevista: «Hay cosas en la novela que pueden parecer muy ridículas

pero son reales, y luego hay cosas que parecen verosímiles, y son ficción» (Lage, 2023). Sin embargo, solo pone a modo de ejemplo el esperpéntico seminario de estudios de género al que asiste el protagonista. El autor no menciona la desaparición final de Juan Pablo, el suceso que, sin dudas, el público más difícilmente aceptaría como real. Con certeza, la declaración también alimenta esta recepción ambigua del texto. Asimismo, ofrece unos llamativos comentarios sobre *Peluquería...*:

Es una autoficción en el sentido más clásico, está basada en hechos reales, pero antes de enviársela a mi editora yo se la di a leer a mi hijo. Para mí es importante: si yo estoy jugando a eso y los pongo como personajes, tengo que pedirles la opinión. (Gómez, 2022)

En estos encuentros se halla la activa participación de Villalobos para este proceso de negociación de su proyección autorial. Sin embargo, insistirá también en que estas similitudes con su vida personal no implican una identificación plena consigo mismo: «La historia de ese Juan Pablo no es la mía. No puedo negar que a mí la ciudad me acogió. [...] Ahora, es cierto que en la novela se ponen en juego diferentes experiencias...» (Lage, 2023). Merece la pena considerar esta cita juntamente con otra declaración muy reveladora:

Llevo escribiendo autoficción desde 2016, cuando publiqué *No voy a pedirle a nadie que me crea*. Es una novela de un tono muy distinto, en la que ficciono la primera parte de la llegada a Barcelona, la mirada de un inmigrante que recién llega a esa ciudad. Un tipo como yo, que acude a hacer un doctorado y se reúne de un grupo de amigos filólogos, periodistas... [...]

No soy inocente al respecto. Mis estudios cuando terminé la carrera eran sobre literatura íntima. Trabajé la autobiografía y los diarios. Así que llevo más de 20 años consciente de que hay algo llamado autoficción. Me interesa más desde un punto de vista paródico. La idea de poner mi nombre

tiene que ver con cuestionar mi lugar y el del escritor establecido. Creo que es muy perjudicial para uno mismo creerse un gran escritor. La parodia me parece sana porque es una estrategia de marginación, de separarse de un lugar de poder, consciente de que esa posición es nociva. Hay que ir a otro lugar en el que pueda reírme de mí mismo. (Gómez, 2022)

Como se puede observar, Villalobos se muestra como un autor informado de los recursos asociados con la autoficción, que dirige hacia una burla del propio lugar de prestigio del escritor. De este modo, puede entenderse que su proyecto narrativo se basa en una evaluación paródica de diversos accidentes de su historia personal, así como de su propia definición de la literatura. Deben tenerse en cuenta las ideas compartidas por Villalobos al respecto de su desprecio por la figura del escritor solemne, las cuales se repiten a menudo en sus entrevistas. Ya ha hecho una afirmación de lo que para él es la autoficción: «Una manera de ridiculizarme para que el otro ría» (Martínez, 2022).

Una idea similar se halla en su entrevista con Este País (2022): «A mí lo que me parece problemático de esa idea de la consagración o del prestigio es que a partir de ahí surge la autoridad». En la propia obra de *Peluquería...* se hace referencia a que, lamentablemente, los pilares de la historia de la literatura hispanoamericana han sido «la aristocracia y la burguesía» (Villalobos, 2022, p. 18). En efecto, aquí se produce un contraste con la figura del Juan Pablo de *No voy...*: mientras que en esta novela se asiste al proceso de degradación de un sujeto ninguneado, en aquella otra se propone la historia de un personaje acomodado, es decir, la focalización en la parte de la historia que «no tiene tensión narrativa» (2022, p. 24).

Villalobos parece acoger la idea de autoficción de Gilberto Vásquez Rodríguez, que la entiende como «una revolución, un desmantelamiento irónico del sujeto» (2014, p. 103) que da lugar a una

reinterpretación de las nociones de verdad y de identidad. Así, en *Peluquería...* se genera esta visión irónica de su pretensión inconsciente de convertirse en un escritor ya considerado por la Academia, a la par que desvela su exposición dentro y fuera de su obra:

Me puse a pensar en cómo se habría enterado de mi dirección, aunque concluí que tampoco era tan difícil deducirlo si de verdad era un buen lector de mis libros, si les había puesto atención —¿quizá era un estudiante de doctorado que hacía su tesis sobre mi obra?— y, sobre todo, si me seguía en redes sociales y analizaba fotos y publicaciones. [...] Me imaginé al lector esperándome estoicamente, [...] cargando heroicamente mis libros para que se los firmara, eran seis en total, siete si traía también la novela infantil, ya pesaban lo suyo. (Villalobos, 2022, p. 59)

Esta referencia a su obra concuerda con el número de publicaciones, hasta ese momento, de Villalobos. Así se encontraban en orden cronológico: *Fiesta en la madriguera* (2010), *Si viviéramos en un lugar normal* (2013), *No estilo de Jalisco* (2014), *Te vendo un perro* (2015), *No voy a pedirle a nadie que me crea* (2016) y *La invasión del pueblo del espíritu* (2022). Con la obra infantil se alude a *Yo tuve un sueño* (2018). Por consiguiente, Villalobos ataca este discurso convencionalizado al mismo tiempo que se sirve de él. A través de esta autocrítica consciente, el escritor consigue crear una auténtica parodia, que destaca por impedir la destrucción plena de aquello que es aludido de forma burlesca (Hutcheon, 2000, p. 44). También, Villalobos se expone como conocedor del recurso de la metaliteratura, aquella que desvela su propio funcionamiento interno (Camarero Arribas, 2004, p. 457). Él mismo expresa: «Toda literatura es por fuerza metaliteratura, es autorreferencial y, en conclusión, es paródica» (Martínez, 2022).

Resulta una declaración muy reveladora, pues negocia, precisamente, una desvinculación de su obra con la autobiografía que no solo aparece en las declaraciones externas a su creación literaria, sino que,

como ya se ha mostrado, se halla también en *No voy...* Aquí se encuentra una llamativa oposición entre el desdén que Juan Pablo siente hacia este género y la valoración que le dedica Valentina, cuya voz narrativa se expresa a través de esta vía:

Juan Pablo no estaba escribiendo un diario, esa forma menor de la literatura que tanto desprecia, aunque jamás me lo haya dicho, para no ofenderme y para no interferir con mis intereses académicos. Pero estaba escribiendo otra cosa. Una novela. Una novela autobiográfica. (Villalobos, 2016, p. 229)

Alberca (2014) ha insistido en que el origen de la autoficción podría encontrarse precisamente en el rechazo que por tradición ha sufrido este género, que ha sido entendido como una especie de pseudoliteratura (p. 152). No obstante, ambos géneros narrativos aparecen compartiendo el espacio de la propia novela, lo que en cierto modo anula su diferenciación. Este discurso refuerza el análisis crítico de la noción de literatura que se halla en la propia obra.

También en *Peluquería...* se lleva a cabo un irónico examen de la aparente oposición entre la llamada «literatura de la experiencia» y «de la imaginación», así como del desprecio que sufre la apodada «literatura íntima» (Villalobos, 2022, p. 33). Esto plantea una crítica muy relevante a lo que se apoda «literatura convencional, complaciente consigo misma» (2022, p. 67), que puede entenderse como el rechazo a una literatura que debe elegir de forma excluyente entre lo fáctico y la ficción más pura: «No hay literatura ya lista en la realidad, al menos no el tipo de literatura que a mí me gusta» (p. 75). La idea aparece con reiteración en una entrevista dedicada a esta misma novela: «Hago parodia de la supuesta contradicción entre la literatura de la experiencia y la de la imaginación. Esa dicotomía es falsa, yo quiero hacer las dos cosas» (Ayén, 2022).

A través de la reducción al absurdo de las diferencias entre alta y baja literatura, Villalobos rehúye este culto a la propia figura que podría haberle brindado la autobiografía. En este sentido, parece rechazar más bien aquel discurso que busca una autoexhibición aduladora para el legado de una identidad autorial definitiva (Alberca, 2014, p. 162):

Es, digamos, un ejercicio que empieza con la autoparodia, más que autobiográfico es un juego que parte de mis circunstancias personales reales, del escritor que vive en Barcelona, que tiene dos hijos, que está casado con una brasileña, todo esto es real, pero que no lo utiliza para construir una posición de autoridad, o de prestigio, sino para empezar a reírse de sí mismo y a partir de ahí cuestionar quién es y desde qué lugar está contando la historia y qué posibilidades tiene de transformar su realidad inmediata en literatura. (Este País, 2022)

Amossy (2014) consideraba que la «representación imaginaria» del autor busca un mantenimiento coherente a través del cruce de las imágenes externas e internas al texto (p. 84). Según la estudiosa, una vez que la imagen de autor aparece asumida y producida por el escritor de forma deliberada, podemos hablar de una postura en el sentido que le da Meizoz (p. 72). En consecuencia, Villalobos apuesta por la creación de una postura autorial estable que vaya más allá del hecho estrictamente literario.

3.2. La puesta en escena

Dominique Maingueneau (2014), en su explicación sobre las distintas dimensiones de la noción de autor, recogía que, después de la figura del autor-responsable, en cuanto «instancia que responde por un texto», se encontraría el autor-actor, al que se atribuye una serie de «representaciones estereotipadas» para la administración de su carrera (p. 55). Esta concepción dialogaría con la profesionalización que, según Gilles Deleuze (1980), ha sufrido la figura del escritor (p. 43). De igual modo, dicha conciencia podría conllevar la banalización de su

estatuto (Souquet, 2014, p. 261). No debe olvidarse que en *Pelusería...* se observa la inmersión del protagonista en un auténtico mercado, sujeto a la exigencia editorial de continuar escribiendo (Villalobos, 2022, p. 25) y que incluso cuenta con un cargo de profesor en talleres literarios, de los que obtiene un rédito económico (p. 31). Se reconoce incluso la relación proporcional directa que guarda la exposición pública del autor y sus ventas:

Me eché en el sofá y me dediqué a administrar mis quince minutos de fama. Tenía [...] también varios recados en el buzón de voz, incluso de mi agente y de mi editora, y ambos coincidían en decirme que quizá esto *podía ayudar a que se moviera la cosa*. Se referían al hecho de que mis libros no se vendían mal pero tampoco acababan de venderse bien, lo que para mí era suficiente y para ellos no, porque ese era su trabajo y estaba bien que así fuera. (p. 87)

En esta dirección, la adaptación fílmica de *No voy...* (2023), a cargo de Fernando Frías de la Parra y distribuida por Netflix, también refleja la puesta en escena del autor en la sociedad contemporánea. La película sigue, a grandes rasgos, la misma estructura narrativa que la novela. Efectivamente, se vuelve a producir la concordancia con los mismos datos biográficos que ya se hallaban en el texto original, como los relativos al nombre del autor o su ida a Barcelona para la realización de su tesis doctoral.

Sin embargo, la inserción de una llamativa escena refuerza este juego de (con)fusión identitaria entre el Juan Pablo ficticio y el real. En ella, se adjudica a *No voy...* el Premio Herralde de Novela, reconocimiento que la obra recibió en 2016. Dicha presentación corre a cargo del propio Villalobos, que introduce al escritor Juan Pablo ficcional, interpretado por Darío Yazbek. En consecuencia, en una brillante paradoja, el verdadero autor de la obra, que no se interpreta a sí mismo, comparte el espacio con un actor que interpreta a su personaje

homónimo. La brevedad de esta escena no le hace perder relevancia, sino todo lo contrario, pues potencia una vez más esa ambigüedad entre la realidad y la ficción cuya interpretación Villalobos siempre propone, de manera jocosa, al receptor atento.

A pesar de ser un recurso que escaparía a un estudio solo centrado en la novela, esta decisión robustece la condición ambiguamente autorreferencial sobre la que se construye el proyecto autorial de Villalobos. Ya Meizoz recordaba que los actos del escritor en cuanto sujeto civil no deben excluirse del análisis si pueden vincularse como parte del *habitus*, es decir, del «conjunto de disposiciones sociales de un individuo actualizables de manera diferencial según el campo en el que escritor se encuentra inscrito» (2014, p. 88). De esta forma, la novela *No voy...* ha devenido en «un patrón para la conducta pública» (Meizoz, 2014, p. 89) para Villalobos, que continúa extendiendo este juego autoficticio más allá del propio texto. De forma sintomática, apunta a este difuminado al afirmar: «Hay cosas de Juan Pablo en la película con las que me reconozco y no están en la novela» (Beraldi, 2023). Fernando Cabo Asgueniloza ya vinculaba la autoficción, por su afán de exhibición, con la teatralidad inherente al hecho artístico en nuestros días (2014, p. 33). Con la adaptación cinematográfica y la transformación del autor en actor y viceversa, parece buscarse una parodia de esta mediatizada puesta en escena.

El juego de fusión entre autor y actor no se limitó a las fronteras de la propia película. En la presentación en la librería Obaga de Barcelona, Villalobos y Yazbek firmaron ejemplares de la novela vestidos con la misma ropa usada en el filme (Lage, 2023). De este hecho se hizo eco el medio *La Vanguardia*, de la mano de Camila Beraldi, el 4 diciembre de 2023, poco después de su estreno en Netflix, el 22 de noviembre. El artículo describe esta puesta como una «escena metaliteraria» que podría confundirse con «un nuevo episodio de *Black Mirror*» y califica la novela de autoficticia: «Aunque trabaja con material autobiográfico, el

argumento no se limita a lo real» (Beraldi, 2023). Si se tiene en cuenta que las imágenes elaboradas por terceros también operan en la representación de la postura autorial (Meizoz, 2014), resulta evidente que un medio de tanto alcance como este periódico también puede modular la interpretación del texto.

Después del estreno de la película, se realizó una reedición del libro en la Colección Compactos de Anagrama, que sustituyó su portada por la imagen que sirvió de póster promocional y que muestra al actor en su papel de Juan Pablo. Si bien es común que un libro se reedite con un fotograma prestado de su adaptación filmica, aquí no constituyó únicamente un mero hecho promocional, sino que continuó al servicio de este mismo difuminado de fronteras de la identidad autorial.

Estas actuaciones avalan la idea de que la postura autorial no solo se construye a través de la estricta obra literaria, sino también con la presentación del autor en diferentes situaciones públicas, es decir, con su puesta en escena. El escritor decide si se adapta a la especularidad inherente a este contexto social o si la rechaza; no obstante, cualquiera de ambas decisiones moldea su existencia pública (Meizoz, 2016, p. 253). Villalobos parece optar por el primero de estos polos, aunque sea para su parodia y desvelamiento irónico, lo que mantiene coherencia con su línea narrativa.

Parte del éxito de la fórmula autoficticia podría deberse, de hecho, a la uniformización que sufre el sujeto en la era capitalista y neoliberal, lo que llevaría al individuo y, por lo tanto, al artista a un intento de reconstrucción de su propia identidad (Alberca, 2014, p. 152). En este sentido, los resultados de este trabajo permiten discrepar una vez más con Vanden Berghe (2020), quien considera que la obra de Villalobos tampoco hace referencia a la fragmentación del individuo en la sociedad capitalista (p. 225). No solo lo ejemplifica el personaje de Juan Pablo, sino Valentina,

quien sufrirá una aguda alienación que la conducirá a convertirse en el típico sujeto anónimo de la ciudad occidental (Augé, 2000, p. 122).

Es muy sugerente a este respecto la explicación que Juan Pablo realiza de su proyecto de tesis en *No voy...*: «[Baudelaire] dice que el único capaz de reír de su propia caída es el filósofo, que tiene el hábito de desdoblarse y de, abro comillas, asistir de manera desinteresada a los fenómenos de su yo» (Villalobos, 2016, p. 52). Aquí se anuncia un proceso de autorreconocimiento que también da claves para la interpretación de la obra. Si bien este desdoblamiento se inicia en la obra literaria, se intensifica en la adaptación fílmica, lo que a su vez provoca el refuerzo de esta interpretación del texto, en un viaje de ida y vuelta.

La postura de Villalobos se construye, precisamente, a través de un consciente juego con sus fronteras. Meizoz recoge que es común la asociación entre el reconocimiento visual de un autor y la asimilación de su literatura a un mero éxito comercial, mientras que su mayor invisibilidad se considera un «signo de excelencia» (2016, p. 258). Si la parodia propone un juego que conjuga el desvelamiento de su figura y su cuestionamiento de forma simultánea (Prieto, 2020, p. 36; Vara Ferrero, 2014, p. 213), Villalobos apuesta por una irónica construcción de una imagen de autor que, justamente, escape a la estabilidad. Su continua proyección autorial entra, por lo tanto, en una deliberada tensión con su intención de construirse una identidad discursiva y fragmentaria.

4. Conclusiones

A lo largo de estas páginas, se ha propuesto un análisis de la postura literaria (Meizoz, 2014) del autor mexicano Juan Pablo Villalobos. Para esta investigación, se han sometido a examen las novelas *No voy a pedirle a nadie que me crea* (2016), *Peluquería y letras* (2022) y *El pasado anda atrás de nosotros* (2024). De igual manera, se han analizado los distintos

paratextos que acompañan estas obras, así como las apariciones públicas y mediatizadas de Villalobos.

Como resultado, se ha expuesto que la postura literaria del autor se ha construido a través de una trayectoria estable, basada en el cuestionamiento sistemático de su noción de literatura y de su propio posicionamiento en el campo literario. El autor se sirve de los recursos asociados con la autoficción, que le permiten el sostenimiento de un diálogo deliberadamente ambiguo entre las fronteras intratextuales y las externas a su obra literaria. A su vez, sus diferentes mediadores —entrevistadores, editores, representantes, etc.— apuestan por una presentación de su figura y de su obra en esta misma dirección. Se ha evidenciado que el escritor se muestra conocedor de los diferentes mecanismos que le permiten la configuración de esta proyección, por lo que su estrategia de posicionamiento en el campo literario se ejerce de manera consciente.

En definitiva, la postura autorial de Juan Pablo Villalobos se construye a través de una paradójica combinación entre visibilidad y ambigüedad, lo que conduce a un burlesco proceso de reinterpretación continua. Desde una apuesta sumamente crítica, se desemboca en una autoparodia que, por su profundo rechazo de la figura del escritor consagrado, tiende incluso a la iconoclasia. Conocedor de que el autor no es solo consumido a través de su obra, sino también a partir de su imagen pública, Villalobos ironiza con este proceso de mediatización de su imagen propia en la era del espectáculo: paradójicamente, a través de la aparente multiplicación de su imagen, esta pierde nitidez y, por lo tanto, se difumina.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva.
- Alberca, M. (2014). De la autoficción a la antificación. Una reflexión sobre la autobiografía española actual. En A. Casas (Ed.), *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (pp. 149-168). Iberoamericana Vervuert.
- Amossy, R. (2014). La doble naturaleza de la imagen de autor. En J. Zapata (Ed.), *La invención del autor: nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial* (pp. 67-84). Editorial Universidad de Antioquia.
- Arroyo Redondo, S. (2014). El diálogo paratextual de la autoficción. En A. Casas (Ed.), *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (pp. 66-77). Iberoamericana Vervuert.
- Augé, M. (2000). *Los «no lugares»: espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad* (M. Mizraji, Trad.). Gedisa.
- Ayén, X. (2022, 21 de marzo). «¿Por qué escriben novelas los presentadores del telediario?». *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20220321/8139153/villalobos-peluqueria-novela-juan.html>
- Barthes, R. (1975). *Roland Barthes par Roland Barthes. Oeuvres complètes. Tome IV*. Seuil.
- Beraldi, C. (2023, 4 de diciembre). El escritor Juan Pablo Villalobos se enfrenta a su doble en la pantalla grande. *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20231204/9401812/villalobos.html>

- Cabo Aseguinolaza, F. (2014). Teatralidad, itinerancia y lectura: sobre la tradición teórica de la autoficción. En A. Casas (Ed.), *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, (pp. 25-43). Iberoamericana Vervuert.
- Camarero Arribas, J. (2004). Las estructuras formales de la metaliteratura. En I. Iñarrea Las Heras y M. Jesús Salinero Cascante (Coords.), *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos* (Vol. 1, pp. 457-472). Universidad de la Rioja.
- Campaña Fimbres, J. A. (2023). Las formas errantes: elementos compositivos móviles en dos novelas de Juan Pablo Villalobos. *Sincronía*, (84), 329-353.
- Casas, A. (2014). La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales. En A. Casas (Ed.), *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (pp. 7-21). Iberoamericana Vervuert.
- Colonna, V. (1989). *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature* [Tesis doctoral, École des Hautes Études en Sciences Sociales]. HAL Open Science. <https://theses.hal.science/tel-00006609v1>
- Deleuze, G., y Parnet, C. (1980). *Diálogos* (J. Vázquez, Trad.). Pre-Textos.
- Eco, U. (1985). *Obra abierta*. Planeta DeAgostini.
- Este País. (2022, 19 de agosto). *La literatura mexicana está pasando un momento muy bonito. Entrevista con Juan Pablo Villalobos*. <https://estepais.com/cultura/literatura/entrevista-juan-pablo-villalobos/>
- Godoy, P. (s. f.). No claudicaremos. Una conversación con Juan Pablo Villalobos. *Altair Magazine*. <https://www.altairmagazine.com/voces/juan-pablo-villalobos/>

- Gómez, A. (2022, 12 de marzo). ¿Se puede escribir una novela siendo feliz? *Coolt*. https://www.coolt.com/libros/juan-pablo-villalobos-escribir-novela-siendo-feliz_484_102.html
- Jauss, H. R. (2013). *La historia de la literatura como provocación*. Gredos.
- Hutcheon, L. (2000). *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. University of Illinois Press.
- Lage, J. E. (2023, 15 de diciembre). Juan Pablo Villalobos, la luz y lo estridente. *El Estornudo*. <https://revistaelestornudo.com/juan-pablo-villalobos-la-luz-lo-estridente/>
- Lejeune, P. (2004). El pacto autobiográfico, veinticinco años después. En M. A. Hermosilla Álvarez y C. Fernández Prieto C. (Dirs.), *Autobiografía en España, un balance: actas del congreso internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001* (pp. 159-172). Visor.
- Martínez, L. (2022, 26 de abril). Juan Pablo Villalobos: «Creo en la inmersión lingüística como un igualador social». *El Mundo*. <https://www.elmundo.es/cultura/literatura/2022/04/26/6266e08be4d4d8dc6e8b4578.html>
- Meizoz, J. (2014). Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, *ethos*, imagen de autor. En J. Zapata (Comp.), *La invención del autor: nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial* (pp. 85-96). Editorial Universidad de Antioquia.
- Meizoz, J. (2016). Escribir, es entrar en escena: la literatura en persona (J. Zapata, Trad.). *Estudios*, 21(42), 253-269.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (2000). Parodiar, rev(b)elar. *Exemplaria: Revista de Literatura Comparada*, (4), 1-18.

- Prieto, J. (2020). Autoficción y memoria colectiva: notas sobre el documental en primera persona en Argentina. *Letral*, (23), 24-58.
- Sánchez, F. (2017, 15 de diciembre). Villalobos: «Hubiera querido escribir cualquier libro de Ibargüengoitia». *El País*. https://elpais.com/cultura/2017/12/14/actualidad/1513274730_583326.html
- Souquet, L. (2014). Una autoficción «espectacular»: Pedro Lemebel y Fernando Vallejo. En A. Casas (Ed.), *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (pp. 247-267). Iberoamericana Vervuert.
- Valenzuela Garcés, J. A. (2023). Las posibilidades del pensamiento literario. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 73(73), 227-244. <https://doi.org/10.46744/bapl.202301.010>
- Vanden Berghe, K. (2020). Auto, meta, narco, post, trans. El recetario (¿de los abuelos, para los nietos?) de Juan Pablo Villalobos en *No voy a pedirle a nadie que me crea*. En R. Lefere, F. Díaz Ruiz y L. Morales Benito (Coords.), *Perspectivas sobre el futuro de la narrativa hispánica: ensayos y testimonios* (pp. 223-238). Universidad de Alicante.
- Vásquez Rodríguez, G. (2014). Condición de verdad y ficción (literaturas del recuerdo y autoficción). En A. Casas (Ed.), *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (pp. 79-105). Iberoamericana Vervuert.
- Villalobos, J. P. (2016). *No voy a pedirle a nadie que me crea*. Anagrama.
- Villalobos, J. P. (2020). *La invasión del pueblo del espíritu*. Anagrama.
- Villalobos, J. P. (2022). *Peluquería y letras*. Anagrama.

Villalobos, J. P. (2024). *El pasado anda atrás de nosotros*. Anagrama.

Zapata, J. (2011). Muerte y resurrección del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico del autor. *Lingüística y Literatura*, (60), 35-58. <https://doi.org/10.17533/udea.lyl.12545>

Bol. Acad. peru. leng. 76. 2024 (215-246)

BENJAMÍN SALDAÑA ROCCA Y LA REPRESENTACIÓN INDÍGENA EN *LA FELPA*: LAS PRIMERAS DENUNCIAS Y SU INTERPRETACIÓN GRÁFICA EN LA ÉPOCA DEL CAUCHO

Benjamín Saldaña Rocca and the indigenous representation in *La Felpa*:
the first denunciations and their graphic interpretation in the rubber era

Benjamín Saldaña Rocca et la représentation de l'indigène dans *La
Felpa* : les premières protestations et leur interprétation graphique
pendant la fièvre du caoutchouc

ANDREA CABEL GARCÍA

Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas
pcpeacab@upc.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-7419-8609>

ANDRÉS NAPURÍ

Pontificia Universidad Católica del Perú
a.napuri@pucp.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0003-1103-572X>

RESUMEN:

El objetivo del estudio fue analizar las representaciones de los indígenas amazónicos y del conflicto cauchero en los textos e imágenes del periódico peruano *La Felpa* (1907-1908), publicado por Benjamín Saldaña Rocca. Así, en la primera parte, examinamos dos columnas, tituladas «La ola de sangre» y «Los indios del Putumayo». En la segunda parte, analizamos seis ilustraciones reproducidas en algunos números de *La*

Felipa para revisar los paradigmas de la época y demostrar cómo las fotografías de Robuchon inspiraron las ilustraciones. Nuestra propuesta radica en ofrecer una lectura sobre la importancia de recoger las voces críticas sobre una época dramática en nuestra historia. Consideramos que esto es vital para reconstruir el discurso decolonial sobre la época del caucho y sobre la reproducción ideológica que estuvo presente en los medios escritos.

Palabras clave: Amazonía, *La Felipa*, Benjamin Saldaña Rocca, representaciones, caucherías.

ABSTRACT:

This study aimed to analyze the representations of the Amazonian Indians and the rubber conflict in the texts and images of the Peruvian newspaper *La Felipa* (1907-1908), published by Benjamín Saldaña Rocca. Thus, in the first part, we examined two columns, entitled “La ola de sangre” and “Los indios del Putumayo”. In the second part, we analyze six illustrations reproduced in some issues of *La Felipa* to review the paradigms of the time and demonstrate how Robuchon’s photographs inspired the illustrations. Our proposal lies in offering a reading on the importance of collecting critical voices about a dramatic period in our history. We consider this vital to reconstruct the decolonial discourse on the rubber era and on the ideological reproduction that was present in the written media.

Key words: Amazon, *La Felipa*, Benjamin Saldaña Rocca, representations, rubber trade.

RÉSUMÉ:

Le but de cet article est d’analyser la représentation des indigènes amazoniens et des conflits issus de l’exploitation du caoutchouc dans les textes et les images du périodique péruvien *La Felipa* (1907-1908),

publié par Benjamín Saldaña Rocca. Dans une première partie, nous examinons deux articles, «La ola de sangre» (la vague de sang) y «Los indios del Putumayo» (les indiens du Putumayo). Dans la seconde partie, nous analysons six illustrations reproduites dans des numéros de *La Felpa*, afin d'étudier les paradigmes de l'époque et montrer comment les photographies de Robuchon ont inspiré les illustrations. Nous nous proposons de fournir une lecture de l'importance de reprendre les voix critiques d'une époque dramatique de notre histoire. Nous considérons qu'il s'agit d'une démarche vitale pour reconstruire le discours décolonial sur la fièvre du caoutchouc et sur la reproduction idéologique présente dans les écrits.

Mots clés: Amazonie, *La Felpa*, Benjamin Saldaña Rocca, représentations, caucherías.

Recibido: 15/03/2024

Aprobado: 14/09/2024

Publicado: 28/12/2024

1. Introducción

La importancia de los testimonios durante los periodos violentos recae en el tipo de información que brinden (Jackson, 2002). Muchas veces, el testimonio nos ofrece una lectura distinta a los discursos oficiales: la violencia se codifica de una manera y los eventos organizan la experiencia de otra forma. Estudios sobre testimonios abundan. Para el caso de la época del caucho, nos enfrentamos ante una serie de eventos que fueron denunciados de forma paradigmática: los trabajos de Roger Casement (1910, 2002, 2012), por ejemplo, permitieron que se detengan los abusos de los caucheros. En este marco, con el presente estudio buscamos echar luces sobre cómo la época del caucho fue denunciada a nivel local. Para ello, nos interesa mostrar la participación del semanario político *La Felpa* dirigido por el poeta, ex combatiente de la guerra del

Pacífico y periodista peruano Benjamín Saldaña Rocca, por cuanto las denuncias que recoge constituyeron un punto clave para los trabajos del irlandés Casement y el estadounidense Hardenburg.

Este tipo de reporte difiere de otros esfuerzos por recoger la memoria de la época del caucho. Sin duda, es importante reconocer que se cuenta con trabajos de archivo contemporáneo de, por ejemplo, Alberto Chirif (2017) o Jean-Patrick Razon (Churray y Razon, 1992; Razon, 1984), quienes entrevistan a indígenas que experimentaron los eventos de dicha época —o recuerdan relatos al respecto—. No obstante, a diferencia de los reportes elaborados por estos antropólogos, las denuncias en *La Felpa* se escribieron durante el mismo período cauchero. Son las diferencias en sus testimonios —incluso en los mismos incidentes reportados— lo que consideramos importante. La forma en que una persona presenta la violencia informa a los científicos sociales y al público en general lo que puede ser *compartido* y qué *tipo* de experiencias son significativas para entenderla; es decir, consiste en una selección de qué tipo de información es relevante para enfatizar la pertenencia con la audiencia de la historia (Jackson, 2002, p. 242).

La Felpa y *La Sanción* fueron dos periódicos fundados y fomentados por Saldaña Rocca, quien, en el marco expuesto, tuvo como objetivo denunciar abierta y detalladamente los abusos cometidos por la Peruvian Amazon Company (en adelante, PAC), una compañía registrada en Londres el 25 de setiembre de 1907 (Rey de Castro *et al.*, 2005, p. 18) y cuyo principal accionista fue el conocido barón del caucho, Julio César Arana (San Martín, 1864-Lima, 1952). Tanto *La Felpa* como *La Sanción* buscaban crear una conciencia colectiva sobre el genocidio cauchero contra los indígenas; los relatos de estos periódicos «no eran meramente locales y por consiguiente “auténticos”, sino también objetivaban por escrito lo que corría de boca en boca»

(Taussig, 2002, p. 51). Por ello, se centraron en publicar testimonios de testigos directos de las matanzas y torturas.

La Felpa tuvo dieciocho números impresos, el último de los cuales salió a la luz el 22 de febrero de 1908. Apareció como quincenario y sus últimos siete números, como semanario. Con *La Sanción*, publicada durante los meses de octubre y noviembre de 1907, sucedió algo semejante; sin embargo, como este fue un semanario, tuvo más números (en total, 45). Ambos diarios de limitado tiraje fueron autofinanciados por Saldaña Rocca, quien resistió valientemente durante ocho meses las claras amenazas por parte de Arana. Aunque tuvieron un tiempo de publicación corto, esos meses fueron suficientes para que las denuncias llegasen a los destinos indicados, como a las manos de Roger Casement y Walter Hardenburgh, quienes iniciaron denuncias formales contra Arana teniendo como base de investigación las denuncias publicadas en estos dos periódicos —considerando que algunas de estas se encontraban en inglés—.

Actualmente, acceder a los originales de ambos diarios es complejo por cuanto se encuentran en la Biblioteca de Oxford, en Reino Unido; debido a ello, la presente investigación se apoya en la recopilación y edición de Leopoldo Bernucci y Ana Varela Tafur en *Benjamín Saldaña Rocca. Prensa y denuncia en la Amazonía cauchera* (2020). Este material ha buscado recuperar la memoria histórica de lo que sucedió en la Amazonía en un momento político, económico y social borrado de la memoria nacional peruana (Pau, 2021). Este genocidio, que ha pasado desapercibido por toda la costa y sierra peruana, comenzó a ser estudiado por especialistas desde diversos ángulos, sobre todo, desde la literatura y las ciencias sociales.

A partir de la revisión de los números 10, 14 y 15 de *La Felpa*, nos propusimos revisar las columnas «La ola de sangre» y «Los indios del

Putumayo». En la primera parte del estudio, revisamos las representaciones del mal y el buen salvaje en las columnas mencionadas, y profundizamos en el aspecto ideológico que respaldan las afirmaciones de estas denuncias. Luego, en la segunda parte, abordamos cómo las caricaturas reproducidas en estos números reflejan los paradigmas de la época. Finalmente, destacamos el rol de estos medios impresos en la historia que se viene construyendo sobre el período del caucho.

2. Sobre los medios impresos en el periodo del caucho

Resulta importante situar las publicaciones de *La Felpa* entre las olas de denuncia contra los abusos caucheros y —en general— los movimientos en favor de los indígenas de inicios del siglo pasado. Hacia la primera década del siglo xx, la Asociación Pro-Indígena y Pedro Zulen Aymar recogieron y denunciaron varios casos de abuso contra obreros en el territorio peruano. Zulen elaboró cartas y discursos de apoyo contra el gamonalismo como secretario general de dicha asociación, un movimiento que fue testigo de las atrocidades de la época del caucho y que visitó distintas regiones para hacer llegar su voz de aliento en favor de los obreros indígenas. Del mismo modo, en julio de 1910, Zulen envió cartas a A. R. Stark, comisionado de Anti-Slavery and Aborigines' Protection Society en Londres, con las denuncias contra Julio César Arana y la PAC. Estas también fueron comunicadas por la Asociación Pro-Indígena en 1912 tras la publicación del informe de más de mil páginas de Rómulo Paredes, quien confirmó las atrocidades cometidas por los gamonales caucheros.

En Lima, las denuncias fueron propagadas principalmente por el diario *La Prensa*, a diferencia de otros medios impresos locales (Salazar Paiva, 2019). En este periódico se denunciaron los abusos de la compañía estadounidense Cerro de Pasco Mining Company, así como la muerte de 150 trabajadores azucareros por el maltrato de sus patrones en el valle de Chicama en octubre de 1912 (Arroyo Reyes, 2005; Varela

Tafur, 2017). No obstante, las denuncias también fueron publicadas en otros medios impresos de la ciudad, como el diario *La Crónica* en febrero de 1915 (Arroyo Reyes, 2005; Jancsó, 2009; Kapsoli, 1980).

Las publicaciones de los periódicos que analizamos iban acompañadas con caricaturas como elemento político recurrente, una estrategia empleada en la región donde ocurrieron los acontecimientos para atacar y ridiculizar a adversarios políticos. Diarios como *El Indio*, *Carnavalón* y *Circulo Literario* emplearon caricaturas con estructuras similares. Consideramos que más investigaciones sobre estas reproducciones pueden echar luces sobre el pensamiento político y los movimientos liberales en el Perú de inicios del siglo pasado.

3. De un extremo al otro: representaciones del mal y buen salvaje

Alberto Chirif, acucioso investigador peruano, define los imaginarios como «construcciones ideológicas que se usan como herramientas poderosas para dominar al otro» (2014); dicho de otro modo, los plantea como «ideas» —o «fantasías», en términos de Taussig (2002)— que justifican los modos de control de unos sobre otros. Estas fantasías o imaginarios, para Lamana (2008), han justificado y sostenido expansiones, conquistas e imperialismos, materiales y epistémicos. Por ejemplo, Todorov caracterizaba a Colón y su representación de los indios del «nuevo mundo» en función de su discurso colonizador, siempre en un «vaivén entre la inocencia y la crueldad» (2005, citado en Serna, 2011, p. 122). Esto dialoga con lo señalado por Walter D. Mignolo (2008), para quien los imaginarios o ideas son «externalidades» por cuanto refieren a un «afuera» que existe, de forma medular, para legitimar un «adentro». Taussig sostiene que esto último se trata de un «espejo colonial de la producción» (2002, p. 167), y define el concepto del siguiente modo:

En la forma colonial de producción de la realidad, como en el Putumayo, este mimetismo tiene lugar por un reflejo colonial de lo ajeno que vuelve a reflejar sobre los colonos la barbaridad de sus propias relaciones sociales, pero imputada al salvajismo que anhelan colonizar. (2002, p. 175)

En este marco, para Lamana (2008), los imaginarios se construyen mediante dos estrategias: la exotización (sea del buen salvaje como del mal salvaje, por ejemplo) y la borradura, esto es, el silenciamiento intencional de momentos históricos que contradigan las ideas creadas sobre los sujetos dominados.

En esta primera parte exploramos la primera estrategia en dos columnas de *La Felpa*, tituladas «La ola de sangre» y «Los indios del Putumayo». Sostenemos que los imaginarios sobre los indígenas amazónicos víctimas de las masacres del caucho fueron utilizados con cierta conciencia crítica para abogar por ellos. Mientras que se explotó el estereotipo, fantasía o imaginario del buen salvaje, el del mal salvaje fue interrumpido de forma consciente mediante un discurso que apuntaba directamente a dismantlarlo.

A continuación, analizamos las columnas y, luego, las ilustraciones que demuestran nuestra hipótesis.

4. Análisis de las columnas en *La Felpa*

Las columnas «La ola de sangre» de los números 14 y 15 de *La Felpa* están fechadas el 8 de septiembre de 1907, en Iquitos, y están firmadas por la misma persona, «X. Y. Z», quien aclara junto a su firma: «Nota.- No pongo el nombre que firma por no orientar a la casa criminal». En esta carta, publicada en el número 14, el autor-testigo, «X. Y. Z», acusa directamente a Abelardo Agüero de torturar, castigar injustificadamente y asesinar a indios e indias boras.

La carta denunciatoria publicada en el número 14 se encuentra originalmente en castellano, mientras que la publicada en el número 15 aparece en inglés. Esto es coherente con el hecho de que, tal como señala la investigadora Ana Varela, «había lectores en inglés en Iquitos en esa época. Por ejemplo, los cónsules de Estados Unidos e Inglaterra, y el personal o los comerciantes. Además, la PAC tenía su oficina central en Londres» (entrevista personal). De hecho, el primer cónsul de los Estados Unidos en Iquitos (1906-1908), Charles C. Eberhardt (1871-1965), escribió un informe para el Departamento de Estado el 30 de noviembre de 1907 en el que detalla los abusos contra los indígenas de la Amazonía destacando su condición como esclavos y el maltrato físico por parte de los «padrones» (1910, p. 193). En la recopilación donde figura este reporte, se señala que el cónsul elaboró un segundo reporte en diciembre de ese mismo año y con mayor detalle sobre los abusos cometidos.

Asimismo, la investigadora Ana Varela recuerda que incluso Walter Hardenburg enseñó inglés en Iquitos, por lo que encontrar anuncios o cartas en este idioma no era ajeno en la época. En este marco, resaltamos la importancia de visibilizar las columnas en este idioma por cuanto apuntaban a un público muy específico, que podríamos considerar de especial capacidad para intentar cambiar la situación de los indígenas. Leamos sino este testimonio de David Cazes, vicecónsul británico en Iquitos (1902- 1911), quien respondió lo siguiente cuando la Comisión Especial de la Cámara de los Comunes le preguntó si estaba al tanto de lo que sucedía en las caucherías:

Al principio compré los dos primeros números [*La Felpa* y *La Sanción*], creo, pero me pareció que eran más bien fantasiosos en los horrores que relataban. Un estado de cosas tan atroz me parece increíble e hice que no me los siguieran llevando a mi casa. Mi esposa estaba conmigo y tuvieron también un fuerte efecto sobre ella, creo... *Ahora que conozco mejor las*

cosas supongo que hubiera debido darles mucha más credibilidad, pero realmente en aquel tiempo pensaba que en cierta forma eran inventadas [énfasis añadido]. (Taussig, 2002, p. 58)

Tal como señala Cazes, estos dos periódicos brindaban testimonios tan dramáticos que le parecían «inventados», lo cual nos permite preguntarnos más allá de sus palabras: ¿qué sería lo realmente «inventado»? ¿el hecho de que sean buenos salvajes o, por el contrario, las referencias negativas que subrayan que el indio es un mal salvaje que necesita de esta empresa colonizadora para «civilizarse»? Es seguro que no existe una verdad sobre las representaciones del indígena. Como señala Taussig (2002), el horror, el miedo hacia los indígenas que representan lo desconocido crea «fantasías» en las cuales los boras, los huitotos y los ocainas eran voraces caníbales, fieros salvajes que atacaban sin piedad ni razón. En este marco, exploramos cómo en los dos periódicos mencionados se atacaron las representaciones negativas de los indios a partir de otro extremo: las excesivamente buenas.

En la primera columna de «La ola de sangre», «X. Y. Z» es explícito en la descripción de los castigos, claramente, con el fin de captar la atención de los lectores para abogar por los indios. Por ejemplo, describe que Agüero mató de un balazo en el pecho a un indio, especificando además que la bala salió por los órganos genitales. Esta muerte, como otras, señala la carta, «eran con el objeto de ejercitar el pulso como tirador, o por simple distracción» (Bernucci y Varela Tafur, 2020, p. 278). Frente a una enumeración de castigos que en muchos casos eran solo «por puro entretenimiento», el testigo asegura haber visto en los ocho meses que estuvo en Abisinia, una sección de La Chorrera, un promedio de «trescientos cincuenta o cuatrocientas personas [flageladas] y muerto a más de cien infelices» (p. 278). Esta «Ola» o carta denunciatoria nos describe a los indígenas, literalmente, como mansos, tímidos e ignorantes. En contraste, describe a los

caucheros alterando, con claridad, una construcción: la de los «verdaderos colonizadores» y la de ser «patriotas».

Un colonizador implica ganar almas para la Iglesia católica y, con ello, educar a los indios, quienes eran entendidos más como objetos que como sujetos con agencia o capacidad de pensamiento e independencia. Al ser vistos de ese modo, la justicia que buscaba el testimoniante se sostiene en el uso de los paradigmas representativos de la época de los caucheros. De estos últimos dirá que no civilizan, en el sentido de que no entregan vestidos a los indios para que se cubran (y, con ello, que no enseñan la idea del pudor y la vergüenza), y tampoco los educan en la moral y religión cristiana. Al respecto, se lee lo siguiente:

No les dan jamás un solo centavo, ni alimentos, ni dejan sembrar sus chacras, operación que hacen sus mujeres; y *lo que es aún peor, ni siquiera cubren medianamente sus carnes, pues permanecen en la desnudez más vergonzosa y primitiva* [énfasis añadido]; instrucción no se la proporcionan de género alguno, pues ni ideas de la existencia de un Dios les inculcan. (Bernucci y Varela Tafur, 2020, p. 279)

Asimismo, «X. Y. Z» narra cómo Arana no tuvo interés en que unos extranjeros destrozaran la bandera peruana. Con esto estaría desmantelando el paradigma que beneficiaba a Arana por cuanto lo presentaban como civilizador de pueblos salvajes y patriota.

En la «Ola de sangre» publicada en el número 15 de *La Felpa*, el autor-testigo elabora dos movimientos interesantes: reafirma haber presenciado las torturas ejecutadas en La Chorrera, donde estuvo ocho meses, y continúa reforzando las dos paradigmáticas representaciones. De los indios dice: «Esos pobres indios *que son de una raza poco o más o menos racional e inteligente* [énfasis añadido], son tratados de tal manera que puedo ofender vuestro decoro, si tratase de

describir todo lo que ellos hacen» (Bernucci y Varela Tafur, 2020, p. 287). Más adelante enfatiza:

Yo escribí al cónsul americano y a mi familia haciendo una relación llena de estos terribles detalles practicados sobre gentes que no son ni civilizadas ni salvajes, sino un rebaño de pacíficas tribus a las cuales se les puede hacer trabajar fácilmente [énfasis añadido] y no tratándoles como les tratan, con una ferocidad sin comparación. (p. 287)

Estas descripciones dejan claro que se ha polarizado la idea de los indígenas mediante palabras clave como «civilizadas» y «salvajes», así como «rebaño» y «raza». De este modo, según su descripción, los indios no solo son buenos, sino que son extremadamente buenos. No es casual que utilice la expresión «rebaño pacífico», ya que es sabido por la Biblia que existe solo un Pastor que debería guiar a sus ovejas, aludiendo de ese modo a que estos «pobres indios» en realidad tienen humanidad, alma, y merecen un mejor trato. Además, señala con claridad que no son ni civilizados ni salvajes, como lo serían, justamente, los animales que andan en rebaños.

Las representaciones de los indígenas como mansos e inocentes en extremo se repiten a lo largo de otras «Olas de Sangre». En el número 12 de *La Felpa* encontramos el siguiente testimonio, firmado por «M.G.»:

El indio es tan humilde que apenas ve que la aguja de la balanza de resorte no marca diez kilos exactos, él mismo pone las manos hacia adelante y se echa en tierra para recibir el castigo. Entonces el jefe o uno de sus subalternos avanza, se agacha, toma al indio por los cabellos, le da golpes levantándole su cabeza y dejándola caer, del lado de la cara contra el suelo y después de bañarle en sangre y de aplicarle unos cuantos lapsos, puñetes y puntapiés, lo flagelan... (Bernucci y Varela Tafur, 2020, p. 257)

De forma clara, no se trata de una representación en la que el indio puede intentar rebelarse, o mostrar voluntad o raciocinio. Es sumiso, sumamente humilde, y acepta el abuso, puesto que su condición no le permite actuar de otro modo. Encarna de forma precisa el paradigma del buen salvaje en su extremo.

Estas referencias a los indios como «buenos salvajes» tienen mucha más coherencia cuando leemos la columna «Los indios del Putumayo» en el número 10 de *La Felpa*. El editor del diario escribió esta extensa columna no solo para informar sobre las torturas en las caucherías, sino, desde nuestra lectura, para contradecir los imaginarios sobre los indígenas amazónicos.

Siempre habrán oído decir que por allá sus naturales son feroces, indómitos y aún antropófagos. No, ello es inexacto y exagerado y si no, escuchemos la palabra autorizada de don Julio C. Arana [énfasis añadido], el cual al dirigirse a uno de sus amigos residentes en Argelia – Putumayo – le dice lo siguiente: Mucho me alegra saber que ya se encuentra en esa nuestro amigo don Hipólito, y mayor será mi contento cuando sepa, después de algún tiempo, que Uds. han simpatizado y que alegres y contentos sobre-llevan las soledades de esos lugares, alegrados únicamente por los encantos de la naturaleza, LA SENCILLEZ DE LOS INDIOS EN SUS USOS Y COSTUMBRES... (Bernucci y Varela Tafur, 2020, pp. 233-234)

Este fragmento es iluminador, puesto que señala «lo que se ha oído decir» sobre los indios. Alude directamente a que no son lo que se ha construido sobre ellos (feroces, indómitos y antropófagos). Más aún, testimonia que el propio Arana sabe cómo se caracterizan. Y, si este fragmento permite leer «lo que se sabe como falsedad», el siguiente refuerza esta idea y a la vez alude a su grado de civilización:

Los indios son de carácter y costumbres dóciles y buenas. De otro lado, ¿cómo se concibe indómitos y feroces siendo así que ellos son los que han

formado la fortuna de Arana y Cía? [énfasis añadido] [...] Lo que pasa es lo siguiente: «Aquellos indios vienen civilizándose desde que los Calderón Larrañaga [énfasis añadido] y otros invadieron aquellas zonas y fueron internándose en ellas [...]». (Bernucci y Varela Tafur, 2020, p. 234)

Nuevamente se involucra a Arana y se demuestra la falsedad del imaginario del mal salvaje que adjudican a los indios. Ellos no son indómitos ni feroces, si no, ¿por qué aceptarían forjar una fortuna ajena, como la de Arana? El editor defiende a los indígenas contradiciendo los imaginarios que sabe que se han construido sobre ellos. Más aún, lo hace aludiendo a otro: son tan buenos salvajes que llevan un tiempo civilizándose, en un proceso histórico aparentemente omitido por quienes sostienen y fortalecen dichos imaginarios.

Por último, Saldaña Rocca escribe lo siguiente sobre los indios en la misma columna:

Los indios *están divididos en naciones* y *cada una de estas reconoce un jefe* [énfasis añadido] al que denominan capitán; son *enemigos de la poligamia* [énfasis añadido] y por demás celosos; tanto hombres como mujeres. Tienen chacras que cultivan estas; y ellos, los hombres, se dedican a la pesca, caza y extracción de gomas. (Bernucci y Varela Tafur, 2020, p. 234)

En este fragmento señala algunas características de los indios con la clara intención de contravenir el imaginario del indio salvaje. Indica que conforman naciones, organizaciones también a nivel político, puesto que cada una tiene un «jefe». Además, al decir que son enemigos de la poligamia, busca enfatizar en que son buenos cristianos, opuestos a los caucheros, que esclavizan a muchas mujeres indígenas como amantes. Finalmente, señala que son trabajadores: las mujeres cultivan y los hombres cazan y extraen goma. Cada característica que Saldaña Rocca menciona no solo los convierte en buenos cristianos, sino casi en sujetos. ¿Cómo llegaría el autor a enfatizar esto si no es para contradecir lo

que ha mencionado antes? Dicho de otro modo, ¿por qué tuvo interés en enfatizar tantas veces que no son salvajes ni antropófagos? Evidentemente, porque quiere apuntar contra ello.

5. Representaciones del conflicto cauchero en *La Felpa*

Como comentamos al inicio de este estudio, nos interesa incorporar el análisis de las caricaturas de *La Felpa*. Suelen presentar una imagen central de contenido satírico, y van acompañadas al borde de dibujos que promocionan negocios y productos de la ciudad de Iquitos de aquellos años —una tienda de productos chinos en el malecón, tiendas de licores, billares y casas comerciales entre las promociones más recurrentes—. Estas imágenes acompañan todas las caricaturas centrales en los números de *La Felpa*.

Hemos seleccionado seis caricaturas de este periódico por la relación que establecen entre los crímenes cometidos en la época del caucho y la labor de denuncia del propio diario. Así mismo, seleccionamos una caricatura que reproduce una fotografía empleada durante las denuncias locales contra Arana.

Figura 1*La conciencia de Arana*

Nota. Publicada en el número 10 de *La Felpa* el 29 de diciembre de 1907. Extraída de Benjamin Saldaña Rocca. *Prensa y denuncia en la Amazonía cauchera*, por L. Bernucci y A. Varela Tafur, 2020, pp. 236-237.

Coincidimos con lo señalado por los editores Bernucci y Varela Tafur (2020, p. 237), para quienes esta sátira (ver Figura 1), titulada «La conciencia de Arana», implica que él (Arana) es responsable de la muerte de Eugène Robuchon, quien desapareció en 1906 cerca al río Caquetá (Echeverri, 2014). En la ilustración, Eugène aparece rodeado de calaveras en el humo del cigarro de Arana, en cuya mesa se ve una copia de *La Sanción* y *La Felpa*; además, se puede reconocer la sorpresa dibujada en los ojos de Arana. Consideramos que, asimismo, la caricatura expresa que el barón del caucho está al tanto de las denuncias en *La Felpa* y *La Sanción*, dejando entrever que posiblemente le suceda

a él lo mismo que al francés. Con todos estos elementos, Saldaña Rocca confronta directamente a una figura política y con mucho poder durante el periodo de extracción cauchera.

En el cuadro inferior de la misma página de este número de *La Felpa*, se encuentra la sátira «La pesadilla de un malvado» (ver Figura 2). En esta, Arana aparece durmiendo, asediado en sueños por calaveras de indígenas —se reconocen por las coronas con plumas—. Estas calaveras le entregan una carta antipatriótica mientras le gritan «¡Ladrón!», «¡Asesino!» y «¡Torturador!». Es insoslayable que ambas imágenes recogen momentos de ocio de Arana (mientras fuma en la primera y mientras duerme en la segunda); en ese sentido, se enfatiza que sus crímenes no lo dejan tranquilo. Más aún, en estas ilustraciones se lo reseña como responsable de las muertes de quienes denuncian sus crímenes (Robuchon y los indígenas) durante la extracción del caucho.

Figura 2

La pesadilla de un malvado



Nota. Publicada en el número 10 de la *Felpa* el 29 de diciembre de 1907. Extraída de Benjamin Saldaña Rocca. *Prensa y denuncia en la Amazonía cauchera*, por L. Bernucci y A. Varela Tafur, 2020, pp. 236-237.

Esta representación de los indígenas como personas con coronas de una sola pluma es consistente en los números de *La Felpa*. Las calaveras como agentes de la denuncia son importantes para confrontar el imaginario del indígena como un individuo salvaje. Al calificar a Arana de asesino, torturador o ladrón, reconocen que sus crímenes constituyen un abuso contra ellos. En ese sentido, se presentan como personas con una conciencia sobre sus derechos y también como miembros de la patria peruana —dentro de los propios valores que Saldaña Rocca destaca en sus caricaturas—, tanto que presentan una «carta antipatriótica» dirigida a Arana mientras duerme (ver Figura 2). Este tipo de representación también confronta la representación del indígena como un sujeto dócil e ingenuo. Antes de representarlos como sujetos que buscan una venganza violenta, se enfatiza su búsqueda de justicia. Esta idea es consistente en las siguientes ilustraciones de *La Felpa* que revisamos.

La Figura 3 corresponde a una caricatura publicada en el segundo número de *La Felpa* el 15 de septiembre de 1907, en la cual se aprecian las mismas características que en las dos caricaturas anteriores. En esta ocasión, se representa a Juan Bautista Vega, patrón colombiano, y a Víctor Macedo, patrón de La Chorrera, antes de la llegada de Arana, espantados por los «cientos de espectros». Además de los crímenes, se denuncia la corrupción local, pues la madre patria muestra a los espectros y señala a Villanueva, un candidato de Arana, representado con alas y un cuerpo monstruoso. Estos crímenes ya se explicitan en los medios locales de Iquitos por los periódicos de Saldaña Rocca en 1907. Y, si bien las denuncias del escándalo global por los reportes de Casement (1910) y Hardenburg (1912) recogen estos crímenes, resulta clave que sea la madre patria quien dé luces sobre ellos en esta sátira, pues representa que la muerte de los centenares de indígenas constituye un crimen contra la patria. En ese sentido, identificar la voz local en *La Felpa* es también evidenciar que existían proyectos que reconocían la presencia indígena más allá de los estereotipos extendidos por los propios

caucheros. Así las cosas, en *La Felpa*, los políticos caucheros son identificados como criminales antipatrióticos.

Figura 3

Sanción moral



Nota. Publicada en el número 2 de *La Felpa* el 15 de setiembre de 1907. Extraída de Benjamin Saldaña Rocca. *Prensa y denuncia en la Amazonía cauchera*, por L. Bernucci y A. Varela Tafur, 2020, pp. 180-181.

Como comentamos en la sección anterior, los estereotipos contra los indígenas son usados adrede; es decir, los usan a su favor teniendo conocimiento de ellos. Parte de estos estereotipos se ven reflejados en la representación que se realiza de los espectros. Como se aprecia en la Figura 4, Robuchon (1907/2010, p. 84) registró en fotografías el uso

de coronas con unas cuantas plumas en el perfil de un cacique huitoto. *La Felpa*, entonces, identificó las calaveras con coronas como los indígenas que Robuchon documentó (ver Figuras 2 y 3). Esto también puede ser evidencia de la circulación de las fotografías de Robuchon en los medios locales de Iquitos y del interés de Saldaña Rocca en tener bien identificados a los indígenas explotados por los caucheros (La Serna Salcedo y Biffi Isla, 2016).

Figura 4

Cacique huitoto



Nota. Extraída de *En el Putumayo y sus afluentes*, por E. Robuchon, 1907/2010, p. 84.

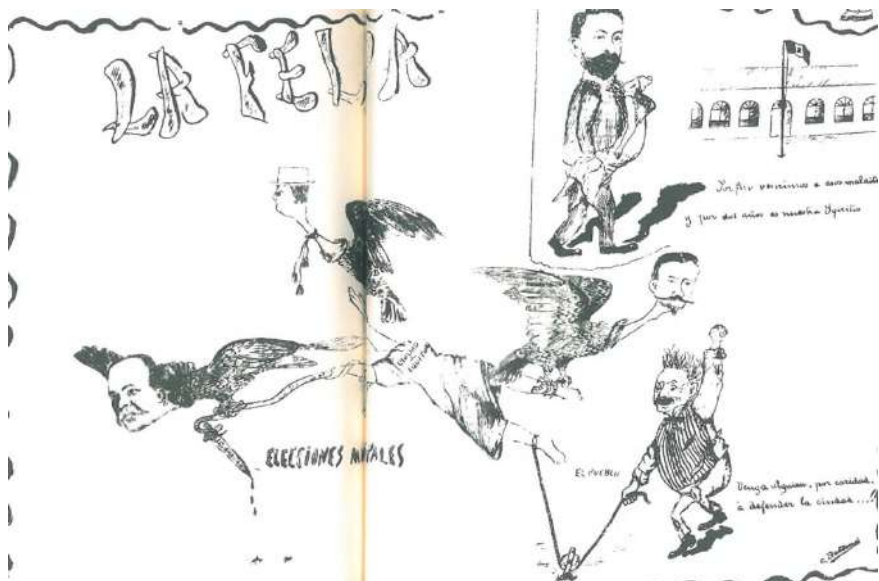
La circulación de *La Felpa* era regional y durante esos años ya se divulgaban imágenes sobre las denuncias. Los reportes consulares (Casement, 1910, 2002; Eberhardt, 1910), así como las fotografías o instantáneas de Robuchon, ya daban cuenta de las diferencias con que los grupos indígenas del área se personificaban, es decir, qué ornamentos y criterios estéticos tenían en consideración los ocaina, los resígaro, los witoto, los bora, entre otros. Representar a los indígenas como espectros, entonces, responde a ciertas expectativas de quiénes serían los lectores del diario, es decir, personas que no conocen a integrantes de estas sociedades. Y, dado que, más allá de sus matices, debe quedar claro que son indígenas, en la caricatura se emplea un elemento que les resulte más familiar e identificable: la corona con plumas. La denuncia es contra los abusos al conjunto de indígenas, sin distinción; por consiguiente, se uniformiza la imagen del indígena como un buen salvaje: todos forman parte de una representación homogénea de la población víctima de los abusos de los patrones caucheros. Puede que el énfasis en la denuncia llevase a buscar esta representación.

Continuando con las representaciones, ahora no solo de los huitotos, en el séptimo número de *La Felpa*, publicado el 7 de diciembre de 1907, se puede apreciar una animalización de los patrones que tiene una lectura adicional si se toma en cuenta la lengua de los boras —una de las principales sociedades indígenas afectadas por la explotación cauchera (Chirif, 2017)—. El tema central de esta ilustración (ver Figura 5) son las elecciones municipales y la disputa entre los patrones (los tres buitres). En el centro se representa a la ciudad de Iquitos como una mujer atacada por las aves, una de las cuales lleva una serpiente (que representa a Arana) enroscada a su brazo. En una pequeña viñeta en la sección superior derecha, se representa al candidato ganador con la mujer en sus brazos y el siguiente texto: «Por fin vencimos a esos malditos y por dos años es nuestra Iquitos». En la esquina inferior, una

representación del pueblo pide: «Venga alguien, por caridad, a defender la ciudad».

Figura 5

Elecciones municipales



Nota. Publicada en el número 7 de *La Felpe* el 7 de diciembre de 1907. Extraída de *Benjamin Saldaña Rocca. Prensa y denuncia en la Amazonía cauchera*, por L. Bernucci y A. Varela, 2020, pp. 214-215.

Estas animalizaciones de los patrones son consistentes en otras caricaturas de *La Felpe* (por ejemplo, del octavo número); sin embargo, nos interesó comentar la de la Figura 5 debido a que los caracteriza como buitres, animales carroñeros. Esta representación, si bien posee ilación con otras caricaturas denigrantes en otros espacios fuera de la Amazonía peruana, parece haber tomado un sentido particular en el caso del caucho. Según Chirif (2016), no se registran precisiones sobre ‘buitre’ o ‘gallinazo’ para la época cauchera, pero sí recoge entradas como ‘patrón’.

En la lengua bora, la palabra para designar al patrón cauchero se compone de dos partes: *áñu* ‘gallinazo’, o también ‘disparar’, y *munáa* ‘enemigo’. En los testimonios de la época del caucho, los *añumunáa* son quienes llevan muerte mediante los abusos que cometen contra la población indígena (Chirif, 2017; Razon, 1984). Estas imágenes se han mantenido en la actualidad como premoniciones asociadas a malos augurios o la muerte (Napurí, 2022).

Un carácter importante de la denuncia que se realiza en *La Felpa* está asociado con la información que se manejaba en el espacio público. Como se ha mostrado en otras ilustraciones, *La Felpa* fue consistente en señalar los excesos cometidos por Arana y otros patrones caucheros. En la Figura 6, se recoge nuevamente una alegoría de los espectros, Arana y las instituciones de la nación peruana.

Figura 6

La Sanción y la Justicia



Nota. Publicada en el número 11 de *La Felpa* el 4 de enero de 1908. Extraída de *Benjamin Saldaña Rocca. Prensa y denuncia en la Amazonía cauchera*, por L. Bernucci y A. Varela, 2020, pp. 246-247.

Al centro de la ilustración, se presenta a la Justicia vendada con una espada y una balanza en sus manos. La espada apunta contra Arana, quien, con una mano, se encuentra alcanzando un saco —presumiblemente con dinero— a un «indio flagelado». A la izquierda de la ilustración, se aprecia a otra mujer, sin vendajes. Esta segunda mujer representa a la Sanción. Ella escucha a varios espectros y a Robuchon, que llevan consigo documentos relacionados con los crímenes cometidos por Arana. Los afectados claman justicia a la nación soberana. Como se mostró en las ilustraciones anteriores, las denuncias realizadas en las caricaturas apelan al rol soberano de la patria frente a los crímenes cometidos contra los indígenas.

Las ilustraciones presentadas en este artículo también evidencian que ya circulaban imágenes a inicios del siglo xx que retrataban la brutalidad de la época del caucho; en ese sentido, no es un hecho que recién se haya revelado a partir del «redescubrimiento» de estas mismas imágenes en los últimos años (La Serna Salcedo, 2022). Si bien la mayor parte de las imágenes producidas durante la época del caucho tuvieron el propósito de exponer el potencial económico de la producción cauchera (Nugent, 2018), estas mismas iniciativas terminaron por propagar las denuncias de violencia y explotación. Las fotografías se emplearon como evidencia confiable de los crímenes cometidos y fueron un recurso judicial para respaldar los testimonios y las acusaciones contra los comerciantes o grupos de poder (Twomey, 2015).

Figura 7

Flagelamiento de un indio en La Chorrera



Nota. Publicada en el número 14 de *La Felpa* el 25 de enero de 1908. Extraída de *Benjamin Saldaña Rocca. Prensa y denuncia en la Amazonía cauchera*, por L. Bernucci y A. Varela, 2020, pp. 274-275.

Se evidencia la circulación local de la denuncia al comprobar que las instantáneas de Robuchon son reproducidas también como caricaturas en *La Felpa*. La caricatura de la Figura 7 es una reproducción fiel de la fotografía que Robuchon empleó en 1906 para denunciar los crímenes de Arana (ver Figura 8), lo que incluso se especifica en la parte inferior («instantánea de Robuchon»). Así mismo, el título original de la foto aparece incorporado en la parte superior de la ilustración.

Figura 8

«Flagelamiento de un indio en La Chorrera», de Robuchon (1906)



Nota. Extraída de *File:Flogging of a Putumayo native, carried out by the employees of Julio César Arana.jpg*, por Wikimedia Commons, 2023 (https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Flogging_of_a_Putumayo_native,_carried_out_by_the_employees_of_Julio_César_Arana.jpg).

Si bien *La Felpa* enfatiza su denuncia en la responsabilidad de Arana sobre la muerte de Robuchon, quienes participaron en las misiones de rescate ofrecen una lectura distinta de los eventos. De acuerdo con Juan Álvaro Echeverri (2010, p. 42), Thomas Whiffen (1915) recorrió la región entre 1908 y 1909 tratando de identificar el paradero del francés, y pudo determinar que sus acompañantes dejaron el campamento el 3 de febrero de 1906. Se encontró una nota clavada en un árbol, pero ilegible a causa del mal tiempo y las lluvias. El reporte de Whiffen sostiene que el explorador Robuchon fue capturado y asesinado por indígenas del norte del Caquetá. Si bien esto respalda la posición formal de la Casa Arana, el discurso de que fue asesinado por indígenas antropófagos se confronta con el testimonio de quienes participaron en las primeras búsquedas de 1906. John Brown, quien fue guía de Whiffen en 1908 y había participado en las búsquedas iniciales, brindó testimonio contra estas señalando que eran un «simulacro»

manejado por el propio Arena. De acuerdo con Brown, quienes buscasen a Robuchon corrían el riesgo de perder su vida. Estos rumores se vieron respaldados por el trabajo de *La Sanción* y *La Felpa*, así como la «voz popular» en Iquitos que se ve recogida en la denuncia del juez Carlos Valcárcel (1915/2004).

6. Conclusiones

Este estudio ha tratado de echar luces sobre dos aspectos concretos en *La Felpa*: por un lado, las columnas donde se describen los crímenes cometidos contra los indígenas de la Amazonía, a la vez que se apoyan en ciertos estereotipos tanto de los indios como de los buenos y malos salvajes para enfatizar el discurso ofrecido en la línea editorial de Saldaña Rocca; por otro lado, el uso de ilustraciones y reproducciones de fotografías para reforzar estas denuncias. Tales aspectos son relevantes para discutir bajo qué premisas se narran las denuncias de la época del caucho por cuanto se usaron estratégicamente tanto las representaciones del mal como del buen salvaje. El carácter transgresor de estas representaciones radica en que, en ambos casos, se buscaba repolitizar la mirada hacia los indígenas con el objetivo de crear «un efecto político, una reacción a la desigualdad y al abuso» (Cabel, 2017, p. 34).

En esa línea, si bien los trabajos etnográficos contemporáneos registran los crímenes de la época del caucho muchas veces desde los reportes consulares del juez peruano Rómulo Paredes y del cónsul Roger Casement (Chirif, 2017, p. 33), y también mencionan la labor de Saldaña Rocca con *La Felpa* y *La Sanción* (Chirif, 2017, p. 34; Echeverri, 2011, p. 13), se atribuye a Casement ser quien formuló la denuncia en su informe ante el Parlamento británico. Resulta innegable la labor humanitaria de Casement y de Hardenburg con sus respectivos reportes y el alcance político que tuvieron; no obstante, es importante profundizar en la labor de Saldaña Rocca a nivel local. Durante dos años, Saldaña Rocca sostuvo una denuncia constante contra Arana en *La Felpa* y *La*

Sanción a pesar del hostigamiento que recibió por parte de los mismos caucheros —incluso teniendo presente la desaparición de otros denunciantes, como Eugène Robuchon—.

Con todo esto, por un lado, las columnas recrean estereotipos con el fin de desdoblarlos y contradecirlos, y, por otro, las ilustraciones en *La Felpa* dan cuenta del alcance que tuvieron las imágenes de Robuchon en los medios locales en Iquitos entre 1906 y 1908. Así, si bien *La Felpa* empleó las ilustraciones para fortalecer un discurso sobre los abusos de los caucheros contra los indígenas en el Perú, como hemos mostrado, se apeló también a materiales documentales, imágenes e instituciones nacionales para destacar el alcance de sus denuncias. La representación homogénea de los espectros indígenas, por ejemplo, fue una decisión editorial para aunarlos como un solo grupo explotado. Del mismo modo, se les atribuyó el deseo de justicia ante la patria peruana. En otras palabras, se situaron los crímenes de los caucheros como atentados contra personas con derechos civiles, contra partes del cuerpo de la nación.

Con todo esto, hemos hallado algunos correlatos interesantes en los apelativos que recibían los caucheros y políticos corruptos con el léxico que empleaba una de las sociedades afectadas por los crímenes en la época del caucho. Y, del mismo modo, hemos identificado el alcance de las instantáneas de Robuchon en los medios locales de Iquitos —incluso dos años después de su denuncia y cuatro años antes de los informes consulares antes mencionados—. *La Felpa* ofrece un claro testimonio de las voces críticas de denuncia local y del interés político de Saldaña Rocca en buscar justicia por los abusos que los caucheros cometieron durante años. Así, echar luces sobre la labor del periodista es un ejercicio concreto para desarrollar un discurso decolonial sobre la época del caucho. Las «denuncias» recogidas por Casement, Robuchon, Valcárcel y Hardenburg parten del esfuerzo periodístico local que realizó Saldaña Rocca desde Iquitos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arroyo Reyes, C. (2005). *Nuestros años diez: la Asociación Pro-Indígena, el levantamiento de Rumi Maqui y el incaísmo modernista*. Libros En Red.
- Bernucci, L. M., y Varela Tafur, A. (Eds.). (2020). *Benjamín Saldaña Rocca. Prensa y denuncia en la Amazonía cauchera*. Pakarina Ediciones.
- Cabel, A. (2017). Una relectura del Baguazo desde «otras» nuevas políticas indígenas de autorepresentación. *Revista Argumentos*, 3(11), 27-35.
- Casement, R. (1910). *Roger Casement's Diaries: 1910. The Black and the White* (R. Sawyer, Ed.). Pimlico.
- Casement, R. (2002). *Roger Casement: The Black Diaries: With a study of his background, sexuality and Irish political life* (J. Dudgeon, Ed.). Belfast Press.
- Casement, R. (2012). *Libro azul británico: Informes de Roger Casement y otras cartas sobre las atrocidades en el Putumayo*. CAAAP; IWGIA.
- Chirif, A. (2014). El largo llanto del Amazonas. *Revista Ideele*, (244). <https://revistaideele.com/ideele/content/el-largo-llanto-del-amazonas>
- Chirif, A. (2016). *Diccionario amazónico: voces del castellano en la selva peruana*. Lluvia Editores; CAAAP.
- Chirif, A. (2017). *Después del caucho*. Lluvia Editores; CAAAP; IWGIA; IBC.
- Churray, G., y Razon, J.-P. (1992). L'homme tranquille. *Journal de la Société des Américanistes*, 78(2), 151-162. <https://doi.org/10.3406/jsa.1992.1463>

- Eberhardt, C. (1910). Indians of Peru. *Smithsonian Miscellaneous Collections*, 52, 181-194. <https://library.si.edu/digital-library/book/smithsonianmisce521910smit>
- Echeverri, J. A. (2010). La suerte de Robuchon. En J. A. Echeverri (Ed.), *Eugène Robuchon: En el Putumayo y sus afluentes* (pp. 19-56). Biblioteca del Gran Cauca.
- Echeverri, J. A., (2011). The Putumayo Indians and the Rubber Boom. *Irish Journal of Anthropology*, 14(2), 13-18.
- Echeverri, J. A., (2014). La suerte de Robuchon. En C. Paramo, R. Pineda y C. Steiner (Eds.), *El paraíso del diablo: Roger Casement y el informe del Putumayo un siglo después* (pp. 233-251). Editorial Universidad de los Andes.
- Hardenburg, W. (1912). *The Putumayo. The Devil's Paradise*. T. Fischer Unwin.
- Jackson, M. (2002). *The Politics of Storytelling. Violence, Transgression, and Intersubjectivity*. Museum Tusculanum Press.
- Jancsó, K. (2009). *Indigenismo político temprano en el Perú y la Asociación Pro-Indígena* [Tesis doctoral, University of Szeged]. SZTE Repository of Dissertations. <https://doktori.bibl.u-szeged.hu/id/eprint/1273>
- Kapsoli, W. (1980). *El pensamiento de la Asociación Pro-Indígena*. Centro de Estudios Rurales «Bartolomé de las Casas».
- La Serna Salcedo, J. C. (2022). Collecting, Exposing, and Denouncing: Photographic Repositories and the Construction of Visual Narratives of the Rubber Era. *Indiana*, 39(1), 151-174. <https://doi.org/10.18441/ind.v39i1.151-174>

- La Serna Salcedo, J. C., y Biffi Isla, V. (2016). Otredad y permanencia. Los usos de la fotografía histórica en la exposición contemporánea del indígena y el bosque amazónico. *Revista Chilena de Antropología Visual*, (Extra 27), 119-139.
- Lamana, G. (2008). *Domination without dominance: Inca-Spanish encounters in early colonial Peru*. Duke University Press.
- Mignolo, W. D. (2008). DELINKING. The rhetoric of modernity, the logic of coloniality and the grammar of de-coloniality. *Cultural Studies*. 21(2-3), 449-514. <https://doi.org/10.1080/09502380601162647>
- Napurí, A. (2022). *Tújpawa*: los arboles en el cielo (pueblo bora). En O. Espinosa y E. Fabiano (Eds.), *Las enfermedades que llegan de lejos. Los pueblos amazónicos del Perú frente a las epidemias del pasado y a la covid-19* (pp. 63-67). Fondo Editorial PUCP.
- Nugent, S. L. (2018). *The Rise and Fall of the Amazon Rubber Industry. An Historical Anthropology*. Routledge.
- Pau, S. (2021). Sacar del olvido a dos intelectuales. La publicación de las obras de Miguelina Acosta Cárdenas y Benjamín Saldaña Rocca. *América Crítica*, 5(1), 67-70. <https://doi.org/10.13125/americanacritica/4915>
- Razon, J.-P. (1984). *Les Bora et le Caoutchouc: Contribution à l'étude de l'histoire récente des Indiens Bora a l'Amazonie Péruvienne* [Mémoire de diplôme]. L'École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Rey de Castro, C., Larrabure y Correa, C., Zumaeta, P., y Arana, J. C. (2005). *La defensa de los caucheros*. CETA; IWGIA.

- Robuchon, E. (2010). *En el Putumayo y sus afluentes*. Imprenta La Industria. (Obra original publicada en 1907)
- Salazar Paiva, J. F. (2019). Los crímenes y la extracción sin futuro: el caso de la explotación cauchera en el Putumayo (1880-1915). *Revista del Instituto Riva-Agüero*, 4(2), 87-118. <https://doi.org/10.18800/revistaira.201902.003>
- Saldaña Rocca, B. (1907, 14 de diciembre). La ola de sangre. *La Felpa: Semanario Político, Satírico y con Caricaturas*.
- Serna, M. (2011). Bipolaridad, dualidad y oposiciones en *El sueño del celta*, de Mario Vargas Llosa. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 51(51), 113-129. <https://doi.org/10.46744/bapl.201101.003>
- Taussig, M. (2002). *Chamanismo, colonialismo, y el hombre salvaje: un estudio sobre el terror y la curación*. Norma.
- Twomey, C. (2015). Framing Atrocity: Photography and Humanitarianism. En H. Fherenbach y D. Rodogno (Eds.), *Humanitarian photography. A History* (pp. 47-63). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781107587694.003>
- Valcárcel, C. (1915). *El proceso del Putumayo y sus secretos inauditos*. CETA; IWGIA. (Obra original publicada en 1915)
- Varela Tafur, A. (2017). La prensa de Benjamín Saldaña Rocca: una aproximación al discurso de Manuel González Prada durante el *boom* del caucho peruano. *América Crítica*, 1(1), 95-110. <https://doi.org/10.13125/americacritica/2938>
- Whiffen, T. (1915). *The North-West Amazons: Note of Some Months Spent Among Cannibal Tribes*. Constable and Co. Ltd.

Bol. Acad. peru. leng. 76. 2024 (247-276)

FACETAS DEL VÍNCULO LITERARIO DE JOSÉ MARÍA
ARGUEDAS Y JAVIER SOLOGUREN: EPIFANÍAS Y OTRAS
CONCORDANCIAS EN *LOS RÍOS PROFUNDOS* (1958) Y
ESTANCIAS (1960)

Facets of the literary link between José María Arguedas and Javier
Sologuren: epiphanies and other concordances in *Los Ríos Profundos*
[Deep Rivers] (1958) and *Estancias* (1960)

Facettes du rapport littéraire de José María Arguedas et Javier
Sologuren : épiphanies et autres concordances dans *Los ríos profundos*
(1958) et *Estancias* (1960)

RENATO GUIZADO-YAMPI

Universidad de Piura
renato.guizado@udep.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-1200-3132>

ENRIQUE SÁNCHEZ-COSTA

Universidad de Piura
enriquesancos@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-1440-819X>

RESUMEN:

Entre el narrador José María Arguedas y el poeta Javier Sologuren, dos de los escritores peruanos más relevantes de las letras hispanoamericanas del siglo xx, se tendió un vínculo literario fructífero. Más allá de la amistad y la anécdota editorial, el pensamiento y la obra del andahuailino influyeron en la noción del limeño sobre la tradición literaria

nacional en la que se inscribía su obra. En este artículo se indagan huellas más concretas de este nexo. Primero, se examina la peculiar interpretación que estatuyó Sologuren de un Arguedas que era narrador en tanto que poeta. A partir de ello, se analizan los paralelismos temáticos y formales entre la novela *Los ríos profundos* (1958) y el poemario *Estancias* (1960), dedicado a Arguedas. Como se verá, hay concordancias interesantes, y en ambas obras es importante la epifanía literaria como revelación de una realidad superior.

Palabras clave: José María Arguedas, Javier Sologuren, *Los ríos profundos*, *Estancias*, epifanía literaria.

ABSTRACT:

A fruitful literary link was forged between the narrator José María Arguedas and the poet Javier Sologuren, two of the most relevant Peruvian writers of 20th century Spanish-American literature. Beyond friendship and editorial anecdotes, the thought and work of the Andahuaylas native influenced the Lima native's notion of the national literary tradition in which his work was inscribed. This paper explores more concrete traces of this nexus. First, we examine Sologuren's peculiar interpretation of an Arguedas who was a narrator as well as a poet. On this basis, the thematic and formal parallels between the novel *Los Ríos Profundos* [Deep Rivers] (1958) and the collection of poems *Estancias* (1960), dedicated to Arguedas, are analyzed. As will be seen, there are interesting concordances, and in both works, the literary epiphany is important as a revelation of a superior reality.

Key words: José María Arguedas, Javier Sologuren, *Deep Rivers*, *Estancias*, literary epiphany.

RÉSUMÉ:

Entre le romancier José María Arguedas et le poète Javier Sologuren, deux des écrivains péruviens les plus importants des lettres hispanoaméricaines du XX^e siècle, il s'est noué un lien littéraire fécond. Au-delà de l'amitié et de l'anecdote éditoriale, la pensée et l'œuvre de l'écrivain d'Andahuaylas ont influencé la notion du poète liménien sur la tradition littéraire nationale où son œuvre s'inscrivait. Dans cet article nous recherchons les traces les plus concrètes de cette relation. À partir de cela, nous analysons les parallélismes thématiques et formels entre le roman *Los ríos profundos* (*Les fleuves profonds*, 1958) et le recueil *Estancias* (1960), dédié à Arguedas. Comme nous le verrons, il se trouve des concordances intéressantes, et dans les deux ouvrages il faut noter l'importance de l'épiphanie littéraire, comme révélation d'une réalité supérieure.

Mots clés: José María Arguedas, Javier Sologuren, *Los ríos profundos*, *Estancias*, épiphanie littéraire.

Recibido: 18/03/2024

Aprobado: 14/09/2024

Publicado: 28/12/2024

1. Introducción

El 28 de noviembre de 1994, Javier Sologuren publicó en *El Comercio* el artículo «Como un demonio feliz», en el que relata sus recuerdos de José María Arguedas, a propósito de los veinticinco años de su desaparición (ocurrida el 2 de diciembre de 1969). En esta crónica de una amistad alimentada por hechos literarios y fortuitos, el poeta de *Vida continua* cuenta que Arguedas fue profesor de la Universidad Nacional Agraria La Molina al igual que él, y que hacia fines de la década del 60 se mudó a lo que fue el hotel Los Ángeles en Chaclacayo, donde él también vivía y donde materializaba el proyecto editorial de La Rama Florida (Sologuren, 2005b, p. 410).

El escritor de *Agua* ya había participado del proyecto para entonces. En 1959, dio al taller de La Rama Florida la traducción de la elegía quechua *Ijmacha*; en 1962, el famoso cuento *La agonía de Rasu-Niti*, y, en 1965, su *Oda al jet*. Pero el vínculo literario de ambos era más antiguo y radical, al punto que podría decirse que hubo una proyección literaria de Arguedas en Sologuren. El poeta lo vio por primera vez a fines de la década del 30, siendo todavía escolar, en una conferencia que brindó sobre la poesía quechua y que acrecentó el interés del muchacho por dicha tradición. Lo conoció en persona poco después, cuando Jorge Eielson lo llevó a la peña Pancho Fierro, punto de encuentro de artistas e intelectuales que regentaba la primera esposa de Arguedas. Ahí, José María leyó para Jorge y Javier el primer capítulo de lo que sería *Los ríos profundos* (Sologuren, 2005b, pp. 407-408), novela que se publicaría en 1958, pero cuyo segundo capítulo apareció en 1948 en la revista *Las Moradas*, que dirigía Emilio Westphalen y donde Sologuren colaboraba¹.

El contacto con Arguedas tuvo consecuencias palpables sobre la obra de Sologuren. Y es que Arguedas y Westphalen formaron un discurso artístico nacional mestizo, cuya modernidad permite actualizar valores estéticos precolombinos aprovechando los aportes universales, y este discurso fue la base sobre la que Sologuren desarrolló su labor cultural (Rebaza-Soraluz, 2017, pp. 233-243)². En *Vida continua* hay textos en los que se rescata el pasado peruano. En estos se establece una relación dialógica entre subjetividad individual y temporalidad histórica que es evidente en las colecciones breves *Estancias* (1960) y *La gruta de la sirena* (1961), y alcanza su cenit con el poema

1 Se sabe que el narrador protagonista Ernesto de *Los ríos profundos* ya aparece en el cuento «Warma Kuyay» del libro *Agua* de 1935. Apunta González Vigil que es probable que hubiera una primera redacción de la novela entre 1942 y 1943 (2004, p. 70).

2 Rebaza pone como ejemplo el proyecto editorial de La Rama Florida que prestó especial atención a la literatura quechua.

largo *Recinto* (1967), cuyo epígrafe es una cita de la traducción de Arguedas del *Manuscrito de Huarochirí* y es un texto que «presenta la historicidad de los exploradores arqueológicos europeo y peruano en actividades similares y paralelas que partiendo de la superficie se dirigen hacia abajo, al subsuelo y, al mismo tiempo, hacia el interior de la tierra» (Rebaza-Soraluz, 2000, p. 273).

Signo meridiano de la relación literaria descrita es que Sologuren dedique a Arguedas los versos de *Estancias*, que no por casualidad empezó a escribir en 1958, año en que apareció *Los ríos profundos*, novela cuyo primer capítulo ya conocía y que consideraba la obra maestra del autor (Sologuren, 2005b, p. 354). Es interesante preguntarse si, más allá de la anécdota, existen otros puntos de contacto entre poemario y novela. El presente estudio se centra en dicha interrogante y analiza los paralelismos que hay entre ambas obras, tomando en cuenta los textos críticos que Sologuren escribió sobre Arguedas. Como se ve más adelante, comparten motivos y hay coincidencias en la actitud del narrador y la del sujeto lírico, puesto que la presencia de la epifanía como forma de penetrar el misterio de la naturaleza es transversal a ambas obras.

2. Narrador en tanto que poeta: el Arguedas de Sologuren

Américo Ferrari apunta que a partir de los años 40 hubo una tendencia en la novela a mezclar elementos épico-narrativos y líricos. Esto puede leerse en Miguel Ángel Asturias, Ciro Alegría, Gabriel García Márquez o Juan Rulfo, entre los que Arguedas ocupa un lugar privilegiado. Su obra armoniza una línea lírica de las vivencias entrañables y los trances íntimos, con otra línea épica de la representación del choque entre pueblos en el ámbito contrastado del Perú. Lo épico, esa realidad conflictiva, podría ser registrado con solvencia por un autor realista o un historiador; pero el foco de la pluma arguediana no está puesto en lo histórico, sino en el alma de la comunidad que está imbuida en mitos ancestrales

y se proyecta en una visión mágica, unitaria y animista del universo, de modo que el poeta, que ha absorbido esa visión y esos sentimientos míticos y mágicos en la experiencia profunda de la niñez, los integra en su obra al mismo tiempo como tema y materia de la narración y como elemento estilístico del lenguaje narrativo. (Ferrari, 1999, pp. 22-24)

Para Ferrari, *Los ríos profundos* es el ejemplo culminante del lirismo de la narrativa arguediana.

En esa línea que equipara mito y poesía, Ricardo Gullón, en su monografía *La novela lírica*, considera que *Los ríos profundos* es una novela poética en tanto que mítica, dado el funcionamiento lírico del mito en ella: «Traspone al mito sus temores y sus sueños, buscando en él un punto de apoyo para orientarse en el mundo» (1984, p. 131). En la mayoría de culturas, el mito funciona no tanto como explicación factual precientífica, sino como representación narrativa de arquetipos humanos y modelos de conducta «que hay que actualizar (mediante ritos y acciones simbólicas) en el presente» (González Vigil, 2023, p. 332). Lo esencial de *Los ríos profundos* no es, según Gullón, el contexto histórico y social, sino «el mito: la novela existe como una experiencia de la imaginación que en el texto se convierte en pura poesía» (1984, p. 132). Y por ello se la ha emparentado con la veta del realismo maravilloso, que implica presentar esa otra idiosincrasia para la cual los mitos tienen carácter de verdad, no de fantasía (González Vigil, 2004, p. 50).

De hecho, ya que su fuente es autobiográfica, *Los ríos profundos* se compuso tomando en cuenta varios alcances formales de la novela lírica, que se popularizó con el experimentalismo de las vanguardias del siglo xx³. Este tipo de novelas está caracterizado no solo por el auto-

3 Era lógico que, en una época de experimentación vanguardista, de desguace de la narración realista decimonónica, muchos escritores abrazasen este género híbrido. Así

biografismo en que el protagonista suele ser un *alter ego* del escritor, sino por la centralidad de la imagen frente a la trama; la hipertrofia de la descripción frente a la narración y el diálogo; la morosidad narrativa que detiene o ralentiza el tiempo; la interiorización de la experiencia; la relevancia del recuerdo, el sueño y la fantasía; la primacía del espacio, el paisaje y la atmósfera (se habla de novela espacial). Así mismo, con relación a la expresión, en la novela lírica priman el lenguaje poético, el impresionismo (la evocación, la sensación fugaz), la desautomatización (el arte como *poiesis*, más que *mimesis*, la mirada asombrada y nueva hacia el mundo), así como la trama de metáforas, símbolos y epifanías, cuya repetición y variación ritma la novela lírica, y que será central en *Los ríos profundos*.

Como en tantas novelas líricas, el protagonista es un *alter ego* del autor, «que desempeña el mismo papel estructural, generador de todo un cosmos, que el yo lírico» (Villanueva, 1983b, p. 10). En esta novela autobiográfica, Ernesto es el epicentro del relato, con cuya voz lírica se identifica el lector. Observamos el mundo desde su mirada subjetiva (más allá de las intervenciones esporádicas del otro narrador, externo y objetivo). Ernesto es, como tantos protagonistas de novelas líricas, un «héroe pasivo», entregado a la divagación del ensueño» (Gullón, 1984, p. 99). No se define por sus actos externos, sino por su contemplación interiorizada de la realidad, sus recuerdos y ensoñaciones. Así lo afirma él mismo: «Esperé, contemplándolo todo, fijándolo en la memoria» (Arguedas, 1958/2023, p. 53).

lo hicieron Azorín en su trilogía autobiográfica (1902-1904); Gabriel Miró en *Las cerezas del cementerio* (1910) y sus novelas posteriores; Rilke en *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910); Valery Larbaud en *A. O. Barnabooth* (1913); Marcel Proust en *À la recherche du temps perdu* (1913-1927); James Joyce en *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916); Benjamín Jarnés en *El profesor inútil* (1926); Virginia Woolf en *To the Lighthouse* (1927) y otras novelas, o Unamuno en *San Manuel Bueno, mártir* (1931).

Lo externo resuena en la sensibilidad a flor de piel de Ernesto, a quien todo le conmueve y quien podría asentir, con el personaje de *El profesor inútil* (1926), novela lírica de Benjamín Jarnés: «Todo me hace vibrar» (citado en Gullón, 1984, p. 115). Y, en su introspección, en su vivir ensimismado, Ernesto todo lo interioriza: transformándolo y transformándose. La tensión en *Los ríos profundos* pivota en el contraste entre la mirada inocente, tierna e hipersensible de Ernesto y la violencia de la realidad social que lo circunda. Su mirada es patética, la de una sensibilidad sufriente que se refugia en el canto, en los recuerdos idealizados de su infancia, la naturaleza divinizada y tutelar. De ese modo, la naturaleza es la otra protagonista de la narración. Valdría para *Los ríos profundos* esta aserción de Pedro Salinas sobre una novela lírica de Gabriel Miró: el paisaje se ha convertido «en personaje, en *dramatis persona*, en actor mismo de la vida. [...] Parece una experiencia personal; no es algo que ha visto, sino algo que le ha pasado, que le ha ocurrido, como una aventura o un amor» (citado en Miró, 1936, p. xvi).

En la novela lírica lo esencial no es el acontecimiento externo, sino cómo lo percibe y lo procesa el contemplador en su interior. En *Los ríos profundos*, sobresalen el recuerdo y la ensoñación. Ernesto es «un ser enteramente consagrado a la tarea de recordar, pues el pasado es su mejor estímulo para vivir» (Vargas Llosa, 2019, p. 220). Por un lado, el protagonista retiene todo en su memoria: «Grababa en la memoria la letra y la música de los cantos» (Arguedas, 1958/2023, p. 32). Por otro lado, todo lo externo incita los recuerdos de Ernesto, quien se recrea en estos. La campana principal de la catedral de Cuzco, la María Angola, «abría las puertas de la memoria» (1958/2023, p. 16); también los ríos «despiertan en su memoria los primitivos recuerdos, los más antiguos sueños» (1958/2023, p. 28).

La novela lírica, como se dijo, es una novela espacial y descriptiva. Todo ello resalta en *Los ríos profundos*. Se describe la naturaleza,

personificada y adolorida por la crueldad de los hombres. Un árbol de cedrón es «el más desdichado de todos» (Arguedas, 1958/2023, p. 20), porque los niños «debían de martirizarlo» (1958/2023, p. 5). Hay un «árbol que canta solo» (1958/2023, p. 30) y un «tábano zumbador e inofensivo» al que «los niños lo persiguen y le dan caza» (1958/2023, pp. 84-85). Muy lírico es el pasaje en el que Ernesto lamenta cómo la gente mata a los grillos alados, «aplastándolos, sin tener en cuenta su dulcísima voz, su inofensiva y graciosa figura. A un mensajero, a un visitante venido de la superficie encantada de la tierra» (1958/2023, p. 242). Al igual que los románticos, Arguedas se propone reencantar un mundo desacralizado, rescatar el universo natural y humano, profanado por la violencia y la explotación. Revalorar el mundo cultural andino, despreciado por el individualismo tecnocrático que es ciego a las tradiciones y la vida comunal. Un símbolo de ese anhelo de pureza primigenia es el ruiseñor de la sierra: «Dio alegría a mi corazón, casi detenido [...]. ¡Ni un río, ningún diamante, ni la más noble estrella brilla como aquella madrugada los ojos de ese ruiseñor andino!», señala el protagonista (1958/2023, p. 275).

Con todo, el peso significativo que asume en dicha novela la realidad social, la trama de acontecimientos y el diálogo la diferencian de la novela lírica ortodoxa, y hacen que, en general, sea una novela realista. Otros comentaristas precisan que hay una alternancia entre lirismo contemplador y narración de la realidad. Javier Sologuren tuvo también su opinión, una bastante peculiar, sobre este asunto. A su ver, Arguedas fue narrador en tanto que poeta, porque «el soplo recóndito de sus relatos estriba en la sensibilidad poética con que los asume, de ahí que posea esa ingente capacidad de hacernos partícipes de los hechos que cuenta y de emocionarnos notablemente» (Sologuren, 2005b, p. 356). Lo narrativo, pues, debe a la poesía su eficiencia pragmática: el lector capta los hechos en función de la emoción que lo hacen partícipe. En la base de ese comentario está una de las nociones principales de la poética

de Sologuren: que el texto lírico transmite la emoción de una vivencia personal por obra del lenguaje (Guizado-Yampi, 2024, p. 67).

Sologuren se explya en un artículo de 1976 titulado «La estela grande de José María». Observa una visión poética presente en todos los relatos del andahuailino,

ya desprendiéndose del seno de esta, porque la informa; ya desde una perspectiva formal y técnica, como *huaynos*, *jarahuis*, *jayllis*: las canciones que dejan oír los acentos de la desolación más amarga y el gozoso arrebato de los personajes. (2005a, p. 413)

Comenta que Arguedas confirmó que su expresión se nutría de una rica emotividad al escribir, entre 1962 y 1968, los poemas quechuas de *Katatay* (1972), porque en dichos versos, al igual que en los relatos, el mito es un constituyente axial. Como explica Sologuren, la experiencia vital y el conocimiento del quechua son herramientas de la fabulación arguediana; permiten acceder y recobrar la dimensión real y profunda del mundo andino, donde la magia y el mito yacen. Así, las piezas quechuas que Arguedas inserta en sus relatos refuerzan el contenido mítico en la prosa (Rebaza-Soraluz, 2000, p. 114).

Sologuren abre su artículo con un breve comentario a un párrafo del segundo capítulo de *Los ríos profundos* en el que Ernesto y su padre contemplan la aparición de una estrella sobre el río. Pone dicho fragmento como ejemplo de poeticidad y destaca de este, primero, el sentimiento intenso de la naturaleza que se expresa «con una vibración tan estremecedora y poderosa que alcanza a transmutar en canto a la palabra» (Sologuren, 2005a, p. 398)⁴; segundo, su simbolismo mítico: la luminosidad de la estrella manifiesta el prodigio del alumbramiento,

4 En otro texto, el poeta expresa sobre su amigo: «La naturaleza fue, pues, su invariable y constante horizonte vital, no [...] la ciudad. A su influjo, respondió todo él con temblor y arrebatada exaltación, ya que la índole de su experiencia fue siempre algo

que es creación, y, tercero, la importancia que tienen los símiles en la expresión. A su vez, ese aspecto metafórico es muy principal, pues en la novela hay una metáfora matriz que el título designa:

Los ríos profundos revelan su visión inmediata a la par que dicen, con activa sugestión, del tenaz labrado de sus aguas sobre la roca andina, y soterradamente pero con igual fuerza, de la milenaria vida de un pueblo que ha labrado su tierra y su cultura con indoblegable voluntad de permanencia. (Sologuren, 2005a, p. 413)

Esos tres aspectos son útiles para apreciar otros pasajes de la novela, y además se presentan en la propia poesía del crítico, particularmente en *Estancias*.

3. La epifanía literaria y su alcance arguediano

A ese momento de iluminación, de intensa compenetración del sujeto con la naturaleza y de riqueza expresiva que Sologuren subraya se lo puede catalogar de epifanía literaria. La epifanía literaria surgió en el seno del movimiento romántico de Gran Bretaña. En una sociedad cada vez más urbana, capitalista y secularizada, los poetas buscan nuevas fuentes de trascendencia y de sentido artístico y vital. Y las encuentran en los momentos fugaces de revelación, cuando el poeta experimenta una manifestación de lo espiritual, o del sentido de la existencia, a través del contacto con la naturaleza o el sentimiento más puro (Taylor, 2006, p. 572). Se intenta escapar del ruido y el caos social volviéndose hacia la naturaleza y privilegiando la interioridad. El poeta deviene visionario capaz de descubrir manantiales de sentido ocultos a los demás.

Aunque será Joyce quien dé nombre a la epifanía literaria, su primer introductor es Wordsworth. En el prefacio a las *Lyrical Ballads*

más adentrada que la surgida de la percepción puramente estética por más deslumbradora que esta pudiera ser» (Sologuren, 2005c, p. 126).

(1798), Wordsworth habla de puntos en el tiempo que retienen una virtud vivificante (Tigges, 1989, p. 14). Esos puntos en el tiempo en los que se revela algo invisible en lo visible (sucesos de infancia, encuentros con la naturaleza, eventos cotidianos) no solo suponen una revelación súbita, también forjan la identidad y la visión del mundo de modo duradero. William Blake desarrolla esa idea e insiste en la concentración temporal, como se lee en el poema *Milton* (1810): «The Great / Events of Time start forth / and are conceived in such a Period, / Within a Moment, a Pulsation of the Artery» (citado en Nichols, 1987, p. vii).

Por su parte, Percy Shelley, en *A Defense of Poetry* (1821), define la poesía como la plasmación necesaria de los momentos más felices y deleitantes, por cuanto estos surgen de manera imprevista y son evanescentes. Aunque en general no hay correlación entre poesía y alegría, sí suele haber conexión entre epifanía literaria y felicidad, pues nace en un contexto de felicidad o es portadora de gozo. Shelley señala el carácter evanescente de esas visitaciones poéticas que llegan y concluyen de modo imprevisto, dejando un regusto agri dulce. De ahí que se las haya comparado con la anunciación del ángel a la Virgen en los relatos evangélicos. La epifanía, pues, no puede ser convocada a voluntad, ni retenida artificialmente. Shelley subraya que esas visitaciones o bien se asocian a lugares o personas (lo espiritual encarnando en lo material y lo corporal), o bien se asocian a procesos mentales (a la meditación o la ensoñación, por ejemplo).

Las definiciones de los momentos epifánicos del siglo XIX convergen en la imprevisión, la brevedad y el carácter extraordinario de esos momentos de manifestación de sentido. Pero difieren en el entendimiento de qué se manifiesta y cuál es su origen último. Algunos poetas anglófonos enfatizaron el carácter religioso de esas intuiciones trascendentes. La huella teológica que atisban en toda epifanía es un camino

para superar la inmanencia. En 1838, Ralph Waldo Emerson apuntaba que, si el contemplador no ha perdido su capacidad de maravillarse, vislumbrará fulgores de lo divino incluso en los hechos ordinarios (Nichols, 1987, p. 8). Toda epifanía es en realidad una teofanía para él: momentos en los que el espíritu supera las constricciones del tiempo cronológico (*chronos*) e instaura un tiempo extraordinario (*kairos*), vivido como plenitud de ser, en el que en el lapso de una hora se abre una ventana a lo sagrado y a la eternidad. Otros escritores del siglo XIX se referirán también al momento epifánico desde una aproximación no religiosa. Robert Browning habla del momento infinito; Matthew Arnold, de momentos resplandecientes (*gleaming moments*). Tales momentos cargados de sentido se interpretan de forma más abierta: bien sea en términos espirituales difusos, de trascendencia indefinida, bien sea en términos psicológicos (como proceso mental inmanente). Las apreciaciones oscilan de lo teológico a lo psicológico, pasando por un estado intermedio de inspiración, de asombro maravillado ante un mundo transido de espiritualidad.

James Joyce será el primero en emplear el término *epiphany* para denominar esos *spots of time* singulares que describió Wordsworth y, en su estela, otros autores del siglo XIX. Hasta Joyce, la palabra griega *epiphaneia* ('manifestarse', 'aparecer', 'mostrarse') se había aplicado a manifestaciones de lo divino (teofanías), como cuando en la *Iliada* se refieren a las intervenciones de dioses. Con la irrupción del cristianismo, se usó el término para referirse sobre todo a la manifestación de la divinidad de Cristo a los magos de oriente. Joyce introduce el término, resignificado, en el manuscrito de *Stephen Hero*, base de la novela lírica *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916). En esta, el protagonista cuenta su deseo de coleccionar incidentes de apariencia trivial, pero de alta intensidad significativa, en un libro de epifanías, refiriéndose con *epifanía* «a una manifestación espiritual repentina, ya fuera en la vulgaridad del habla, en un gesto o en una frase memorable por sí misma»

(Joyce, 1944, p. 188)⁵. Utiliza el término *spiritual* no en un sentido sobrenatural, sino inmanente: como aprehensión intelectual, estética o psicológica. Es decir, en la epifanía se produce un exceso de ser, de significado, que rebasa la materialidad del objeto que la estimula.

Puesto que el arte singulariza las cosas por medio de la oscuridad de la forma, el aumento de la dificultad o de la duración de su percepción (Shlovski, citado en Asensi, 2003, p. 70), el éxito de la epifanía como recurso literario se debe a que produce un extrañamiento del objeto. A través de un nuevo modo de percepción y representación, la epifanía transforma lo pedestre en extraordinario; estatiza o abole el tiempo cuantitativo, creando «un instante de eternidad hacia el que sólo cabe una actitud contemplativa» (Villanueva, 1983a, p. 20); por ello, las epifanías son fundamentales en la construcción de la novela lírica (Gullón, 1984, p. 95). En muchas novelas líricas, «la obra ya no es concebida como una entidad férreamente trabada, sino como la suma de momentos felices, de “epifanías”» (Villanueva, 1983a, p. 18), y en *Los ríos profundos* ocurre de esa manera.

Y, todavía más, el sexto capítulo, en un preámbulo lingüístico, explica lo que sería una suerte de epifanía para el pueblo nativo. Se discute el significado de los sufijos *-illa* e *-yllu*, que refieren a la propagación de la luz no solar y a una música que penetra el alma del hombre, respectivamente. Aclara que *-illa* «denomina la luz menor: el claror, el relámpago, el rayo, toda luz vibrante. Estas especies de luz no totalmente divinas con las que el hombre peruano antiguo cree tener aún relaciones profundas, entre su sangre y la materia fulgurante» (Arguedas, 1958/2023, p. 88). Precisa también que hay comunidad de sentido

5 La traducción de la cita es propia de los autores de este artículo.

entre sufijos, e intenta demostrarlo con la narración subsiguiente⁶. Es este el capítulo del famoso *zumbayllu*, en cuyo girar Ernesto, en experiencia epifánica, halla la belleza de la música, la luz y la vida natural.

4. Carácter y función de la epifanía en *Los ríos profundos*

En su reseña de la novela, Julio Ramón Ribeyro señala que en ella sobresalen la concepción animista del mundo y la elaboración con que el estilo intercala reminiscencias o describe un espacio. Los mejores momentos de la obra, pues, serían aquellos en los que se detiene la acción y, «liberado temporalmente de la pericia por narrar, su estilo encuentra el reposo y el espacio suficiente para emprender un deslumbrante vuelo poético» (Ribeyro, 1976, p. 69). Esas descripciones serían deleitables para los lectores citadinos, ya que en ellas cada objeto de la naturaleza es un motivo de deslumbramiento y tienen para el narrador familiarizado «infinitud de matices, de secretos, de significaciones y de nombres» (Ribeyro, 1976, p. 67).

La abundancia de esos momentos genera que la novela parezca al cuentista más una sucesión de estampas que un argumento. En su estudio sobre los narradores de *Los ríos profundos*, Kalkusová (2020) señala que, por ejemplo, Ángel Rama diferencia dos voces narrativas: la principal, que cuenta la historia, y la secundaria, que comenta el mundo con una mirada etnológica, pero que tiene también una segunda perspectiva de poeta contemplador, en la que hay una experiencia más íntima y espiritual, y en cuyo discurso el tiempo narrativo genera una sensación cósmica. Arguedas da la misma relevancia a ambos narradores para persuadir al lector occidental de la vitalidad de la cultura quechua y mestiza (Kalkusová, 2020, pp. 301-306). En ese sentido, las epifanías,

6 A diferencia de otros capítulos, en este se marca una división entre el preámbulo de reflexión lingüística y el resto de episodios, más bien narrativos, todos hilados por el tema del *zumbayllu*.

conformadas por el narrador secundario poeta, tienen la función de reproducir en el lector la emoción y la vivencia de ese trasmundo mágico, de hacer verosímil la maravilla que, como se dijo, la otra cultura acepta como real.

No obstante, esa escisión entre lo que se cuenta y lo que se contempla no es tan categórica. Las epifanías, fragmentos de alta poeticidad, son puntos de fusión. *Los ríos profundos* es una novela de aprendizaje en la que un Ernesto niño, arrobado de un profundo misticismo, debe madurar construyendo las referencias culturales con qué sobrellevar el mundo conflictivo en el que crece. Explica José García-Romeu (2014) que el personaje atraviesa un proceso de iniciación, culpa y redención en el que entran en juego la magia y la religión, por lo cual las epifanías cumplirían un rol fundamental para con el argumento. César del Mastro Puccio comenta que la novela articula «epifanías del otro» (concepto tomado de Emmanuel Lévinas) en los rostros de los que más sufren por la injusticia (el pongo, los colonos, la demente Marcelina), por las cuales Ernesto «se siente convocado a la solidaridad absoluta» (2004, p. 69). *Los ríos profundos* relata el crecimiento de un niño y el crecimiento de un pueblo que se logra por los valores comunitarios y real-maravillosos (González Vigil, 2004, p. 108).

Es menester acotar que la crítica previa interpreta las epifanías a partir de un concepto o muy flexible o muy acotado. Podría considerarse epifanía a cualquier fragmento de detenimiento contemplativo, pero no todos son iguales en extensión, complejidad estilística o relevancia argumental. Lo que precisa Sologuren de la compenetración subjetividad-naturaleza y la riqueza expresiva y simbólica permite distinguir la epifanía de una simple descripción impresionista. Las epifanías no son solo dilación del instante: en dichos puntos hay una revelación superior (o bien el efecto de ella), que se traduce a la percepción infantil en un metaforismo complejo que el narrador vierte en

prosa rítmica. En estos momentos no basta un símil, sino que de lo contemplado se despliega todo un sistema figurativo de imágenes de amplia sugerencia con vínculos entre sí.

Sirva un comentario del fragmento de la estrella repentina que cita Sologuren:

Ya debía amanecer. Habíamos llegado a la región de los lambras, de los molles y de los árboles de tara. Bruscamente, del abra en que nace el torrente, salió una luz que nos iluminó por la espalda. Era una estrella más luminosa *y helada que la luna* [énfasis añadido]. Cuando cayó la luz en la quebrada, las hojas de los lambras *brillaron como la nieve* [énfasis añadido]; los árboles y las yerbas *parecían témpanos rígidos* [énfasis añadido]; el aire mismo adquirió *una especie de sólida transparencia* [énfasis añadido]. Mi corazón latía como dentro de una cavidad luminosa. Con luz desconocida, la estrella siguió creciendo; el camino de tierra blanca ya no era visible sino a lo lejos. Corrí hasta llegar junto a mi padre; él tenía el rostro agachado; su caballo negro también tenía brillo, y su sombra caminaba como una mancha semioscura. Era como si hubiéramos entrado en un campo de agua que reflejara el brillo de un mundo nevado. «¡Lucero grande, *werak'ocha*, lucero grande!», llamándonos, nos alcanzó el peón; sentía la misma exaltación ante esa luz repentina. (Arguedas, 1958/2023, p. 39)

Claro que la intervención de lo subjetivo es explícita por la metáfora del pecho como «cavidad luminosa», pero se llega a ello de forma gradual. Primero hay un marco temporal (antes del amanecer) y espacial (el bosque); segundo, se produce la aparición de la estrella que es el núcleo de la epifanía; luego, se describe con enfoque de detalle cómo la luz se posa en todo el bosque; después, la luz penetra en el corazón del contemplador que al final del párrafo reconoce este evento como una «exaltación». La dilación narrativa de la luz entreteje las plantas, los accidentes geográficos, el padre, el caballo y el peón. La exclamación bilingüe del

peón, única intervención digna de ese momento, cierra la epifanía reconociendo que dicha estrella tiene un valor especial en su cultura⁷.

Sologuren ve en la estrella el símbolo de la creación. Después de todo, luego de la estrella aparece el río Pampas (el cual los personajes estaban buscando), cuando el agua es un viejo símbolo de vida. Con todo, la reunión de seres y objetos atravesados por la luz sugiere también la reunión cósmica que conduce a la conmoción interior. Sobre esto, nótese que el fragmento se ubica al final del capítulo⁸, como clímax de las diversas experiencias y vistas del viaje hacia Abancay. Asimismo, el plano figurativo tiende isotopías entre el espacio nevado de la salida de Huancapi y la impresión que da la estrella de «un campo de agua que reflejara el brillo de un mundo nevado». Algunos símiles de la epifanía (resaltados en la cita) se basan en el vínculo de la luz blanca y el helor, sensación que es más bien expresión del miedo ante lo desconocido, no frío táctil. Entonces, la epifanía no es un ensimismamiento paralelo al mundo o al curso de los hechos, sino un hito narrativo.

Otra epifanía que marca un punto de quiebre acaece cuando el motín de las chicheras es acallado:

Mientras repartían la sal sentí que mi cuerpo se empapaba de sudor frío. Mi corazón palpitaba con gran fatiga; un intenso vacío me constreñía el estómago. Me senté en el suelo enmelado de esa especie de calle y me apreté la cabeza con las manos. El rumor de la gente disminuía. Oí unos disparos. Las mujeres de Abancay empezaron nuevamente a cantar. El olor agrio del bagazo húmedo, de la melaza y de los excrementos humanos que rodeaban las chozas se hinchaba dentro de mis venas. Hice un

7 Esto lo termina de aclarar el narrador en el preámbulo lingüístico del capítulo sexto ya comentado.

8 El capítulo cuenta el fragmento de un largo viaje a Abancay. Los fragmentos que siguen a la epifanía, menos de una página, son resúmenes de lo que faltaría por viajar y un comentario sobre los morochucos.

esfuerzo, me puse de pie y empecé a caminar hacia el parque de la hacienda, buscando la senda empedrada.

En el cielo brillaban nubes metálicas como grandes campos de miel. Mi cabeza parecía navegar en ese mar de melcocha que me apretaba crujiendo, concentrándose. Vencido de sueño llegué junto a una de las columnas de las rejas de acero. Pude ver aún, en el jardín de la hacienda, algunas mariposas amarillas revoloteando sobre el césped y las flores; salían de la profunda corola de los grandes lirios y volaban, girando sus delicadas, sus suaves alas. Me eché bajo la sombra de la columna y de los árboles, y cerré los ojos. Se balanceaba el mundo. Mi corazón sangraba a torrentes. Una sangre dichosa, que se derramaba libremente en aquel hermoso día en que la muerte, si llegaba, habría sido transfigurada, convertida en triunfal estrella. (Arguedas, 1958/2023, p. 131)

Empieza con el mareo de Ernesto, que explica las visiones casi alucinatorias de la mitad del fragmento, y culmina con el desmayo del niño. A diferencia de otras epifanías, aquí se intercalan la percepción profunda y el progreso de la acción paralela de la lucha, ineludible dada su turbulencia que reproduce la sucesión de oraciones breves sin marcadores textuales. Por otro lado, en las visiones del niño hay una insistencia en la coloración amarilla: el sol del día que hace que las nubes parezcan «grandes campos de miel», las mariposas⁹. Son imágenes que remiten a la melaza que ensucia el caserío descrito poco antes y a las naranjas que poco después su eventual cuidadora le dará para mitigar su malestar.

Esta epifanía resalta la compenetración de Ernesto ya no solo con el medio, sino con la acción paralela que busca remendar una injusticia¹⁰. La

9 De hecho, se describe el aleteo suave de estas mariposas. En el preámbulo del capítulo sexto se menciona que la música a que refiere el sufijo *-yllu* «representa en una de sus formas la música que producen las pequeñas alas en vuelo» (Arguedas, 1958/2023, p. 84).

10 En las novelas de Arguedas es medular «la comunión entre el héroe y la comunidad, entre el mundo subjetivo y el mundo objetivo» (González Vigil, 2004, p. 65).

visión poética de las nubes de miel realza la dignidad del espacio que ocupan los indios, cuyo olor «se hinchaba» en las venas del niño. Además, este ha caído durante la lucha, como caerán los levantados después, solo que de fatiga y hambre, el hambre que aquejaba a los pobres. La epifanía, de ese modo, marca un clímax en la maduración de la conciencia política (en un sentido más amplio) del personaje, que siente que brota «sangre dichosa» de su corazón y que ese día el orden del mundo se equilibra y hasta la muerte se habría transfigurado en «triumfal estrella».

Los momentos epifánicos contienen los mejores fragmentos de ternura y de fantasía infantil, que se presta a la libre asociación, de un corte incluso de irracionalidad moderna. De esa forma, el personaje de Ernesto, distinguido del narrador adulto, adquiere mayor verosimilitud psicológica. Ya en la primera epifanía, la visión de su padre toma distancia del éxtasis del muchacho y lo justifica de esta manera: «Tú ves, como niño, algunas cosas que los mayores no vemos» (Arguedas, 1958/2023, p. 13). Arguedas identifica la mirada del niño, curioso y amante de la naturaleza, con la del poeta. Opinaba Ribeyro que, aunque la obra tiene una postura sobre el tema indígena, los pronunciamientos ideológicos son anulados por la perspectiva infantil, de modo que no sería una novela social «que podría esperarse de un hombre que quiere entrañablemente a su pueblo y que conoce mejor que nadie la dura realidad que afronta» (1976, p. 69). Sin embargo, los momentos en los que más sentida y aun explícita es la consciencia de la injusticia y del valor de la cultura nativa se producen en las epifanías, en las cuales la mirada infantil es característica. La primera epifanía de la novela sucede en la contemplación del muro inca, cuya magia surge como consuelo ante la avaricia del Viejo y convence al niño de que el pasado de los incas no está cancelado, como se pretendía con la construcción colonial sobre el muro. Estas epifanías son vías de comprensión diferente, una comprensión emotiva, simbólica y mágica del problema de la injusticia, en general.

Se ha afirmado que en los pasajes líricos de *Los ríos profundos* hay un tiempo eternizado y cósmico (Kalkusová, 2020, pp. 303-304). La sensación es más nítida en las epifanías, pues en ellas aparecen afirmaciones categóricas y universales. Del canto del *zumbayllu*, el niño observa: «Todo el aire debía estar henchido de esa voz delgada; y toda la tierra, ese piso arenoso del que parecía brotar» (Arguedas, 1958/2023, p. 89). Cuando escucha el tañer de la María Angola, piensa: «La tierra debía convertirse en oro en ese instante» (1958/2023, p. 15). Otro rasgo de las epifanías que propicia ese tiempo eternizado y cósmico es la presencia de la luz que, en los momentos más intensos, deriva en fuego: en la contemplación del muro inca y en las imágenes que suscita el tañer de la campana. Esta luminosidad conlleva el simbolismo de revelación que, como se comentó, la novela atribuye en el sexto capítulo a la *illa*. Así, la impresión del muro convence al niño de que el pasado de los incas tiene todavía vida. Las epifanías de *Los ríos profundos* son los puntos en que el tiempo mítico irrumpe en el tiempo histórico, el plano simbólico y poético en que se manifiesta la esperanza en el cambio¹¹.

5. La epifanía en Sologuren: *Estancias* y los motivos arguedianos

Los puntos de contacto entre las poéticas de Arguedas y de Javier Sologuren son radicales, si se considera que, especialmente en *Los ríos profundos*, la narrativa del andahuailino se inspira en los recuerdos personales, en la vivencia con el pueblo indígena, como bien destaca el poeta limeño (Sologuren, 2005a, p. 75). Según este, la escritura

-
- 11 Como detalla González Vigil, Arguedas articula el concepto de la revolución con lo real-maravilloso, pese a que son sistemas de pensamiento contradictorios, porque la visión marxista que inspira la revolución supone un tiempo lineal e irreversible, en el cual las creencias mágicas y religiosas se anulan. El novelista profundiza en los elementos mesiánicos y míticos, y los inserta en sus narraciones, bajo una idea de revolución en que el tiempo ya no es lineal, sino una vuelta al origen (González Vigil, 2004, pp. 102-103).

dependía del recuerdo, de manera que recordar era un proceso inherente a lo lírico, porque «es en la profundidad de lo vivido que las palabras se cargan de significado y se vuelven poéticas» (Guizado-Yampi, 2024, p. 68).

Hacia 1947, Sologuren estaba escribiendo los poemas de su segundo libro, *Detenimientos*, cuyo título explica en términos que se ajustan al concepto de epifanía de la siguiente manera: «Esos momentos de éxtasis en que uno parece que está saliendo y a la vez entrando» (1989, pp. 217-218). Entre 1958 y 1960 compuso los poemas de *Estancias*, un conjunto breve bastante importante dentro de su obra. Este es la recapitulación de la obra anterior, y reúne varios de sus temas más representativos (Gazzolo, 1991, p. 11), la mayoría de ellos procedentes del ámbito natural. Al describir la estancia, Sologuren empleará términos cercanos a los de su comentario sobre el fragmento de la novela de Arguedas: «Es la exaltación de determinadas realidades de una manera lo más íntima posible; de ahí que la mayoría se valga de la forma vocativa» (2005c, p. 464).

En sintonía con esa definición, los poemas de *Estancias* pueden estudiarse en función de tres conceptos: himno, compenetración y epifanía. Estos poemas toman la pauta del himno porque cantan a entidades naturales y existenciales superiores; sin embargo, anulan el alejamiento entre la voz que loa y el elemento que es loado, característico del género himnico. Entonces, el lirismo brota de la compenetración total. Así, en un poema, la Noche se interna en las venas del sujeto; en otro, el sujeto, en vez de ser enunciante, es enunciado por el Mar (Guizado-Yampi, 2024, pp. 244-245). El autor precisa que en esa compenetración se dan epifanías, momentos iluminadores en los que el yo capta la revelación de los ritmos y normas del Universo:

Árbol, altar de ramas,
de pájaros, de hojas,
de sombra rumorosa;
en tu ofrenda callada,
en tu sereno anhelo,
hay soledad poblada
de luz de tierra y cielo. (Sologuren, 2016, p. 98)

Y esas revelaciones se relacionan en especial a la unión y la procreación, porque lo que celebra la himnica de *Estancias* es la génesis de la vida (Guizado-Yampi, 2024, p. 256).

Es esclarecedor notar que Sologuren atribuía ese simbolismo de génesis vital al lucero del fragmento arguediano. Las coincidencias formales son también saltantes. El autor de *Vida continua* destacaba que en esos trozos poéticos de la novela el simbolismo revelador estaba acompañado del símil y la metáfora. A saber, los breves poemas reunidos en *Estancias* fueron escritos siguiendo un mismo arquetipo compositivo: una enunciación en la que un elemento es invocado y se lo define por medio de una metáfora, en la que se introduce la subjetividad. Por ejemplo, la estancia 13 compara el pensamiento con un haz luminoso que une signos:

Pensamiento, contigo
soy rápida atadura,
nudo de luz, de signos,
constelación oculta
cuyo prodigio mido
en instantáneo vuelo
del dardo en que te libro. (Sologuren, 2016, p. 99)

En este caso, es notoria la asociación entre luz y revelación, así como se introduce el asunto de la fugacidad («rápida atadura»), también característica de lo epifánico.

Los versos citados sobre el árbol forman una sola invocación que lo compara con un altar. Se trata de una epifanía que

presenta una comunicación entre lo terrenal y lo supraterráneo a partir de la contemplación de un árbol sencillo, natural en su pintura: este tiene sus raíces en el subsuelo (donde el agua las alimenta) y proyecta la ofrenda de sus ramas; correspondiéndole, el cielo le devuelve una luz unitiva. (Guizado-Yampi, 2024, p. 255)

Sin embargo, es interesante anotar que en *Los ríos profundos* hay una estampa semejante, en la que el árbol es unión del cielo con la tierra: «... quien busca sombra se acerca a ellos y reposa bajo un árbol que canta solo, con una voz profunda, en que los cielos, el agua y la tierra se confunden» (Arguedas, 1958/2023, p. 30).

No es el único paralelismo temático, en principio, porque *Estancias* canta a algunos elementos principales de la novela de Arguedas. Hay estancias dedicadas al río, a la estrella, al árbol, a la música, al hombre antiguo. Al igual que Ernesto sentía una elevación ante la música de los huaynos y del *zumbayllu*, el sujeto poético de Sologuren se eleva con la música:

Tocándolo tan sólo
con invisible rayo,
(al desnudo durmiente
bajo signo ignorado)
lo despiertas, oh Música,
para extático alzarlo
al intangible coro
donde es tu imperio exacto. (2016, p. 98)

A propósito de la música, en *Estancias* el río canta en busca del mar, así como cantan los ríos de Arguedas:

Mueves tus largos miembros
hacia el mar que te aguarda,
musitando palabras
al mar de tu desvelo;
pero tus labios siempre
buscándole la boca,
Río, pero tú siempre
con tu canción de sombra. (Sologuren, 2016, p. 100)

La estrella de *Estancias* tiene la misma cualidad de helor que tiene el lucero grande del segundo capítulo de la novela del andahuailino: «... en la absorción fría de tus ojos» (Sologuren, 2016, p. 96). Es una cualidad que en ambos casos parte de la asociación con el color blanco.

Existen otros paralelismos que atañen a un nivel más profundo, de cosmovisión, que no se quedan solo en la relevancia que tiene la animización de la naturaleza en los sujetos de ambas obras. Por ejemplo, la estancia 12 «se estructura sobre una relación dialógica entre la subjetividad actual del hombre y su dimensión histórica en el pasado» (Rebaza-Soraluz, 2000, p. 273):

El Antiguo habla en mí.
En mí despierta.
Sus ojos son un agua cineraria.
Un pálido nenúfar, su sonrisa.
El Antiguo creyó saber,
y su creencia fue sabiduría.
Dobló la cabeza en el amor:
Espuma es hoy blanquísima. (Sologuren, 2016, p. 99)

Sin precisar la cultura de procedencia del Antiguo, los versos señalan una prolongación de la sabiduría del pasado que se actualiza, de manera semejante a las epifanías de la novela de Arguedas en las que, como se dijo, lo mítico irrumpe en el tiempo histórico.

Que Javier Sologuren dedicase a Arguedas las *Estancias* que empezó a escribir justo en el año de publicación de *Los ríos profundos* tiene diversos motivos. Parece oportuno que, en ese conjunto de poemas que sintetiza su trayectoria, el autor quisiera conmemorar una amistad que fue tan nutritiva en lo intelectual y lo estético en sus inicios como lo fuera la amistad con Emilio Westphalen, el otro a quien dedicó el poemario. Pero, además, Sologuren debió advertir las concomitancias literarias entre las dos obras que refrendan las consecuencias de lo amical sobre la sensibilidad y la cosmovisión, y la pertenencia a una misma tradición literaria.

6. Conclusiones

Se han abordado diferentes aristas del vínculo literario entre José María Arguedas y Javier Sologuren, que, como se ha visto, es variado en sus implicancias. En principio, habría que resaltar la peculiaridad de la visión crítica de Sologuren sobre la obra del andahuailino que presenta a un Arguedas que sería en esencia un poeta lírico cuyo acierto narrativo se funda en la poesía, interpretación que contrasta con otras que destacan en el novelista la capacidad para reportar con ojo etnográfico la realidad conflictiva del Perú. Con todo, esa lectura sologureniana y sus especificaciones técnicas permiten revisar, en torno de las epifanías y la función de lo poético, algunas discusiones que se daban por zanjadas sobre la novela.

Sologuren observa tres rasgos principales del lirismo de *Los ríos profundos*: compenetración con la naturaleza, revelación simbólica y metaforismo. Estos permiten entender las epifanías del libro y situarlas en la tradición de la epifanía literaria (que, como las obras de ambos, arraiga en el Romanticismo). Si bien tiene vigencia la teoría de que dicha novela alterna dos narradores, el dedicado al argumento y el que contempla etnográfica y poéticamente, se ha visto que tal escisión no es tan categórica, ya que las epifanías, los fragmentos más poéticos, no son

detenimientos que escapan del flujo del mundo y sus hechos. Por un lado, las epifanías dan verosimilitud a la construcción del personaje infantil de Ernesto, y marcan puntos álgidos y cambios en la narración: hay epifanías en las que se sella la inmersión del niño con la comunidad. Por otro lado, gracias a su concentración simbólica y emotiva, las epifanías son vías de comprensión del tema de la injusticia y manifiestan el sustrato mítico en que se valida la cultura quechua. Así pues, el análisis parece justificar (o quizás confirmar) la discutible aserción de Sologuren de que *Los ríos profundos* sea, en esencia, poesía.

La convicción en los mencionados valores líricos que Sologuren halló en Arguedas se registra también en el campo de la creación. Por ello, hay notables concomitancias entre *Los ríos profundos* y *Estancias*. En el poemario del limeño no solo hay un sujeto que se compenetra y anima los elementos de la naturaleza, sino que estos procesos implican también epifanías, epifanías luminosas y reveladoras, cuyo planteamiento estilístico se funda en el uso de la metáfora, tal como nota su autor del lirismo del andahuailino. Estas epifanías son cantos a determinados elementos característicos de la obra sologureniana, muchos de los cuales resultan ser motivos importantes en la novela de Arguedas: el río, la estrella, la música, el árbol, el hombre antiguo, etc. Todo ello muestra cómo, producto de la amistad entre los autores, las voces de las dos obras comparten una sensibilidad y una noción sobre la continuidad del pasado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arguedas, J. M.^a (2023). *Los ríos profundos*. Real Academia Española; Asociación de Academias de la Lengua Española. (Obra original publicada en 1958)
- Asensi, M. (2003). *Historia de la teoría de la literatura II*. Tirant lo Blanch.
- Del Mastro Puccio, C. A. (2004). La epifanía del «otro» en *Los ríos profundos*: una lectura desde la filosofía de Emmanuel Levinas. *Páginas*, (144), 62-70.
- Ferrari, A. (1999). La imbricación de la expresión poética en la obra narrativa de José María Arguedas. *Hueso Húmero*, (34), 18-32.
- García-Romeu, J. (2014). Magia y religión en *Los ríos profundos* de José María Arguedas. *Babel. Littératures plurielles*, (30), 345-366. <https://doi.org/10.4000/babel.4016>
- Gazzolo, A. M.^a (1991). Javier Sologuren. La poesía como ejercicio y como metáfora. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (498), 7-34.
- González Vigil, R. (2004). Introducción. En J. M.^a Arguedas, *Los ríos profundos* (pp. 9-133). Cátedra.
- González Vigil, R. (2023). Transculturación de la novela de aprendizaje. En J. M.^a Arguedas, *Los ríos profundos* (pp. 323-336). Real Academia Española; Asociación de Academias de la Lengua Española.
- Guizado-Yampi, R. (2024). *La poética continua de Javier Sologuren*. Peter Lang.

- Gullón, R. (1984). *La novela lírica*. Cátedra.
- Joyce, J. (1944). *Stephen Hero*. Jonathan Cape.
- Kalkusová, T. (2020). El narrador-poeta y el narrador-etnólogo de *Los ríos profundos*. En J. A. Mazzotti (Ed.), *Arguedas global* (pp. 295-308). Universidad César Vallejo.
- Miró, G. (1936). *Obras completas de Gabriel Miró. Vol. VII. Libro de Sigüenza. Jornadas de este Caballero Levantino*. Tipografía Altés.
- Nichols, A. (1987). *The Poetics of Epiphany. Nineteenth-Century Origins of the Modern Literary Moment*. Universidad de Alabama.
- Rebaza-Soraluz, L. (2000). *La construcción de un artista peruano contemporáneo*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Rebaza-Soraluz, L. (2017). *De ultramodernidades y sus contemporáneos*. Fondo de Cultura Económica.
- Ribeyro, J. R. (1976). *La caza sutil*. Milla Batres.
- Sologuren, J. (1989). [Testimonio] de Javier Sologuren. En Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, *La generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX* (pp. 215-227). Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle.
- Sologuren, J. (2005a). *Obras completas VII. Gravitaciones & tangencias*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Sologuren, J. (2005b). *Obras completas IX. Al andar del camino II*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Sologuren, J. (2005c). *Obras completas X. Hojas de herbolario*. Pontificia Universidad Católica del Perú.

- Sologuren, J. (2016). *Vida continua*. Academia Peruana de la Lengua.
- Taylor, C. (2006). *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*. Paidós.
- Tigges, W. (1989). *Moments of Moment: Aspects of the Literary Epiphany*. Rodopi.
- Vargas Llosa, M. (2019). *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. Debolsillo.
- Villanueva, D. (1983a). *La novela lírica I*. Taurus.
- Villanueva, D. (1983b). *La novela lírica II*. Taurus.

Bol. Acad. peru. leng. 76. 2024 (277-296)

EL MELODRAMA EN LA NARRATIVA PERUANA: *PANTALEÓN Y LAS VISITADORAS*

Melodrama in Peruvian narrative: *Pantaleón y las visitadoras*
[Captain Pantoja And the Special Service]

Le mélodrame dans le récit péruvien : *Pantaleón y las visitadoras*

TERESA ADELAIDA AURORA TUESTA FIGUEROA

Universidad Ricardo Palma, Lima, Perú

teresa.tuestaf@urp.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-0318-7048>

RESUMEN:

En este artículo estudiamos el desarrollo de los esquemas del melodrama clásico en relación con la estructura, el propósito, los temas y la construcción de personajes en la novela *Pantaleón y las visitadoras* (1973), de Mario Vargas Llosa. Observamos cómo el recurso de la ironía posibilita la manifestación del patetismo de las relaciones entre los personajes, contruidos con tintes maniqueos y rasgos complejos, que de otra forma no alcanzarían la ficcionalidad. Asimismo, se denota la temática común del arraigo familiar y el deshonor.

Palabras clave: literatura latinoamericana, novela peruana, melodrama, patetismo, ironía.

ABSTRACT:

In this paper we study the development of classical melodrama schemes in relation to the structure, purpose, themes and character construction

in the novel *Pantaleón y las visitadoras* [Captain Pantoja and the Special Service] (1973), by Mario Vargas Llosa. We observe how the use of irony makes possible the manifestation of the pathos of the relationships between the characters, constructed with Manichean tints and complex features, which otherwise would not reach fictionality. The common theme of family roots and dishonor is also evident.

Key words: Latin American literature, Peruvian novel, melodrama, pathos, irony.

RÉSUMÉ:

Dans cet article nous étudions le développement des schèmes du mélodrame classique par rapport à la structure, le but, les thèmes et la construction des personnages dans le roman *Pantaleón y las visitadoras* (Pantaleon et les visiteuses, 1973), de Mario Vargas Llosa. Nous observons comment le recours à l'ironie rend possible la manifestation du pathétisme dans les rapports entre les personnages, construits avec des teintes manichéennes et des traits complexes, qui d'une autre façon ne parviendraient pas à la fictionnalité. Nous dénotons aussi la thématique commune de l'enracinement à la famille et le déshonneur.

Mots clés: littérature latinoaméricaine, roman péruvien, mélodrame, pathétisme, ironie.

Recibido: 21/03/2024 Aprobado: 14/09/2024 Publicado: 28/12/2024

1. Introducción

El melodrama, relacionado al teatro, obtuvo popularidad desde mediados del siglo xvii y se afincó en su acepción romántica en el siglo xviii. En las obras que lo conforman predomina la exaltación del sufrimiento en el desarrollo de historias aleccionadoras. Si bien esto produjo que el

género fuera vapuleado, no queda duda de que varios autores representativos forjaron sus obras en él: «No puede haber dudas de que los dramas de Hugo y de Dumas guardan estrecha relación con la estética de Dennerly, de Ducange o de Anicet-Bourgeois» —representantes del melodrama romántico— (Thomasseau, 1984, p. 104).

En el siglo xx, la intromisión innegable de los contenidos de los medios masivos en la sociedad generó que el melodrama sirviera para desarrollar las historias de las radionovelas y el cine y, posteriormente, de la televisión. Por los motivos expuestos, el melodrama ha sido acusado de popular y simplista, lo que, según los conocedores, es injusto. Para Birkenmaier (2008, p. 694), esta modalidad de crear historias «cumpliría la función de dar orientación moral en un mundo racionalizado, y de contrastar y complementar de este modo la vida demasiado monótona de los individuos»; sin embargo, Alfaro (1986, p. 48) señala que este «surgimiento de una aspiración pública de participación» del receptor hacia productos bajo este formato no implica que el gusto popular condene al melodrama a carecer de calidad. A pesar de sus profundas raíces culturales en países de Latinoamérica, el melodrama solo fue considerado como fuente de estudio a partir de los años sesenta debido a su carácter popular (Gerdes y Holzapfel, 1990, p. 17).

En la cultura peruana, este formato para contar historias en el que se reafirma lo patético y lo sentimental no es obsoleto. Uno de los pilares de construcción de la realidad se afianza en las historias en las que las relaciones humanas se caracterizan por la prevalencia de las emociones; en las que el héroe, pero más comúnmente la heroína, posee una inusual candidez, una ingenuidad con la que se enfrenta a la culpa por su caída en el infortunio y que le permite salir adelante pese a las condiciones adversas (Huerta Mercado, 2023).

En el presente artículo estudiamos la estructura del melodrama, el propósito, los temas comunes y la construcción de personajes de la

novela *Pantaleón y las visitadoras*, de Mario Vargas Llosa. Empleamos un análisis deductivo, ya que se observan enfoques teóricos aplicados en el análisis concreto del texto, mas no prescriptivo, puesto que la manifestación literaria permite diversas exégesis.

2. Vargas Llosa y el melodrama

El melodrama arroba al lector, debido a que no solo lo entretiene, sino también lo cautiva; no obstante, el escritor debe ser consciente de no abandonar su mundo interior, al que debe fidelidad:

Siempre me ha gustado la literatura que entretiene, que exalta, que es capaz de hipnotizar al lector, de incorporarlo a una peripecia dinámica... Creo que no hay que temer de ninguna manera al gran público y hay que ser más optimista respecto a su capacidad para consumir productos culturales valiosos. El problema es hacer eso sin sacrificar el rigor, sin vender su alma al diablo. Un escritor debe ser fiel a su mundo interior y a los estímulos que lo hacen escribir... Creo que la Literatura solo va a sobrevivir si satisface la necesidad de un público. (González Vigil, 2010, pp. 122, 123)

En diversas ocasiones, Vargas Llosa ha advertido su cercanía al formato: este le produce una satisfactoria fascinación. Sus historias le parecen de una realidad vigente en las sociedades latinoamericanas, puesto que no solo le permiten acercarse a otro tipo de lector, sino trabajar con otros esquemas de representación para la creación de sus obras (González Bermejo, 1971, p. 87). El vínculo posterior que forja esta estructura de narración con los medios de comunicación masiva no atemoriza al autor, quien lo considera un fenómeno cultural intrínseco. De esta manera, no deslinda de Tellado López, su máxima representante; más bien, alaba su capacidad de contar historias:

Aunque esto parezca herejía, y lo sea desde un punto de vista cualitativo, no lo es desde el cuantitativo, porque ni Borges ni García Márquez ni

Ortega y Gasset ni cualquier otro de los más originales creadores o pensadores de nuestra lengua ha llegado a tanta gente ni influido tanto en su manera de sentir, hablar, amar, odiar y entender la vida y las relaciones humanas como María del Socorro Tellado López [...]. Aunque nunca la leí, siempre la respeté y la traté con cariño y gratitud. Porque gracias a ella, cientos de miles, acaso millones de personas que jamás hubieran abierto un libro de otra manera, leyeron, fantasearon, se emocionaron y lloraron y por un rato o unas horas vivieron la experiencia maravillosa de la ficción. (Vargas Llosa, 2009)

Si bien llama a la autora española una «escribidora», no lo hace con la connotación peyorativa que, por ejemplo, emplea al caracterizar a los personajes de *La tía Julia y el escribidor*, a quienes llama «más escribidores que escritores»: el *escritor* representa al sujeto incipiente en el oficio de contar historias y el *escribidor*, no más que una simple parodia (González Vigil, 2010, p. 120). Para Barthes (2003), *écrivain* y *écrivain* son necesarios en el proceso de creación: el *écrivain* no comprende el mundo de otra manera que no sea el escribir, en tanto el *écrivain* considera el acto de escribir como una finalidad que posibilita dar testimonio, explicar o enseñar, en lo que se constituye solo como un medio (pp. 203, 207, 210). El pensador afirmaba que ambos postulados se fusionaban en la mayoría de los escritores, sin que uno degrade o pervierta al otro. En la entrevista que el premio nobel de literatura le hace a la escritora de melodramas, este destaca, dentro de los méritos de las novelas de la autora, la ficcionalidad de sus personajes, sus historias y sus pasiones, es decir, las condiciones necesarias para hacer real lo irreal (EFE, 1981).

Los esquemas del melodrama en la novela *La tía Julia y el escribidor* y, posteriormente, en sus tres obras iniciales de teatro (*La señorita de Tacna*, *Kathie y el hipopótamo* y *La Chunga*) incluyen el elemento de la ironía. Los elementos cómicos permiten describir los momentos álgidos en la vida de los personajes:

El melodrama es el único ingrediente que realza el sentimiento humano, subvierte los modelos dominantes estéticos de un momento histórico particular y desmantela la mecanización social de la emoción. A través de ella los elementos cómicos se inyectan en el aspecto puramente serio de la vida, así, la tragedia se diluye en lo grotesco, lo impuro seduce lo puro, lo absurdo contamina la lógica, lo feo empaña lo bello, y así sucesivamente. En otras palabras, el melodrama sitúa un espejo frente a la vida que refleja el patetismo, la parodia, la repugnancia, la estupidez y la alienación. (Gerdes y Holzapfel, 1990, p. 18)¹

Asimismo, Birkenmaier (2008) considera que los radioteatros de Camacho, personaje de *La tía Julia y el escribidor*, no son más que la «dramatización directa de la realidad pasional latinoamericana, como un melodrama: se representan emociones desenfrenadas en vez de complejos y neurosis» (p. 688).

3. El melodrama en *Pantaléon y las visitadoras*

La novela, que cuenta las desventuras del capitán Pantoja, cumple con los esquemas de representación del melodrama clásico al discurrir en un orden circular. Aunque parcialmente, manifiesta una intención didáctica y moralizante a través de sus diversos formatos de narración. Asimismo, los personajes establecen roles lindantes con lo maniqueo.

El esquema del melodrama clásico (Thomasseau, 1984, p. 36) apela a un orden circular del acontecimiento, en el que es visible la siguiente estructura de retorno: *normalidad*, momento en el que encontramos a los personajes en una vida cercana a la armonía; *persecución*, en el que se construye el giro de interés de la historia; *ascenso patético*, con la elevación del *pathos*; *caída de la tensión*, en el que se establece un nuevo orden; *reconocimiento*, en el que los personajes principales asumen su responsabilidad en los hechos, y *vuelta a la normalidad*, con la

1 La traducción de la cita es de nuestra autoría.

felicidad, el reencuentro, la reconciliación o el descubrimiento. La novela se ajusta a este formato: en la *normalidad*, Pantaleón Pantoja vive en Lima con su familia, conformada por su madre y su esposa. En la *persecución*, «eje de toda intriga melodramática», el personaje principal recibe la asignación de crear y dirigir el Servicio de Visitadoras (SV); ante esto, lleva a cabo diferentes actividades para lograr ponerlo en funcionamiento, las cuales oculta a su familia. El punto más elevado del *pathos* se desarrolla cuando los hechos salen a la luz y la esposa del capitán lo abandona, lo que permite a Pantaleón vivir una tempestuosa relación con la Brasileña; el «mecanismo infernal» con el que funciona el SV vivirá su mejor momento, con cientos de solicitudes de ampliación, y culminará con la muerte de la joven y la elegía del triste amante. Entonces Pantaleón asume las consecuencias de sus actos: debe enfrentar las reprimendas del coronel López López y el abandono de su esposa, lo que, respectivamente, corresponde a la *caída de la tensión* y al *reconocimiento*. Este castigo supone la *vuelta a la normalidad* del personaje, pues tras ello los esposos se reconcilian y viajan a la guarnición de Pomata, en Puno, donde se recupera la labor rutinaria.

Para afianzar este esquema, la narración se vale de ciertas estrategias, como el monólogo, con el cual se recapitula y exalta el *pathos*. En la novela, tanto en los capítulos en los que se narra a través de los vasos comunicantes como en textos varios, el objetivo se logra gracias a los informes militares o las misivas entre los personajes, en las que pululan los elementos repetitivos a manera de recordar al narratario los hechos que pertenecen a la vida pasada de un determinado personaje. Asimismo, tanto la «Elegía fúnebre» del capitán Pantoja a la muerte de la Brasileña como la «Epístola a los buenos sobre los malos» del hermano Francisco reflejan esta exaltación de los sentimientos, pues en ambas se trata de librar de culpa a la amante o a los devotos, reafirmando las creencias.

La función del melodrama es, fundamentalmente, orientar a nivel moral al individuo en un mundo racionalizado quebrando la monotonía de la vida cotidiana (Birkenmaier, 2008, p. 694). El aleccionamiento está relacionado a romper los acartonamientos de la existencia en esta suerte de ironía con la que se relatan los acontecimientos. A pesar de su renuencia a utilizar el humor como parte de su creación, Vargas Llosa afirma que la historia del capitán Pantoja creó la necesidad de distorsionar y engrandecer el hecho contado, pues no entendía otra forma para hacerlo:

Yo no escribía utilizando el humor como un elemento importante porque tenía muchas prevenciones contra el humor en la literatura, o sea que una literatura de tipo realista estaba reñida con el humor. Era una equivocación, evidentemente, y esto lo descubrí a partir de *Pantaleón y las Visitadoras* (Forgues, 1988, p. 159). La historia está basada en un hecho real [...] magnificado y distorsionado hasta convertirse en una farsa truculenta. [...] Intenté contar al principio esta historia en serio. Descubrí que era imposible, que ella exigía la burla y la carcajada. Fue una experiencia liberadora, que me reveló —¡solo entonces!— las posibilidades del juego y el humor en la literatura. (Vargas Llosa, 2005, p. 9)

Los temas de la novela se construyen en relación con los vínculos de familia del protagonista: la familia Pantoja (madre, esposa e hija); la familia que se forja en el SV (las visitadoras, Chuchupe, Chupito, Porfirio Wong, Sinforoso Caiguas, entre otros); el Ejército y los sentimientos de fidelidad que siente el capitán por la institución armada. El adulterio de Pantoja forma parte de aquella peculiaridad del melodrama romántico en su intención de desarrollar, entre sus personajes, vínculos menos estables pero pasionales (Thomasseau, 1984, p. 84). Por su parte, el deshonor se construye bajo una paradoja: el encargo dado por la fuerza armada a la que representa significa para Pantaleón Pantoja una de las obligaciones más sagradas, no una ofensa, y su fidelidad a la

institución lo motiva a esforzarse en ejercerlo a cabalidad, para lo cual establece horarios, frecuencias, tablas de medición, estadísticas. Incluso su relación con Olga se justifica con su obsesión por establecer un eficaz funcionamiento, aun cuando debe permanecer oculta.

Thomasseau (1984, p. 26) hace mención a un opúsculo aparecido a inicios del siglo XVII que señalaba, entre otras características, a los personajes usuales del melodrama: «A un tonto, a un tirano, a una mujer inocente y perseguida, a un caballero, y si se puede, también algún animal domesticado». Y, sobre lo que sucedía con ellos en el transcurso de la obra, afirmaba: «El tirano será muerto al final de la obra, la virtud triunfará y el caballero se casará con la joven inocente y desdichada» (1984, p. 26). Aunque refiriéndose a los personajes de la telenovela, Alfaro los describe como aquellos «pasionales y atormentados que se descubren ante el público mostrando sus debilidades» (1986, p. 48). Para Quiroz y Cano, estos llegan a lo maniqueo, pues «los buenos son abiertamente buenos, y los malos se detectan pronto. No hay complejidad en ellos» (1988, p. 96); de esta manera, confluyen dos polos: «Los buenos de un lado, los malos del otro» (Thomasseau, 1984, p. 41). Sin embargo, no encontramos solo héroes y villanos en *Pantaleón y las visitadoras*; en la novela coexisten personajes que muestran la compleja conducta del individuo, ya que los sujetos de la narración son «simbolizaciones de la realidad» (Coello, 2011, p. 135).

Los personajes masculinos se agrupan en dos categorías: militares y civiles. En el primer grupo, el autor alude al rango en el escalafón militar para establecer las jerarquías entre ellos; es decir, no solo los sitúa dentro de la institución a la que representan, sino que establece las relaciones y responsabilidades que adquieren. Y hágase atención a que sus apelativos son excluidos del ámbito militar (es el caso de Panta, resultante de un llamado familiar) o, si bien se aceptan, corresponden a las formas esperadas de la conducta de todo hombre de servicio;

verbigracia, el general Collazos (el llamado Tigre) resulta ser un hombre aguerrido y fiero; contiene la «energía y bravura» que corresponde a los términos que simboliza el felino (Albert de Paco, 2003, p. 360). Asimismo, encontramos antroponimia y onomástica para reafirmar o dar indicios de la conducta de los personajes (Thomasseau, 1984, p. 49), por ejemplo: la reiteración del apellido del coronel López López alude a la necesidad de firmeza de su cargo, superior en jerarquía; el general Scavino, quien juzga y hace seguimiento a las acciones de Pantoja, revela en su nombre su condición de miembro de un jurado (*escabino*), y el término *collazos*, en su segunda acepción, alude a golpe o pescozón, lo que se relaciona con la conducta del general, quien da las mayores reprimendas al personaje principal.

Los personajes militares asumen, sin posibilidad de fracaso, lo que el Ejército les encarga. La obediencia del capitán Pantoja hace que obtenga la misión en la selva; el coronel López López no dejará de reafirmarle su capacidad, aunque con ello sus exigencias: «Usted es el hombre, Pantoja» (Vargas Llosa, 2005, p. 23). La angustia ante el fracaso ocasiona una serie de pesadillas producto del consumo de ayahuasca y la culpa: relaciona de manera progresiva los temores de asumir el nuevo cargo con el dolor de las hemorroides que lo aquejan y, luego, tras el abandono de su esposa, confunde en gran medida a las visitadoras con animales monstruosos encorreados. Pantoja parece estar sometido a cumplir con las tres masculinidades a las que alude Fuller (2001): la «natural», cuando da rienda suelta a su pulsión sexual con la Brasileña; la «doméstica», mientras cumple con su rol de esposo e hijo proveedor, y la «pública», en tanto obtiene reconocimiento en la labor encomendada por el Ejército. Martin-Barbero (2010, p. 132, citado en Quandt, 2013, p. 140) establece que las cuatro emociones vivificadas en el melodrama, miedo, entusiasmo, lástima y risa, se relacionan con cuatro personajes característicos, respectivamente: el Traidor, el

Justiciero, la Víctima y el Bobo. A esta última categoría corresponde el capitán Pantoja.

Sus temores y dudas, la falta de carácter a la que alude su madre, no se corresponden con la seguridad de la virilidad. No sabe si será capaz del encargo que le ha encomendado el Ejército y, ya viento en popa, no cree en aquellos que celebran su éxito. Es fiel a la institución porque en esta no es ya un individuo, es parte de un colectivo en el que actúa por encargo: «Esto lo organicé por orden superior, como negocio no me interesa. Además, yo necesito tener jefes. Si no tuviera, no sabría qué hacer, el mundo se me vendría abajo» y «Solo dejaré el Ejército cuando el Ejército me deje a mí o me muera» (Vargas Llosa, 2005, pp. 319-310). Callirgos (1998) ha señalado la difícil labor del deber masculino: «La responsabilidad de proveer económicamente a su familia y la necesidad de obtener el éxito en su vida profesional, y competir, se convierten en imperativos que significan una pesada carga cotidiana» (p. 66). Incluso cuando Pantoja da rienda suelta a su libido (con las visitadoras o con la Brasileña) asocia su inusual explosión de deseo a su manía del orden y la obligatoriedad, puesto que se le exige a su mente y cuerpo relacionarse con el deber.

El servicio encargado a Pantoja garantiza la «plenitud viril» de los soldados. Así, las guarniciones solicitarán la atención a sus huestes insistiendo en la necesidad de satisfacer su virilidad: «La guarnición del río Santiago recibe un convoy cada semana y yo una cada mes, punto. Si cree que los artilleros son menos hombres que los infantes, coma, estoy dispuesto a demostrarle lo contrario, coma, capitán Pantoja» (Vargas Llosa, 2005, p. 132). Entre los militares, la debilidad no está permitida, recuérdese el llamado de atención de Scavino cuando Pantaleón entristece ante la idea de pedir su baja en el Ejército: «Oiga, qué le pasa. ¿Está llorando? Más pantalones, Pantoja» (Vargas Llosa, 2005, p. 305). El hombre de vida militar debe caracterizarse por ser estoico y valiente; es

una representación sobredimensionada de los parámetros impuestos para el género masculino en el orden simbólico. La debilidad es entendida como la adopción de rasgos de lo femenino, hecho que lo conducirá al fracaso: «En la pasividad con que acepta su condición amazónica, se aloja su condición final de muñeco, su tendencia a la obediencia femenina» (Castro-Klarén, 2001, p. 197).

La representación del uniforme que visten es cuasi sagrada: cuando el capitán Pantoja recibe el encargo de organizar y administrar el SV, se le prohíbe usarlo. Aun cuando comprende que la prenda militar no debe degradarse, ocultar su condición e igualarse con los civiles lo desanima. Los personajes que no tienen un rango militar forman parte del personal que apoya al capitán en la administración del SV. Y nótese que todos poseen un sobrenombre, correspondiente a características de su conformación física —tal como hemos visto anteriormente—; por ejemplo, Chupito, hombre casi enano de raza mestiza; el fenotipo del Chino Wong, el «invertido pasivo», o Milcaras: todos forman parte del lumpen, espacio a donde regresan una vez terminada la organización. Asimismo, Germán Láudano Rosales, el Sinchi, asemeja su conducta al significado de su apellido: la voz del locutor, láudano para sus radioescuchas, hace que acepten a fe ciega sus denuncias e ideas. Si bien no pertenece al lumpen, es un observador atento a los hechos que utiliza a su conveniencia. Por un lado, tras el micrófono en su cabina de radio, o casi invisible en las calles y lugares públicos, denuncia y soborna, cree ser un superhombre; es la conciencia crítica de la sociedad iquiteña por sus denuncias en la radio: «Terror de autoridades corrompidas, azote de jueces venales, remolino de la injusticia, voz que recoge y prodiga por las ondas las palpitaciones populares» (Vargas Llosa, 2005, p. 146). Por otro lado, comete sobornos y goza y participa del propio servicio de las prostitutas a pesar de que lo denuesta. Aludiendo a una de las categorías propuestas por Martin-Barbero (2010), Quandt (2013, p. 140) reconoce al Sinchi como el Traidor.

En relación con los personajes femeninos, tenemos dos grupos: el ama de casa y la prostituta. La primera, «encarnación de las virtudes domésticas» (Thomasseau, 1984, p. 46), subsiste bajo el amparo de un hombre que la protege (padre, esposo, hijo), es decir, no es autónoma. Su trabajo consiste en el quehacer doméstico, no tiene otra actividad definida (no estudia, no trabaja, no tiene proyectos en mente). Su espacio de acción transita entre la casa en la que vive (la villa de oficiales o una casa civil en el centro de la ciudad) y los lugares que visita y que le son permitidos (la iglesia, la casa de las amigas, cafés o restaurantes de la ciudad), siempre en horarios considerados adecuados: la ciudad nocturna le está prohibida. Entre estos personajes se crea una confrontación: tal como Pochita, la señora Leonor cuida también de Pantaleón, pero tratándolo como un infante. La madre atiende y complace a Pantaleón como si fuera un niño: «Se pone de rodillas, saca lustre a sus zapatos, le escobilla el pantalón, la camisa, le toca la cara». Tras la partida de Pochita, la señora Leonor remarcará su incondicionalidad y, por lo tanto, superioridad:

No soy como ciertas personas que abandonan el hogar a la primera contrariedad, no me confundas [...]. No soy de las que se mandan mudar de la noche a la mañana sin decir ni adiós, de las que le roban la hija a su padre. (Vargas Llosa, 2005, pp. 226, 228)

La conducta de este sujeto femenino se caracteriza por la inocencia, la moral estricta y una amplia devoción. Pochita se asusta ante los requecimientos sexuales e inusuales de su esposo a la llegada a Iquitos; no comprende los arrebatos de su esposo y teme que su suegra la juzgue, que la critique. Intuye lo que sucede, pero no acusa. Parece preferir no indagar u obviar, ya que, señala Pantaleón, «ninguna mujer decente lo hubiera aguantado» (Vargas Llosa, 2005, p. 246). Asimismo, es una fiel devota. La Iglesia juega un rol fundamental como observador-represor de su conducta; sin embargo, la fe atañe a personas de todo estrato:

tanto la madre de Pantoja (Leonor) como las visitadoras demuestran su devoción sacra (la Iglesia) y profana (la Hermandad del Arca).

En relación con las prostitutas o visitadoras, su labor consiste en otorgar placer a través del coito a un sinnúmero de suboficiales del Ejército, trabajo por el que serán remuneradas. A pesar de ello, estas mujeres tampoco son autónomas, ya que dependen de alguien que las proteja de los peligros de la calle o de la violencia de los clientes, alguien que les dé estabilidad. Asimismo, pertenecen, por su condición y necesidad, a los estratos sociales más bajos; no tienen educación («no sé leer», dice orgullosa Pechuga; «ella está escribiendo esta carta por mí porque yo no sé», le revela Maclovía a Pochita; Vargas Llosa, 2005, pp. 128, 187). Como parte del SV, compartirán varios espacios de trabajo: el BAP Pachitea, el depósito del río Itaya o las diversas guarniciones que frecuentan. Conocemos a las visitadoras por sus apelativos (Pechuga, Peludita, Chuchupe), por su primer nombre (Rita, Iris, Maclovía) o por su nacionalidad (la Brasileña), lo que implica la cosificación de los personajes y la pérdida de identidad. Esto contrasta con Leonor Curinchila y Olga Arellano, cuyos nombres conocemos porque tendrán roles significativos en la historia.

Es importante deslindar el término *huachafita*, tomado como sinónimo de prostituta o lavandera en la novela. Asumido en orden peyorativo, la huachafita o «medio pelo» es la joven arribista que desea lograr posicionamiento, para lo cual imita el sector social con el propósito de integrarse a él. En el análisis de los personajes de *Conversación en La Catedral*, se reconoce al personaje de Ana como tal, ya que, al entablar una relación sentimental con Santiago, su posición social mejora: «Santiago termina casándose con Ana, una enfermera hija de un profesor huancaíno y una zamba. [...] Su suegra llega a] calificarla de huachafita [...]. Ana representa para Santiago la antítesis de su mundo» (Barrig, 1981, p. 87). No obstante, en la novela

materia de análisis la huachafita no es una simple arribista. En una carta dirigida a su hermana Chichi, Pochita señala, respecto a la supuesta lavandera (prostituta) que entra a su casa:

... quizá las mejores sean las huachafitas. Unas curvilíneas, hija, con una manera de caminar coquetísima y desvergonzada, moviendo el pompis con gran desparpajo y echando los hombros atrás para que el busto se vea paradito. Unas frescas, se ponen unos pantaloncitos como guantes. ¿Y tú crees que se chupan cuando los hombres les dicen cosas? Qué ocurrencia, les siguen la cuerda y los miran a los ojos con una frescura que a algunas provocan jalonarlas de las mechas [...]. Son así, Chichi, unas frescas, como no hay. ¿Y tú crees que se quedan en los besos? Qué esperanza, según Alicia estas diablitas comienzan con travesuras mayores desde el colegio y aprenden a cuidarse y todo y, cuando se casan, las muy sapas hacen el gran teatro para que sus maridos las crean sin estrenar. Algunas van donde las ayahuasqueras [...] para que las pongan nuevecitas otra vez. (Vargas Llosa, 2005, p. 85)

El sujeto femenino de la novela no está esquematizado: si aparentemente los dos grupos mencionados se hallan polarizados (las mujeres buenas y decentes por un lado y las «pes» malas e indecentes por otro), las visitadoras darán muestras de fe, amistad y fidelidad a pesar de su condición e ignorancia. No se ajustan al prototipo de las llamadas *femme fatale*: el sentido de ironía que usa el autor lo obstruye. Como señala Katz Kaminsky, «la prostituta [...] no se presenta como la encarnación del mal, ni hay nunca un juicio sobre su moral» (1978, p. 45)²; por consiguiente, disintimos de Boldori de Baldussi (1974, p. 37), quien afirma que los personajes femeninos de la obra de Vargas Llosa no alcanzan relevancia, pues se caracterizan por su «falta de hondura y matiz psicológico». Coincidimos con Batalla cuando señala que las figuras femeninas del autor «tienen una presencia singular: no son las

2 La traducción de la cita es de nuestra autoría.

protagonistas de las historias, pero participan siempre de una manera estratégica» (2010, p. 324), ya que también son las visitadoras, en cuanto a sus actos y representación, quienes motivan los giros en la trama. En las categorías de Martín-Barbero (2010, citado en Quandt, 2013), dos papeles recaen en las prostitutas de la novela: el rol del Justiciero pertenece a Maclovía, quien revela la verdad de los hechos a la esposa del capitán, y el de la Víctima, a la Brasileña, crucificada en final sacrificio.

4. Conclusiones

Pantaleón y las visitadoras cumple el formato del melodrama clásico, pues los hechos de la historia del servicio de visitadoras y el capitán Pantoja aluden a los seis momentos de esta secuencia. El autor utiliza, para la recapitulación de los hechos, la narración de diversas anécdotas por parte de los personajes, las cuales no solo se repiten, sino que se completan en el transcurso del relato. Se eleva y mantiene el *pathos* a través de los partes militares y la correspondencia, en cuanto este permite exaltar los sentimientos de los personajes y explicar su devoción a ellos.

Por otra parte, el rasgo de humor o ironía permite al autor lograr que lo melodramático sea verosímil al narratario. Esta es la real función didáctica de la novela: demostrar la riqueza de la vida de excesos melodramáticos a través de lo risible.

En cuanto a los personajes, no son completamente maniqueos. En el caso del capitán Pantoja, los esquemas de masculinidad se ven cuestionados con sus constantes temores y dudas. No es un héroe, sino un hombre común que se enfrenta a las obligaciones que le impone la representación de su género en la institución militar. Por otro lado, no todos los personajes femeninos (sean amas de casa o prostitutas) son esquemáticos, pues, si bien giran alrededor del personaje masculino, no conforman simples elementos decorativos. A pesar de que se trata de

personajes secundarios, tienen participación activa en la novela: cuentan los hechos y constituyen una pieza clave en el desarrollo de estos, aun cuando el orden establecido se imponga.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Albert de Paco, J. M.^a (2003). *Diccionario de símbolos*. Editorial Óptima.
- Alfaro, R. M.^a (1986). Telenovela y melodrama en América Latina. *El Zorro de Abajo*, (4), 48-51.
- Barrig, M. (1981). Pitucas y marocas en la nueva narrativa peruana. *Hueso Húmero*, (9), 73-89. <https://cedoc.sisbib.unmsm.edu.pe/biblioteca-digital/revistas/hueso-humero/8>
- Barthes, R. (2003). *Écrivains y écrivants*. En R. Barthes, *Ensayos críticos* (pp. 201-211). Seix Barral.
- Batalla, C. (2010). En busca de la utopía. En J. Coaguila (Comp.), *Entrevistas escogidas. Mario Vargas Llosa* (pp. 323-330). Tierra Nueva Editores.
- Birkenmaier, A. (2008). Transparencia del subconsciente: escritura automática, melodrama y radio en *La tía Julia y el escribidor*. *Revista Iberoamericana*, 74(224), 685-701. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2008.5252>
- Boldori de Baldussi, R. (1974). *Vargas Llosa: un narrador y sus demonios*. Fernando García Cambeiro.
- Callirgos, J. C. (1998). *Sobre héroes y batallas. Los caminos de la identidad masculina*. Escuela para el Desarrollo.
- Castro-Klarén, S. (2001). Humor y clase en *Pantaleón y las visitadoras*. En N. Tenorio Requejo, *Mario Vargas Llosa: el fuego de la literatura* (pp. 195-208). Arteidea.
- Coello, Ó. (2011). Juana y Vilma, dos chicas de la casa. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 51(51), 131-141. <https://doi.org/10.46744/bapl.201101.004>

- EFE. (1981, 10 de junio). Corín Tellado entrevistada por Vargas Llosa para la televisión peruana. *El País*. https://elpais.com/diario/1981/06/10/ultima/360972004_850215.html
- Forgues, R. (1988). Entrevista a Mario Vargas Llosa. El salto cualitativo. En R. Forgues, *Palabra viva. Tomo I. Narradores* (pp. 157-172). Studium.
- Fuller, N. (2001). *Masculinidades: cambios y permanencias. Varones de Cuzco, Iquitos y Lima*. Fondo Editorial PUCP. <https://doi.org/10.18800/9972424332>
- Gerdes, D., y Holzapfel, T. (1990). Melodrama and Reality in the Plays of Mario Vargas Llosa. *Latin American Theatre Review*, 24(1), 17-28.
- González Bermejo, E. (1971). Mario Vargas Llosa o la suplantación de Dios. En E. Bermejo González, *Cosas de escritores* (pp. 53-89). Biblioteca de Marcha.
- González Vigil, R. (2010). Una nueva novela de Vargas Llosa. En J. Coaguila (Comp.), *Entrevistas escogidas. Mario Vargas Llosa* (pp. 117-124). Tierra Nueva Editores.
- Huerta Mercado, A. (2023). *Feliz seré. Chisme, humor y lágrimas en la cultura popular*. Fondo Editorial PUCP.
- Katz Kaminsky, A. (1978). Inhabitants, visitors, and washer women: Prostitutes and prostitution in the novels of Mario Vargas Llosa. *INTI. Revista de Linteratura Hispánica y Transatlántica*, (8), 45-56. <https://www.jstor.org/stable/23285207>
- Quandt, C. (2013). «En alta voz al pueblo»: Manipulación y melodrama en los discursos radiofónicos presentes en las novelas

Lost City Radio (2007) y *Pantaleón y las visitadoras* (1973). *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 42(n.º especial), 131-146. <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/43032>

Quiroz, T., y Cano, A. M.^a (1988). Defensa de la telenovela. *Quehacer*, (52), 96-102. <https://cedoc.sisbib.unmsm.edu.pe/biblioteca-digital/revistas/quehacer/52>

Thomasseau, J. M. (1984). *El Melodrama*. Fondo de Cultura Económica.

Vargas Llosa, M. (1997). *Cartas a un novelista*. Editorial Ariel.

Vargas Llosa, M. (2005). *Pantaleón y las visitadoras*. Alfaguara.

Vargas Llosa, M. (2009, 17 de mayo). La partida de la escritora. *El País*. https://elpais.com/diario/2009/05/17/opinion/1242511212_850215.html

Bol. Acad. peru. leng. 76. 2024 (297-324)

RECREACIONES DEL INCA GARCILASO EN LA NARRATIVA PERUANA: LA GUERRA DE LAS ALPUJARRAS A TRAVÉS DE LA PERSPECTIVA IDENTITARIA

Recreations of Inca Garcilaso in Peruvian narrative:
the war of the Alpujarras through the identity perspective

Recréations de l'Inca Garcilaso dans le récit péruvien :
la guerre des Alpujarras par le biais de la perspective identitaire

FERNANDO RODRÍGUEZ MANSILLA

Hobart and William Smith Colleges

mansilla@hws.edu

<https://orcid.org/0000-0001-6429-7307>

RESUMEN:

Las recreaciones narrativas sobre la vida del Inca Garcilaso están llenas de elementos anacrónicos, en cuanto interpretaciones actuales del pasado, que se ocupan del papel del personaje en el imaginario cultural del país. En este trabajo analizo la forma en que los narradores peruanos contemporáneos han recreado la participación de Garcilaso en la campaña militar de las Alpujarras. La recreación de este episodio bélico en la vida de Garcilaso y su impacto en él desarrollan una simpatía hacia los moriscos puesta al servicio de la causa identitaria en torno a la construcción literaria del cuzqueño como personaje.

Palabras clave: Inca Garcilaso, recreaciones narrativas, Alpujarras, indígenas, moriscos.

ABSTRACT:

Narrative recreations about the life of Inca Garcilaso are full of anachronistic elements, in terms of current interpretations of the past, which deal with the role of the character in the cultural imaginary of the country. In this paper, I analyze the way in which contemporary Peruvian narrators have recreated Garcilaso's participation in the military campaign of the Alpujarras. The recreation of this war episode in Garcilaso's life and its impact on him develop a sympathy towards the Moors at the service of the identity cause around the literary construction of the Cuzco native as a character.

Key words: Inca Garcilaso, narrative recreations, Alpujarras, indigenous, Moor.

RÉSUMÉ:

Les créations narratives sur la vie de l'Inca Garcilaso regorgent d'éléments anachroniques, en tant qu'interprétations actuelles du passé, s'occupant du rôle du personnage dans l'imaginaire culturel du Pérou. Dans cet article nous analysons la façon dont les romanciers péruviens ont recréé la participation de Garcilaso dans la campagne militaire des Alpujarras. La recreation de cet épisode guerrier dans la vie de Garcilaso et son impact sur lui développent une sympathie envers les Morisques, mise au service de la cause identitaire, autour de la construction littéraire de Garcilaso, comme personnage.

Mots clés: Inca Garcilaso, créations narratives, Alpujarras, indigènes, Morisques.

Recibido: 30/03/2024 Aprobado: 14/09/2024 Publicado: 28/12/2024

1. Introducción

El Inca Garcilaso de la Vega posee en el Perú un valor de mito literario equivalente al de Miguel de Cervantes en España. Como tal, es el pilar fundamental de la literatura nacional. En el caso de Cervantes, esta supremacía proviene de su momento histórico: el Siglo de Oro, la temprana modernidad y el surgimiento de la novela como género literario. Garcilaso, contemporáneo del alcaíno, goza del mismo rango por ser el primer autor sobresaliente de la producción letrada en territorio peruano (aunque es historiador, su época, estética y expresión lo enmarcan en las *bellas letras*) en un periodo que, para la América hispana, corresponde a la conquista. Varios siglos después, con los procesos de independencia y la necesidad de un discurso nacional (una serie de rasgos y elementos cohesionadores para la comunidad), aparece la poderosa idea de Garcilaso como *primer peruano* y, en consecuencia, *primer escritor*, atributo similar al que goza en México sor Juana Inés de la Cruz debido a su valía literaria y su circunstancia histórica, también marcada por la colonia.

Por todo ello, la figura y la obra del cuzqueño rebasan en el Perú los ámbitos de la historiografía o la filología. El personaje es parte del legado histórico y cultural que constituye la comunidad imaginada o nación que erige el Perú contemporáneo. En palabras de Antonio Cornejo Polar, «Garcilaso no es solo su persona, sus textos y la persona que producen sus textos; es, también, la figura social, nunca estable, que suscitan sus lecturas» (1993, p. 76). Las recreaciones en la literatura peruana sobre el personaje del Inca Garcilaso resultan de interés para el estudio de la pervivencia del Siglo de Oro o el periodo que también denominamos temprana modernidad, en la medida en que se observa en ellas la recepción de toda una época mediatizada por factores tanto estéticos como ideológicos.

Denomino aquí recreaciones garcilasistas a textos literarios que recrean la vida del cuzqueño, por lo general en prosa, con lo que quedan claramente adscritos a la ficción histórica, pero también pueden presentarse en forma de poema. Las recreaciones de Garcilaso, en cuanto ficciones de tipo histórico, están llenas de elementos anacrónicos que no hay que solo juzgar, sino comprender como interpretaciones actuales del pasado, que se ocupan del papel del personaje en el imaginario cultural del país. Lo advierto porque quien conozca la historia y la cultura de los siglos XVI y XVII puede encontrar muy pronto descuidos, inexactitudes o tergiversaciones en que estas recreaciones incurren. Todas están basadas en la identidad peruana de Garcilaso entendida como una búsqueda: debido a su origen dual, el personaje debió plantearse esa pregunta y la forma en que se imagina esa búsqueda personal lleva a examinar el desarrollo de una incipiente nacionalidad (urgencia de un país que se independiza de otro, deshacerse de su condición de colonia). En última instancia, se supone que la pregunta de Garcilaso es la del sujeto peruano. Con dicho punto de partida, las recreaciones giran en torno a asuntos que han marcado la historia del Perú independiente: cuál de las dos herencias o tradiciones que configuran el pasado habría que privilegiar; cómo lidiar con las categorías raciales, y bajo qué conceptos y discursos fundar la comunidad imaginada, que es un Estado-nación como el diseñado por la independencia a inicios del siglo XIX.

Son cuestiones que, razonablemente, le quedaban muy lejos al individuo de carne y hueso que se quiso llamar Inca Garcilaso de la Vega, fallecido en 1616, vasallo leal —hasta lo que se sabe— de una monarquía católica con pretensiones universales. En este trabajo me ha interesado abordar la forma en que los narradores peruanos contemporáneos han recreado la participación del Inca Garcilaso en la campaña militar de las Alpujarras: dicha campaña, que duró tres años (1568-1571), consistió en el aplacamiento, a sangre y fuego, de los rebeldes moriscos que se levantaron contra la Corona en la sierra

granadina, debido a que se negaban a acatar el edicto real que los obligaba a renunciar a costumbres propias (como usar el árabe, vestir ciertas prendas y realizar algunas ceremonias). Garcilaso se enroló como parte de la mesnada (especie de ejército particular) que organizó el marqués de Priego, su pariente. Lo que sabemos de la vida de Garcilaso es que estaba orgulloso de su participación en la campaña hasta el final de sus días, como que ostentó el título de «capitán de su majestad», recibido en las Alpujarras, en todas sus portadas; hasta incluyó en la inscripción de su tumba la frase «valiente en armas» haciendo alusión a aquella campaña. Entre sus objetos personales, como *souvenirs* o recuerdos de su juventud guerrera, se contaban un alfanje (probable botín de las Alpujarras), balas y otros pertrechos de su tiempo de soldado (Miró Quesada, 1994, p. 292). A sabiendas de esto, llama la atención el tratamiento que el episodio de las Alpujarras ha merecido en las ficciones peruanas dedicadas a Garcilaso, el cual, según vemos más adelante, explora una simpatía hacia los moriscos puesta al servicio de la causa identitaria en torno a la construcción literaria del cuzqueño como personaje (contraviniendo a menudo el orgullo que, según consta históricamente, sentía el personaje hasta el final de su vida).

Una explicación posible al fenómeno de *peruanización* de Garcilaso o su reconstrucción en la historia nacional como *primer peruano* era la necesidad de encarnar en su figura el papel de un héroe o figura resistente que no se hallaba claramente en el proceso de la independencia. En los albores del siglo xx, José Toribio Polo construyó dicha imagen heroica del Inca Garcilaso a falta de héroes reconocibles para forjar la identidad peruana (Cortez, 2018, pp. 216-231). Su trabajo fue básico para forjar la imagen de héroe cultural de Garcilaso para el Perú contemporáneo, pues lo dotó de una precoz identidad nacional y carácter de símbolo, como un sujeto marginal por su condición mestiza que tuvo que bregar con un Perú que sufre la conquista y sus horrores. Ahora bien, en su biografía, fundamental para la visión de Garcilaso como

precursor de la peruanidad en el siglo xx (estudiada con solvencia por Enrique Cortez), se alude al episodio de la guerra de las Alpujarras muy de paso y no se indaga en las implicancias de la participación del mestizo. Con los pocos datos que tiene, Polo cuenta:

Hizo la campaña en que don Juan de Austria sometió a los moriscos sublevados en Granada: no habiendo conseguido ascenso ni honores, ni la devolución de los bienes confiscados de su padre en el Perú. Desengañado al fin, optó por retirarse a Córdoba. (1906, p. 236)

Para los fines de este trabajo, me centro en recreaciones garcilasistas en la narrativa que abordan el susodicho episodio de guerra a partir del «Retrato de Garcilaso», que publicó Luis Loayza en 1958. Loayza pertenecía a la generación del 50, a la cual se atribuye la modernización de la narrativa peruana al dejar de lado los paradigmas compositivos del indigenismo previo. Es comprensible que las recreaciones posteriores encuentren en «Retrato de Garcilaso» un hito o referente con el que dialogar críticamente. Tras el texto de Loayza tenemos *Poderes secretos* (ensayo y esbozo de novela histórica, 1995), de Miguel Gutiérrez; *Diario del Inca Garcilaso* (texto apócrifo atribuido a Garcilaso, 1996), de Francisco Carrillo; «El mestizo de las Alpujarras» (2007), de Selenco Vega; «Córdoba, 1614» (2016), de José Güich Rodríguez, y «Los caballos y los sueños» (2016), de Eduardo González Viaña, un cuento que luego reelaboró para incorporarlo como parte de su novela *¡Kutimuy, Garcilaso!* (2021), la última recreación de la que tengo noticia¹.

-
- 1 Los textos cortos de Güich Rodríguez y González Viaña se encuentran en la antología *Garcilasismo creativo y crítico* (2016), donde también aparecen «Memoria de Garcilaso el Inca», de Javier Sologuren, e «Interdicciones con el Inca», de José Antonio Mazzotti, que son igualmente recreaciones, aunque en verso. A esta lista habría que sumar las siguientes obras que recoge Rosa Pellicer (2017, p. 484): provenientes de la primera mitad del siglo xx, el cuento «El Inca Garcilaso de la Vega o el conquistador conquistado» (1934), de Manuel Mujica Láinez, y la novela *Garcilaso Inca de la Vega. Primer criollo* (1939), de Luis Alberto Sánchez; además, dos novelas italianas más recientes

2. «Retrato de Garcilaso» (1958), de Luis Loayza

La publicación de este texto es muy cercana a *Recuerdos de infancia y juventud* (1957), antología de la prosa de Garcilaso que preparó y prologó Raúl Porras Barrenechea. El prólogo de Porras Barrenechea sintetiza bien las ideas que se desprenden del texto de Loayza, por lo que es de suponer una influencia más o menos directa. Por esa época, el magisterio de Porras era grande en las letras en general: Mario Vargas Llosa, íntimo de Loayza, trabajaba para él. El propio Loayza hizo una antología de Porras en 1998, titulada *La marca del escritor*, en la que le reconocía mérito literario a la par de historiográfico. En la parte ensayística de *Poderes secretos*, Miguel Gutiérrez caracteriza bien a la crítica garcilasista peruana de la primera mitad del siglo xx a través de la interpretación de Porras Barrenechea sobre la figura del historiador cuzqueño, cuya condición mestiza

por haber sido asumida de manera consciente, implicaba una síntesis racial, espiritual y humana, en la medida en que en el Inca convergían, no sin contradicciones y desgarramiento, la sangre de dos razas, dos naciones y dos linajes. Y por esta razón Garcilaso de la Vega era el primer representante del nuevo Perú y su vida y su obra fundaban los valores de la peruanidad naciente. (1995, pp. 32-33)

En el «Retrato de Garcilaso» se encuentran algunas ideas clave que se reelaborarán en posteriores recreaciones, como la pasividad del indígena, anclado en el pasado y en la nostalgia del imperio perdido (este último, un rasgo que Garcilaso heredaría), en tanto los españoles representan la energía, la virilidad y el presente, y la conexión con el caballo.

—que no he consultado—, *La spada e la luna* (1995), de Laura Pariani, y *Nerofumo* (2003), de Clara Miccinelli y Carlo Animato. En este trabajo traigo a colación los textos de Mujica Láinez y Sánchez, porque proponen ideas que reelaboran las recreaciones contemporáneas de mi corpus de forma directa o indirecta. No me detengo a analizar los textos de Gutiérrez y Güich porque no abordan el episodio alpujarreño.

En el texto de Loayza ya se recrea a un Garcilaso que se siente extranjero en España, tímido e inadaptado, fracasado en sus deseos de alcanzar mercedes (reconocimiento por las acciones de su padre, dignidad de noble inca). España para él es una tierra de fracaso, en la que no se encuentra cómodo. Dicha incomodidad tendría su explicación en su ascendencia indígena: la timidez o tristeza de la familia vencida (concepto heredado de Porras Barrenechea) se enlazaría con sus rasgos físicos (que tanto obsesionan a los narradores) para sentirse discriminado o marginado en la sociedad peninsular. En el «Retrato», esto lo lleva al autodescubrimiento, a aceptar su identidad mestiza por más conflictiva que esta sea: la lucha entre conquistadores y conquistados es «terrible». Por un momento, Garcilaso «sufre dividido», pero acabará admitiendo que es «fruto de los adversarios y sin embargo diferente a ellos» (Loayza, 1974, p. 85) para culminar por proponerse la escritura como refugio y apuesta a futuro. Debido a ello, el cuento concluye diciendo que «Garcilaso escribe, a su habitación entra la clara mañana y después la tarde y el Inca Garcilaso de la Vega, el primer peruano, está escribiendo en amor natural de la patria» (Loayza, 1974, p. 86).

Parte del autodescubrimiento es la exposición al mundo islámico que, en la experiencia de Garcilaso, se encontraría en su vida en Andalucía. En «Retrato de Garcilaso», el narrador señala que los interlocutores del cuzqueño advierten la proximidad del quechua, cuyo conocimiento Garcilaso ostenta para contar sobre su país de origen, con el árabe: «Alguien hijo de india como este americano que aun podía decir palabras en su extraño idioma que, según algunos, se parecía un poco al árabe. No había muchos como él en España seguramente» (Loayza, 1974, p. 79).

El episodio de las Alpujarras es crucial en esta identificación. Loayza, sin embargo, despacha el episodio en unas escuetas líneas:

Todos lo vieron partir con afecto a la campaña de las Alpujarras y —pues había demostrado ser un buen jinete, uno de los mejores— nadie se sorprendió de verlo regresar con el grado de capitán. Seguía siendo un hombre gentil, reservado. (1974, p. 79)

La razón de este silencio en la actualidad resultaría obvia, porque el episodio es fastidioso: cuesta aceptar, para la sensibilidad contemporánea, que el mestizo de español e indígena pueda luchar con moriscos, que serían tan mestizos culturalmente como él mismo. Se sabe que en la época eso no era un problema², pero recordemos que las recreaciones están hechas desde una perspectiva actual. El origen de las reservas frente al episodio ya se encuentra en José de la Riva-Agüero, quien prefiere un ejercicio de imaginación frente a lo que para él es una aparente contradicción:

Nos place imaginar que él [Garcilaso] que a fuer ya de buen peruano, tanto estimaba y alababa las virtudes de humanidad y clemencia, debió de recordar también a menudo, para no mancharse con las ferocidades de aquella inexpiable represión, su descendencia de una raza semejante de antiguos dominadores, avasallados entre iguales, abruptas y nevadas serranías [las Alpujarras a la par de los Andes], y que rememoró la insurrección del Inca Manco, tan parecida a la de Abén Humeya y Abén Abó³. (1938, p. 31)

La genealogía de las ideas estéticas en torno a Garcilaso de Loayza se remonta a Porras, pero, como se ve, alcanza a Riva-Agüero, representante

2 Remito sobre este punto a Read (2010, p. 207) y Del Pino Díaz (2014, pp. 26-27), quienes explican por qué no existiría conflicto tal en la época de Garcilaso.

3 De hecho, la influencia de Riva-Agüero en el juicio sobre el Inca Garcilaso y el rol de este en la cultura —y por extensión la literatura— hispanoamericana es fundamental, como explora Cortez (2009, pp. 127-128).

de la generación del novecientos⁴. Es cierto que se trata de una visión de Garcilaso como «primer peruano» y como quien propugna un mestizaje armonioso, mas como promesa: se asume el origen conflictivo del encuentro, pero se tiene esperanza en que la nación, encarnada en Garcilaso, saldrá adelante, dado que tal habría sido el proyecto de los *Comentarios reales*. En ese aspecto, el «Retrato de Garcilaso» se encuentra aún dentro de lo que podríamos llamar un periodo «clásico» de las recreaciones garcilasistas, en las que se ofrece una salida constructiva al mestizaje, que probablemente reflejaba agendas políticas provenientes del siglo XIX (como lo encarnaba Polo), las cuales aún eran válidas en la primera mitad del siglo XX en lo que se refiere a la búsqueda de una identidad nacional (con el respaldo de Riva-Agüero y Porras). El cuento de Manuel Mujica Láínez, «El conquistador conquistado», de la década de 1930, aunque es producido en el ámbito de las letras argentinas, también asume esta interpretación del conflicto del mestizo entre dos mundos. En este relato, el episodio de las Alpujarras se menciona de paso como parte del periodo en el que Garcilaso, instalado en la península, busca identificarse con su ascendencia ibérica:

En 1568, al estallar la sublevación moruna de las Alpujarras, Garcilaso se distingue en forma tal que el Rey Felipe y Don Juan de Austria le extienden despachos de capitán. ¡Qué lejos está ya del garzón indeciso [entre sus dos linajes] del Cuzco! El Inca Garcilaso de la Vega no es ya Inca ni tan siquiera perulero. Es un capitán español. (1993, p. 77)

La cita revela una de las claves del cuento de Mujica Láínez, en el que, como en las recreaciones peruanas, el personaje de Garcilaso busca su identidad. La escena inicial es la del joven de veinte años que

4 Sobre el rol de esta generación en la formación de los discursos acerca de la nacionalidad peruana, véase Fernández Rodríguez, 2009. Cortez también revela este vínculo de Loayza con la susodicha generación, así como su deuda con Porras y Riva-Agüero (2009, pp. 132-133).

reflexiona sobre su futuro con gran incertidumbre. Tiene dos linajes prestigiosos. A los veinte años, al ir a España, se decanta por el de su padre. Esto se confirma con la obtención del título de capitán. Luego, tras una elipsis, se nos presenta al cuzqueño como un hombre de sesenta años, con sus recuerdos de soldado veterano, que siente el llamado del Perú y se dedica a rememorar. Solo entonces, al final de su vida, comprende su destino: narrar la historia de su país natal, con el cual finalmente se identifica y ya no con su abolengo español. De allí que todo su camino guarde sentido al final y concluya el narrador explicando el título del relato: «Por ello, nos atreveríamos a apodarlo “el conquistador conquistado”, ya que simboliza el desquite de la raza vencida sobre la dominadora. Triunfo de seducción sutil, que no de hierro» (Mujica Láinez, 1993, p. 81). Esta última oración, por cierto, recoge otra de las ideas básicas del cuento: oposición entre el lado materno (delicado, femenino, con imágenes como la flor de canela y el sonido de la flauta) y el lado paterno (fuerza, trompa de guerra, hierro, caballo, árbol de chopo). En el cuento de Mujica Láinez, se impone lo materno, sin dolor, violencia o frustración, mediante una «seducción sutil»; no quedan heridas abiertas, sino, una vez más, una apuesta a futuro, un rasgo propio de aquellas recreaciones de la primera mitad del siglo xx que, de nuevo, podríamos considerar clásicas con el «Retrato de Garcilaso», de Loayza, como hito en la narrativa peruana, frente al cual las contemporáneas o «modernas» entablan un ejercicio de contraataque.

3. El giro cultural y el *Diario del Inca Garcilaso*

Los años sesenta en Perú, al igual que en todo el mundo, son de cambio. Se suceden el impacto de la Revolución cubana, el suicidio de José María Arguedas en 1969 y, sobre todo, las reformas del gobierno militar a partir de 1968. En la literatura, se revitalizó el debate proveniente de los años veinte en torno a la misión de la literatura en su

relación con el país: en poesía se consolida la división entre la «poesía social» o «concreta» y la «poesía pura», entre una literatura comprometida y una más bien estetizante o cosmopolita⁵. Con todo esto, la interpretación de la obra y la figura de Garcilaso también experimentó un cambio, el cual se plasma literariamente en las recreaciones de las décadas más recientes. Estas se proponen como superaciones de Loayza o de la tradición de Porras y Riva-Agüero, y, si bien quizás solo lo sean en términos ideológicos (de una visión conservadora, conciliadora, hacia una visión subversiva/crítica/disconforme), resultan igual de románticas por lo anacrónicas e idealizadoras, solo que en la orilla contraria, respecto del hecho recreado.

Uno de los compañeros de generación de Loayza y Vargas Llosa que se quedó en el Perú y compuso su obra durante esos años de cambio político y social fue Pablo Macera. A él le debemos uno de los ensayos fundamentales sobre el Inca Garcilaso que ha influido en la imagen que se posee del historiador cuzqueño en el ambiente intelectual peruano actual. A Macera le debemos la expresión extrema de la dificultad, ya presente en Riva-Agüero, de entender la participación de Garcilaso en la campaña contra los moriscos de parte de los escritores e intelectuales peruanos. Para Macera, la participación en las Alpujarras es un esfuerzo de Garcilaso por negar sus orígenes indígenas (pues lo marginarían) e intentar, más bien, asimilarse a los vencedores:

¿Y qué hace para ser español? Las más grandes porquerías que puede hacer un arribista, un *metequé* y la peor... combatir en España a mestizos igual que él. Garcilaso consigue ser capitán en España combatiendo a los mestizos y criollos de las Alpujarras. En ese momento, Garcilaso es una mierda con todas sus palabras. (1983, p. 375)

5 La dicotomía en el debate literario se encuentra aún viva con la sempiterna polémica entre «andinos» y «criollos», bandos o facciones que recrean controversias en torno a una literatura nacional de hace un siglo.

Las palabras de Macera solo pueden comprenderse asumiendo que Garcilaso es peruano antes de la invención de la nacionalidad peruana, claro está. Si Riva-Agüero (1938) le daba al cuzqueño el privilegio de la duda frente al hecho bélico, hasta rozar lo inverosímil (que Garcilaso recordase sus orígenes, «a fuer de buen peruano»), Macera (1983) lo condena como un hipócrita arribista que quiere hacer lo contrario, algo así como *desperuanizarse*. La visión más cínica de Macera, afín a la actitud moderna frente a los individuos y sus acciones, ha trascendido hasta el punto de que todas las recreaciones posteriores abordan el peliagudo episodio queriendo salvaguardar la imagen del cuzqueño frente a la posterioridad de la nación peruana que él debe encarnar.

En el apócrifo *Diario del Inca Garcilaso* (1996a), Francisco Carrillo Espejo, garcilasista él mismo⁶, ofrece algunas referencias a la interacción del cuzqueño con los moriscos y el episodio de las Alpujarras. Así, en una de las primeras observaciones de Garcilaso en Sevilla, se anota que los moriscos «tienen la piel del mismo color que los españoles. Hablan su propio idioma y hablan castellano como los mejores de Madrid»; no obstante, es notable también la segregación que se manifiesta en barrios separados, que le recuerda a la situación peruana: viven «como los indios en la Ciudad de los Reyes» (1996a, p. 29).

Para el episodio de las Alpujarras, Carrillo Espejo recoge la misma idea de que su participación se relaciona con una búsqueda identitaria que privilegia el bando de los vencidos: «Que el marqués de Priego te vea como hidalgo castellano [...]. No escatimaré lo poco de mi hacienda, sobrino Garcilaso» (1996a, p. 53), lo alienta su tío a enrolarse. Más adelante, un achacoso veterano, el famoso Gonzalo Silvestre, lo desengaña frente a la campaña que va a emprender: «No hay honor que ganar

6 Le debemos una muy útil guía o introducción a la vida y obra del Inca Garcilaso (1996b).

ni Dios quiere a esos herejes en su seno. Sería mejor dejarlos vivir... con el tiempo quizás se conviertan en buenos cristianos...» (Carrillo Espejo, 1996a, p. 56). Y remata con un consejo práctico: «No te darán mercedes, pero consíguete una mora para la cocina y para que entibie la cama en el invierno» (Carrillo Espejo, 1996a, p. 56). Ya en la campaña, Garcilaso expresa su incomodidad frente a lo que le parece una contradicción, aunque al final estos pensamientos resultan opacados por sus pretensiones de honra y/o beneficio. Los pasajes se presentan sin puntuación, tal vez para reflejar este flujo de ideas que no logran consolidarse en una postura personal definida:

Otra vez a las Alpujarras, a servir al rey y a los señores de Priego
Indio del Perú contra los moros de Granada
No tengo razón para odiarlos, para quererlos matar o aprisionarlos
No han ofendido a Dios ni desean más tierras que las que fueron suyas
por siglos y algo de libertad para acercarse a su dios
¿En qué son diferentes los moros de los indios del Perú?
A más moros, más ganancias dicen los caballeros que van a estas guerras.
(Carrillo Espejo, 1996a, p. 60)

Se retrata, entonces, a un Garcilaso timorato, que puede darse cuenta de que los rebeldes de las Alpujarras no son muy distintos (en términos políticos) a los nativos peruanos; pero cualquier crítica frente a lo que concierne al servicio al rey y al marqués de Priego se ve opacada por seguir la corriente, como «los caballeros», en su deseo de ser identificado como uno de ellos. Si bien en el pasaje pareciera que hay un amago de identificación o cercanía emocional con los indígenas, tampoco queda claro, ya que, en páginas siguientes, cuando se entera de las revueltas de mestizos e indios, se pregunta: «¿De haberme quedado en el Perú, sería indio? [es decir “rebelde”, en el contexto] ¿Estaría peleando contra el rey, mi señor? ¿Sería un Inca mendigando un saludo de los conquistadores? ¿Una limosna de las autoridades españolas?»

(Carrillo Espejo, 1996a, p. 65). Con todo, hay que observar que en el *Diario* no se enfatiza la identificación del morisco y el indígena por el lado del color de piel, aunque sí de la resistencia —infructuosa si se considera su resultado— frente a la aculturación. En general, el *Diario* expone dos narrativas que revelan un marcado pesimismo frente a la condición mestiza: «La del fracaso como actor social y la agenda de rebelde en contra de las instituciones que condicionan ese fracaso»⁷ (Cortez, 2009, p. 136).

4. Últimas recreaciones: «El mestizo de las Alpujarras» y ¡Kutimuy, Garcilaso!

El prólogo de Julio Ortega que acompaña la primera edición del cuento de Selenco Vega (2007) tiene intuiciones muy relevantes: lo identifica como una alegoría, es decir, una cadena de metáforas que conduce a un sentido que rebasa la figura histórica de Garcilaso y se proyecta a la identidad peruana. Habla, asimismo, de un ejercicio que «reemplaza a la historia con la imaginación restitutiva» (Ortega, 2007, p. 13). Como ocurría en el relato de Loayza (1974), en esta ficción Garcilaso no se siente cómodo, pues se sabe extranjero no solo por sus orígenes, sino por su apariencia física.

La gran diferencia es que la conclusión del cuento de Vega (2007) se opone a la de Loayza (1974): frente a la aceptación del conflicto y su superación mediante la escritura y la promesa de una nueva identidad (ser peruano) que se plasma en la escritura de la historia del territorio, «El mestizo de las Alpujarras» no supone aceptación o negociación alguna, sino el conflicto permanente, la frustración por el pasado que no se puede superar, el cual se plasma en la violencia con la que ataca Garcilaso al compañero soldado, Diego de León. Supone, sin duda, una respuesta a la quietud, la timidez, la pasividad, que se ha atribuido a la

7 Junto con otros pasajes de fino análisis sobre el libro de Carrillo.

imagen de Garcilaso en las recreaciones anteriores y que caracterizamos como clásicas, provenientes de la primera mitad del siglo xx: el hombre desengañado que se recluye a escribir sobre el pasado glorioso de los antepasados maternos subyugados, la «memoria del bien perdido», etc.

En el relato de Vega, Garcilaso ha ido a España por las consabidas mercedes y su fracaso lo ha llevado a quedarse varado en casa de su tío paterno, pese a que en sus atenciones persisten «el resentimiento y la desilusión» (2007, p. 18). Con todo, no desea regresar, porque no quiere darse por vencido. A causa de ello, se alista para las Alpujarras, pero no por el botín, sino por «una intención (un anhelo) de tipo moral: ayudar a que el destino confiado por la Divinidad a España de civilizar el mundo entero e irradiar la verdadera fe no sea detenido por nadie» (2007, p. 18). Es decir, como quería Pablo Macera (1983), Garcilaso hace todo lo posible para ser español o pretender serlo, con el aroma arribista del plan según lo propone el texto; sin embargo, en la campaña Garcilaso descubre que esa guerra no es la suya: en un momento observa su propia imagen, la cual encuentra, supuestamente, poco española. El texto expone cómo Garcilaso la pasa mal; tal es su «difícil condición de mestizo en la metrópoli» que solo intenta a toda costa la asimilación siguiendo la máxima ortodoxia religiosa que supone la guerra en la cual está participando. El episodio lo llevará precisamente a cambiar de actitud, porque su pasado parece venir a su encuentro en las Alpujarras: el episodio de la rebelión de Hernández Girón, en la que el Garcilaso niño logra escapar con sus parientes indígenas, vuelve a él como trauma (herida que nunca cierra) cuando ve a su compañero Diego de León intentando abusar de una morisca. En esta, Garcilaso parece distinguir rasgos de su propia madre y, en el niño morisco, un reflejo de él mismo indefenso en su propia infancia en el Cuzco. Por esa razón, el personaje de Diego de León está diseñado para causar la mayor antipatía. Para exagerar el contraste frente a un moreno, reservado y tranquilo Garcilaso,

León es pelirrojo, grosero, gordo y sucio, y además se dirige al cuzqueño siempre de forma hosca. Se le describe meramente visceral y con impulsos propios de una bestia. Al personaje debemos la identificación del aspecto físico de Garcilaso con un morisco: «Quitad de vuestro cuerpo esas prendas cristianas y cualquier moro os confundirá con uno de ellos»⁸ (Vega, 2007, p. 21).

En la primera incursión a una muralla de los rebeldes, Garcilaso cabalga para aproximarse, pero se queda rezagado y no atina a nada. Frente a la violencia en la que se embarca su compañero Diego de León, en este punto Garcilaso nos recuerda la pasividad que las recreaciones previas enfatizan en otros aspectos de su vida y que el «Retrato», de Loayza, manifestaba en su mínima alusión a la campaña. Garcilaso no hace nada, porque, según el narrador, el escenario de sangre le recuerda el pasado traumático de la guerra en Perú, inevitable por el aspecto de uno de los cadáveres, tal vez, que exhibe «la oscura piel de un morisco caído en defensa de Alá» (Vega, 2007, p. 24). Vagando entre los escombros de la fortaleza morisca, se encuentra con la madre y el niño en brazos. «Se queda observando unos segundos aquella escena que parece tan alejada de la guerra: le agradan los ojos grandes de la morisca, el perfil aguileño de su rostro color arcilla» (Vega, 2007, p. 25). Se produce una conexión emocional que pasa por el reconocimiento de una piel oscura como la suya y que en el relato se identifica

8 Este tipo de desprecio hacia Garcilaso no resiste cotejo histórico. Carrillo Espejo, en su síntesis biográfica del cuzqueño, recuerda que «sirvió como capitán y ejerció rango sobre soldados españoles y por estos servicios militares el Inca obtuvo cuatro conductas de capitán (comisiones para reclutar y conducir gente de guerra)» (1996b, p. 37); es decir, ejercía algún tipo de autoridad o mando, sin que su color de piel pudiera ser motivo de discriminación en la época. Ocurre que aquí, como en otras partes del texto, se refleja el racismo como tema favorito de la narrativa peruana.

con la marginación social⁹. Garcilaso se aleja, vagando, en su pasividad habitual, porque no se encuentra a sí mismo (la sempiterna pregunta de «quién soy y por quién peleo»). Cuando vuelve al lugar donde vio a la muchacha se encuentra a un hombre que la ataca. Esta escena se ve interrumpida por una explosión, la cual sirve para ingresar a la mente de Garcilaso. En su desvanecimiento, la fantasía que se cruza con lo que está viviendo activa su pasado y vuelve la identificación de la morisca con su madre y, en la pesadilla de Garcilaso, la identificación de Diego de León con Hernández Girón. Al despertar, Garcilaso ve a Diego de León malherido y que le pide ayuda. Entonces, «por primera vez sabe quién es, ha expulsado de su mente sus miedos más íntimos y no hay necesidad de más preguntas» (Vega, 2007, p. 27). Estas líneas replican las recreaciones previas: la pregunta eterna sobre la identidad («¿quién soy?») y la pasividad que sería producto del miedo a ser rechazado (por su condición mestiza) se acaban y la liberación de Garcilaso se plasma en cortarle la garganta a Diego de León. Aquí se consagra la cadena de metáforas que constituye la alegoría: matar al compañero que lo maltrataba significa matar a Hernández Girón, al conquistador encomendero, imagen abyecta de su propio padre; significa matar al español que hay en él y, en última instancia, independizarse de España o la idea de España que representa toda la campaña en la que se alistó solo por intentar encajar a toda costa en unos planes políticos y religiosos que, nos daría a entender el cuento, le son ajenos. Matar al compañero es matar a Hernández Girón, matar

9 Este rasgo (el de un mestizo cuzqueño cercano en el aspecto físico a un morisco granadino) no es históricamente válido, pero es necesario para el mensaje de marginación social, basado en el color de piel, que se propone el relato. En realidad, los testimonios de la época con los que contamos no consideran la piel oscura como rasgo característico de los moriscos para diferenciarlos de los cristianos en la península (Franco Llopis y Moreno Díaz del Campo, 2019). Se sabe que Boabdil, último rey moro de Granada, era rubio y de ojos claros, asunto que sería difícil de imaginar para el público actual de narrativa histórica.

a su padre, matar al español que hay en él, matar su lado «hispanico» u occidental, porque no lo ha integrado y más bien lo denigra a la menor oportunidad.

Esta visión tiene su origen en la famosa «armonía imposible» de Cornejo Polar, para quien existían «tensiones irresueltas, los conflictos dramáticos y las desgarraduras sin remedio que corroen, desde dentro, la tersura de ese discurso y la placidez de esa existencia retirada [de Garcilaso]» (1993, p. 77). Cornejo Polar identificaba el presunto conflicto íntimo del autor (el mestizaje, la marginación, etc.) para trasponerlo a su obra historiográfica. Lo original del cuento de Selenco Vega (2007) es que se deja de lado el factor de Garcilaso historiador que escribe para la posteridad. La trayectoria de Garcilaso en el cuento es una trayectoria de autodescubrimiento y que constituye un llamado a la acción, sin promesa alguna ni lugar a idealizaciones.

Como Loayza (1974), este cuento se alimenta de la crítica garcilasista al uso. Lo advierte también Pellicer como característica de las ficciones garcilasistas: «La construcción del personaje dependerá del momento en el que se escribe la ficción, relacionada también con la investigación académica»¹⁰ (2017, p. 485). En ese sentido, esta ficción no es menos fantasía romántica sobre Garcilaso que la de Loayza. Si en este último la discriminación racial era puesta de lado por la promesa de un futuro diferente y propio («fruto de los adversarios y sin embargo diferente a ellos»), en Selenco Vega (2007) se queda en un momento de ira, en el desahogo de una frustración que no conduce a nada, quizás en un giro más bien de escéptica postmodernidad, que se solaza en las imágenes del conflicto o la crisis por más soterradas que se encuentren (en la senda de Cornejo Polar). En suma, se trata de un ejercicio de ficción histórica que se propone como contrafáctico.

10 También lo advierte Cortez (2009, p. 126).

Finalmente, las Alpujarras sigue siendo un episodio medular en la última recreación garcilasista. *¡Kutimuy, Garcilaso!* (2021), de Eduardo González Viaña, es el mayor esfuerzo de volver a Garcilaso peruano a como dé lugar. En la novela se entrecruzan con la vida de Garcilaso capítulos de la historia peruana/andina tan sugerentes como el *taki ongoy*, la extirpación de las idolatrías, el manuscrito de Huarochirí o la danza de tijeras (episodios que pueden haber transcurrido paralelos a la vida de Garcilaso, pero que no intervinieron en ella) y los lugares comunes de la leyenda negra española (Bartolomé de las Casas, la Inquisición, el imperialismo, etc.). En un panorama como aquel, Garcilaso se destaca por su heterodoxia, aunque discreta, y su obra sería válvula de escape frente a esas opresiones, una escritura de resistencia que quedaría cifrada en la imagen del *temple diablo*, una forma de tocar la guitarra (instrumento español) a la manera indígena para que su sonido asemejase más al de una flauta andina: «Porfiados, los peruanos intentaban extraer del instrumento europeo los sonidos de los suyos, la tonalidad del sol menor, y esta nueva afinación comenzó a llamarse temple diablo, o sea el intervalo del diablo» (González Viaña, 2021, p. 313).

Para ser coherente con la resistencia e incomodidad del personaje con su condición mestiza en la sociedad en la que le ha tocado vivir, se vuelve a recrear la experiencia de las Alpujarras. En la novela, la campaña es para Garcilaso «una forma de superar el no ser cristiano viejo por parte de madre y evitar así las odiosas discriminaciones» (González Viaña, 2021, p. 325); en otras palabras, asimilarse —labor vana, por lo que se concluye de su experiencia—. Inteligentemente, la narración de los hechos se centra en «los soldados» y poco protagonismo o ninguno posee Garcilaso. Solo al final de la campaña, el narrador vuelve a él, pero siempre manteniéndolo al margen:

Los vencedores montaron silenciosos sus caballos y emprendieron nuevas jornadas. Garcilaso estaba con ellos y no podía reconocerse. Además,

cada vez que miraba a los ojos de los heridos o de los muertos, le parecía estar hallándose con algún hombre o mujer de su tierra andina. (González Viaña, 2021, p. 332)

Es tanta su conexión emocional con los moriscos que, en medio del episodio, «el murmullo de las cuchillas le recordaba la danza de las tijeras» (González Viaña 2021, p. 333), una tradición proveniente de la etnia chanca —que, por cierto, nada tiene que ver con el Cuzco donde se crio Garcilaso—. Tan nostálgico está Garcilaso en el episodio que al encontrarse con una anciana morisca cree ver en ella a su madre, entonces «le pidió perdón a la anciana y le dijo que él mismo no sabía lo que estaba haciendo» (González Viaña, 2021, p. 334), con lo que la peruanidad de Garcilaso (como quería Riva-Agüero, 1938) queda a buen recaudo e intacta.

Tristemente, para confirmar su fracaso como español, el narrador nos dice que el nombramiento de capitán «no logró hacer olvidar su condición diferente a la de los cristianos viejos» (González Viaña, 2021, p. 334). Más adelante, esta conexión con los moriscos hará que Garcilaso se enamore de una mujer, a quien se identifica como su verdadera criada, Beatriz de la Vega, con quien tuvo un hijo. Naturalmente, la novela hace explícita la identificación de la morisca con la propia madre indígena: «Como Chimpu Ocllo, había sido bautizada y otros nombres habían suplantado los antiguos, pero no se la consideraba suficientemente cristiana como para formar un hogar decente»¹¹ (González Viaña, 2021, p. 356). Por ello, su confesor le

11 Morisca, piel oscura, madre, amor carnal, amor posible (es todo uno en González Viaña, 2021) en oposición al amor imposible o el rechazo (por la diferencia racial) de la mujer blanca. Es un tema caro para la narrativa realista peruana (existe en alguna anécdota personal de Arguedas, cuentos de Ribeyro y novelas de Vargas Llosa). Como en las arquetípicas *Marisol* y *Marisombra* de Pablo Neruda, en las recreaciones garcilasistas, la mujer española o blanca produce el enamoramiento más platónico y espiritual, resignado, frente al amor profundamente físico y fértil de la morisca. La misma

dice que no pueden casarse. La resignación de Garcilaso, que no excluye la felicidad de estar con ella, coincide en la novela de González Viaña con la necesidad de escribir la obra:

Entonces volvió rápidamente hasta su casa. Abrió el cuaderno que estaba escribiendo y continuó. Le faltaba mucho que contar y no sabía si la vida iba a alcanzarle. Sus rentas se iban haciendo escasas, pero sus recuerdos se agolpaban. En unos pocos años, muy pocos, estaría muerto. (González Viaña, 2021, p. 356)

La novela se encarga de resaltar la influencia que tendrán los *Comentarios reales* para inspirar la rebelión de Túpac Amaru II en 1780, que se considera el primer brote independentista en el Perú. De esa forma, *¡Kutimuy, Garcilaso!* sabe enlazar la marginación del personaje, su inadaptación a España y la propuesta de su obra como un llamado a la acción más que esencialmente un libro de historia. *Kutimuy* significa ‘regresa’ en quechua, lo cual apunta a que Garcilaso tiene el cuerpo en España y la cabeza en el Perú, según se observa a lo largo de la novela.

oposición se desarrolla en el *Diario*, de Carrillo Espejo, donde hay toda una sección («Primer amor») destinada a la experiencia de corte platónico y luego de frustración frente a la falta de respuesta de la dama. Por las últimas páginas de esta sección, pareciera que hay un complejo racial de por medio: «Mestizo, casta torpe y sin destino. Tengo corrupciones en la piel, facciones indecisas» (Carrillo Espejo, 1996a, p. 105). Este fracaso tiene su redención con la sección «Segundo amor», que recrea su relación con la criada, Beatriz de la Vega, con la que tendrá un hijo. Inmediatamente, el enamoramiento queda sellado alrededor de un color de piel que recuerda al de la madre: «Beatriz es morena, morena como las indias del Cuzco. Sus trenzas como las indias nobles de los Incas. Así eran las de mi madre. Sumisa en el trabajo. Todo lo acepta como un premio de Dios» (Carrillo Espejo, 1996a, p. 154). Sin embargo, el complejo de inferioridad se transfiere ahora al hijo, doblemente mestizo: «¿Querré a mi hijo, mestizo, peor que indio, apenas encima del esclavo? [...] ¿Cuál será el destino de mi hijo mestizo y mestizo nacido en España?» (Carrillo Espejo, 1996a, p. 162). Cortez observa con certeza, a propósito, la angustia de Garcilaso como mestizo, «el simbolismo del Inca como un espacio que está en proceso y no felizmente determinado como querían los hispanistas» (2009, p. 136).

Las dificultades, los complejos y los desprecios que sufre Garcilaso (tanto en los episodios peruanos como españoles) encajaban bien en el espíritu inconformista que ya encontrábamos en el cuento de Selenco Vega (2007). Ahora, inclusive, la novela manifiesta que, al final de su vida, Garcilaso se lamenta de haber ido a las Alpujarras, un arrepentimiento próximo al sueño contrafáctico de la ficción de Selenco Vega: «Se vio otra vez en España, pero como indio y no como mestizo, y ya no iba a las Alpujarras, o si iba, tomaba partido por los moriscos y, sobre todo, las moriscas» (González Viaña, 2021, p. 379). El mestizaje ya no es una opción posible, sino que se inclina por completo hacia lo indígena, la conexión telúrica que representa la madre de Garcilaso, evocada aquí en la figura de la morisca, en la cual tanto lo maternal como lo erótico convergen en una síntesis recusada de parte de las recreaciones estudiadas. Se trata, nuevamente, de una alegoría de la identidad peruana, aún irresuelta y, por eso mismo, más oportuna esta vez, alrededor de las celebraciones del bicentenario de la independencia del país (1821-2021). Si, a inicios del siglo xx, el cuzqueño era usado para sugerir proyectos a futuro (Garcilaso como primer peruano modelo a seguir), ahora se usa su figura para enjuiciar lo que no se hizo y las fracturas inherentes al proyecto nacional.

La novela de González Viaña (2021) cuenta con un apéndice en el que se incluye la bibliografía consultada, la cual a su vez contiene varias recreaciones garcilasistas, entre ellas probablemente la novela en la que el autor de *Kutimuy* encontró inspiración para el episodio alpujarreño que desarrolla. Me refiero a *Garcilaso de la Vega, primer criollo*, donde Luis Alberto Sánchez también expone la memoria de los nativos peruanos y la propia madre:

Los moriscos perseguidos sin piedad, con horrible saña, bien pudieran ser los incas. Para estos y para aquellos jamás hubo clemencia. Fríamente caían segadas las cabezas, abiertos vientre y pecho por mortal cuchillada.

El Capitán Garcilaso Inca de la Vega —Inca para familiares y amigos íntimos, para nadie más— encuentra en unos ojos suplicantes la misma mirada que viera un día asomada al rostro de Palla Doña Isabel: esos mismos ojos acuosos, ese mismo rictus... Para asesinar el recuerdo, hunde implacable la espada en un cuello tendido. Borbota negra la sangre, cuajando lentamente en charcos, luego en coágulos¹². (1940, p. 165)

A continuación, el narrador menciona que, hacia la misma época, se instaura la Inquisición en Lima, frente a lo que exclama: «¡Ay, Alpujarras de las Indias, Andes nativos, que verán múltiples matanzas si no ocurre algún prodigio!» (Sánchez, 1940, p. 166). Sánchez era un intelectual militante del APRA, partido político peruano que por entonces se situaba en el ámbito de la izquierda y, como tal, tenía un compromiso de redención afín al indigenismo, lo cual explica, tal vez, que cargue la tinta en el episodio. Como dato curioso, la novela de Sánchez se distingue del resto del corpus más bien clásico y conciliador de las recreaciones de por entonces (pensemos que, cronológicamente, su texto se sitúa entre el estetizante Mujica Láínez y la prosa burilada, de matices borgianos, de Loayza); pero se alinea muy bien, por el contrario, con las recreaciones de este nuevo siglo, tal vez por motivos ideológicos que se imponen a los estéticos.

5. Conclusión

En su panorama de la narrativa histórica peruana a partir de 1980, Reverte Bernal destaca que en su recreación del pasado colonial (específicamente el siglo xvi, el cual coincide con buena parte de la vida y experiencia peruana del Inca Garcilaso) nos hallamos ante un tipo de ficción que «no es una mera evocación del pasado con una finalidad escapista, o una simple continuación del “arielismo” decimonónico o de

12 Cortez ofrece información relevante sobre los materiales que pudo emplear Sánchez, así como la explicación de por qué se denomina a Garcilaso *criollo* en lugar de *mestizo* (2009, pp. 131-132).

un “garcilasismo” conservador, sino una narrativa que escrudiña el pasado para tratar de comprender mejor el presente» (2020, p. 18). Todo esto resulta igualmente aplicable a las recreaciones garcilasistas aquí estudiadas. Todas, desde las iniciales o «clásicas» hasta las más recientes, se han tomado una licencia histórica que raya en la fantasía: la identificación, ahistórica, del Inca Garcilaso con lo morisco, que partiría del color de piel, la práctica de la resistencia cultural y la solidaridad con los excluidos, de quienes el personaje se sentiría parte. Nótese que, si bien hay un vaivén de lo conservador (la promesa de una nación afortunada por la armonía de dos razas) a lo crítico o postmoderno (cuestionar la posibilidad de tal nación futura y poner de relieve las fisuras del proyecto), el anacronismo es el mismo y apunta a un tema sempiterno de la literatura peruana desde los albores de la independencia: la discriminación racial y la compleja construcción de un proyecto de nación que supere este problema.

Tirando un poco más del hilo, habría que considerar igualmente el esfuerzo de estas últimas recreaciones garcilasistas de convertir, por la vía de la literatura, al historiador cuzqueño en un sujeto resistente, más afín a un intelectual activista o que invita a la acción, menos encerrado en la torre de marfil que evoca la tradición renacentista y los varios sambenitos que merece este periodo histórico (eurocéntrico, hispano, conservador, etc.) entre la *intelligentsia* peruana. Miguel Gutiérrez, en la segunda edición de *Poderes secretos* (1995), exponía bien la dicotomía que se había establecido, en el imaginario de los intelectuales locales, entre Garcilaso y Guaman Poma: mientras el segundo era visto como popular e inconformista, el primero había sido encasillado como conservador y dócil al *statu quo* (Reverte Bernal, 2020, p. 110). Tal vez por ello mismo las recreaciones más recientes intentan, como se percibe en Selenco Vega (2007) y Eduardo González Viaña (2021), diseñar a un Garcilaso más políticamente activo con vistas a mantener su vigencia en relación con los debates actuales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Carrillo Espejo, F. (1996a). *Diario del Inca Garcilaso (1562-1616)*. Editorial Horizonte.
- Carrillo Espejo, F. (1996b). *El Inca Garcilaso de la Vega*. Editorial Horizonte.
- Cornejo Polar, A. (1993). El discurso de la armonía imposible (el Inca Garcilaso de la Vega: discurso y recepción social). *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 19(38), 73-80.
- Cortez, E. (2009). La ficción garcilasista: el Inca Garcilaso de la Vega en la narrativa peruana. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 35(70), 125-147.
- Cortez, E. (2018). *El Inca Garcilaso y el archivo colonial andino en el siglo XIX*. Iberoamericana / Vervuert.
- Del Pino Díaz, F. (2014). Humanismo romanista y paralelismo intercultural entre los anticuarios andaluces y el Inca Garcilaso. *Histórica*, 38(1) 7-32. <https://doi.org/10.18800/historica.201401.001>
- Fernández Rodríguez, T. (2009). La generación del novecientos y los discursos de identidad. *América Sin Nombre*, (13-14), 85-93. <https://doi.org/10.14198/AMESN2009.13-14.11>
- Franco Llopis, B., y Moreno Díaz del Campo, F. (2019). El morisco real: aproximaciones a su aspecto físico. En B. Franco Llopis y F. J. Moreno Díaz del Campo, *Pintando al converso. La imagen del morisco en la península ibérica (1492-1614)* (pp. 205-231). Cátedra.
- González Viaña, E. (2021). *¡Kutimuy, Garcilaso!* Universidad César Vallejo.

- González Viaña, E., y Mazzotti, J. A. (Eds.). (2016). *Garcilasismo creativo y crítico. Nueva antología*. Axiara Editions; ANLE.
- Gutiérrez, M. (1995). *Poderes secretos*. Jaime Campodónico.
- Loayza, L. (1974). Retrato de Garcilaso. En L. Loayza, *El avaro y otros textos* (pp. 65-86). Instituto Nacional de Cultura.
- Macera, P. (1983). Vida, pasión y muerte del maestro Garcilaso. En P. Macera, *Las furias y las penas* (pp. 369-375). Mosca Azul Editores.
- Miró Quesada, A. (1994). *El Inca Garcilaso*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Mujica Láinez, M. (1993). El Inca Garcilaso de la Vega o el conquistador conquistado. En *Cuentos inéditos* (pp. 69-81). Planeta.
- Ortega, J. (2007). Prólogo. En «*El mestizo de las Alpujarras*» y los cuentos ganadores y finalistas de la XIV Bienal de Cuento «Premio Copé 2006» (pp. 7-14). Ediciones Copé.
- Pellicer, R. (2017). El Inca Garcilaso de la Vega, personaje de ficción. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 43(85), 483-496.
- Polo, J. T. (1906). El Inca Garcilaso. *Revista Histórica*, (1), 232-254.
- Porras Barrenechea, R. (1957). El Imperio incaico y el Cuzco en los recuerdos de infancia y juventud del Inca Garcilaso. En I. Garcilaso de la Vega, *Recuerdos de infancia y juventud* (pp. 9-15). Patronato del Libro Peruano.
- Read, M. (2010). Violence, Authorship, and the Postmodern in the Inca Garcilaso. En J. Escudero y V. Roncero (Eds.),

La violencia en el mundo hispánico en el Siglo de Oro
(pp. 195-215). Visor.

Reverte Bernal, C. (2020). *La época colonial en la narrativa peruana contemporánea*. Eunsa.

Riva-Agüero, J. (1938). Elogio del Inca Garcilaso de la Vega. En V. García Calderón y J. Fitzmaurice-Kelly (Eds.), *Garcilaso de la Vega Inca. Páginas escogidas* (pp. 13-49). Desclée de Brouwer.

Sánchez, L. A. (1940). *Garcilaso Inca de la Vega. Primer criollo*. Ediciones Ercilla.

Vega, S. (2007). El mestizo de las Alpujarras. En «*El mestizo de las Alpujarras*» y los cuentos ganadores y finalistas de la XIV Bienal de Cuento «Premio Copé 2006» (pp. 17-28). Ediciones Copé.

Bol. Acad. peru. leng. 76. 2024 (325-357)

EL CONTEXTO HISTÓRICO Y LA CULTURA LIBRESCA DE PEDRO DE PERALTA Y BARNUEVO¹

The historical context and the bookish culture of Pedro de Peralta y
Barnuevo

Le contexte historique et la culture des livres de Pedro de Peralta y
Barnuevo

PEDRO M. GUIBOVICH PÉREZ

Pontificia Universidad Católica del Perú

pguibovich@pucp.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0003-0681-5908>

RESUMEN:

Reconocido por sus contemporáneos como un erudito en diferentes ramas de las letras y las ciencias, el limeño Pedro de Peralta y Barnuevo fue autor de numerosas obras y un insaciable lector. En este texto estudio las circunstancias y los medios que le permitieron acceder a los libros y, por ende, cultivar la lectura: la instrucción recibida en la Universidad de San Marcos; las tertulias y academias en las que participó en Lima, y el comercio libresco existente en esta ciudad. Como activo miembro de la república de las letras coloniales, Peralta debió acumular una importante colección de libros a lo largo de su vida; pero desafortunadamente tan solo ha llegado a nosotros un registro parcial de ella, gracias al inventario *post mortem* de sus bienes, realizado en

1 Agradezco los comentarios y correcciones de Roberto Niada A. y de los evaluadores anónimos de este texto, porque me han permitido mejorarlo.

1743. A pesar de sus limitaciones, dicho inventario constituye una fuente histórica de excepcional interés porque confirma la enciclopédica curiosidad de Peralta y permite reconstruir el contexto histórico que la hizo posible. En la parte final de este ensayo, transcribo dicho elenco de libros y propongo las respectivas identificaciones.

Palabras clave: Pedro de Peralta y Barnuevo, cultura libresca, comercio de libros, literatura francesa del siglo XVIII.

ABSTRACT:

Recognized by his contemporaries as a scholar in different branches of letters and sciences, the Lima native Pedro de Peralta y Barnuevo was the author of numerous works and an insatiable reader. In this text I study the circumstances and the means that allowed him access to books and, therefore, to cultivate reading: the instruction he received at the University of San Marcos; the gatherings and academies in which he participated in Lima, and the bookish trade existing in this city. As an active member of the republic of colonial letters, Peralta must have accumulated an important collection of books during his lifetime, but unfortunately only a partial record of it has come down to us, thanks to the *post-mortem* inventory of his possessions, carried out in 1743. Despite its limitations, this inventory constitutes a historical source of exceptional interest because it confirms Peralta's encyclopedic curiosity and allows us to reconstruct the historical context that made this possible. In the final part of this essay, I will transcribe this list of books and propose the respective identifications.

Key words: Pedro de Peralta y Barnuevo, bookish culture, book trade, eighteenth century French literature.

RÉSUMÉ:

Reconnu par ses contemporains comme un érudit de différents domaines des lettres et des sciences, le liménien Pedro de Peralta y Barnuevo a été

l'auteur de nombreux ouvrages, et un insatiable lecteur. Dans cet article nous étudions les circonstances et les moyens qui lui ont permis d'accéder aux livres, et, de ce fait, de cultiver la lecture: la formation reçue à l'Université de San Marcos ; les salons littéraires et les académies auxquels il a participé à Lima, et le commerce de livres existant dans la ville. En tant que membre actif de la république des lettres coloniales, Peralta a dû accumuler une importante collection de livres ; malheureusement, nous n'en gardons qu'un registre partiel, grâce à l'inventaire *post mortem* de ses biens, effectué en 1743. Malgré ses limites, cet inventaire constitue une source historique d'un intérêt exceptionnel, parce qu'il confirme la curiosité encyclopédique de Peralta et permet de reconstruire le contexte historique qui l'a rendue possible. A la fin de cet essai nous transcrivons cet inventaire et nous proposons les identifications respectives.

Mots clés: Pedro de Peralta y Barnuevo, culture livresque, commerce de livres, littérature française du XVIII^e siècle.

Recibido: 23/05/2024 Aprobado: 14/09/2024 Publicado: 28/12/2024

1. Introducción

Pedro de Peralta y Barnuevo gozó en vida de una enorme reputación como erudito. El dominico Juan de Gazitúa lo llamó «incomparable varón ornamento de las bellas letras, honor de nuestra América» (Peralta, 1730/2003, p. 21). Consta que el ministro José Patiño le consultó acerca de sus planes para las fortificaciones americanas; la Academia de Ciencias de París lo tenía como socio; hombres de letras y ciencias como el ensayista y polígrafo benedictino Benito Feijóo, el viajero científico Amadeo Frezier y el matemático y geógrafo Charles Marie de la Condamine ponderaron su erudición y le escribieron. A fines del siglo XVIII, los colaboradores del *Mercurio Peruano* encomian

y citan sus obras. Uno de ellos, José Rossi y Rubí, lo califica una y otra vez de «insigne» (1791a, p. 94; 1791b, p. 159). Lejos de extinguirse, la fama de Peralta se mantuvo incólume durante el siglo XIX. Manuel de Mendiburu escribió que su nombre «vivirá en Lima mientras haya amor a las letras, porque las sirvió como pocos» (1885, p. 266). A inicios del siglo XX, José de la Riva-Agüero escribió que Peralta «era en su época y generación el único peruano de verdadera fama europea» (1962b, p. 294). En opinión del mismo autor,

Sus aptitudes en realidad parecían universales. Fue de profesión y preferencia matemático, ingeniero, y en sus mocedades abogado; mas con tanta facilidad y desembarazo componía versos en castellano, italiano, griego y latín, francés e inglés, y arreglaba loas y comedias, como censuraba libros de medicina, teología e historia. (1962b, p. 294)

Décadas después, llevado por un entusiasmo acaso algo exagerado, Luis Alberto Sánchez apodó a Peralta como «doctor Océano» (1967).

No solo los testimonios de sus contemporáneos y la historiografía moderna han contribuido a preservar la imagen de Peralta como erudito y polígrafo, sino además la pintura. En un retrato póstumo, obra de Cristóbal de Aguilar, conservado en el Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM), el erudito limeño fue representado de cuerpo entero, hierático, vestido de negro y usando una peluca a la moda. Se trató de un encargo del claustro de dicha universidad, que de esta manera quiso rendir homenaje a quien fue uno de sus más ilustres catedráticos y rectores. Siguiendo las convenciones del género retratístico, Peralta aparece delante de un estante en el que se alinean algunas de sus principales obras, publicadas por las imprentas limeñas (Museo de Arte de la UNMSM, 2009, p. 87). Ellas representan tan solo una parte de sus libros, porque, como hombre de una inmensa curiosidad y apetencia por el saber, Peralta fue un ávido lector y

poseedor de textos impresos en Lima y el Viejo Continente. Consciente de sus conocimientos, en algún momento llegó a escribir que solo el océano y la geografía separaban su buen juicio de las corrientes literarias y científicas europeas (Williams, 1994, p. 16).

En la investigación de la vida y obra de figuras destacadas de la cultura letrada en la América española, «el estudioso tiene gran curiosidad por conocer las fuentes de la erudición del estudiado y las influencias que, consciente o inconscientemente, formaron su espíritu intelectual», escribió Irving Leonard (1941, p. 1). Este mismo autor se preguntó acerca de los medios de que se sirvieron «los agraciados de las musas y la fama para alcanzar el alto nivel de cultura que se les adjudica» (1941, p. 1). En las páginas que siguen, respondo la cuestión planteada por Leonard a partir del estudio del contexto histórico que hizo posible la cultura libresca de Peralta. Sostengo que en ese contexto fueron gravitantes la instrucción que recibió el erudito limeño en la Universidad de San Marcos; las tertulias y academias a las que asistió en Lima, y el comercio de libros existente en esta ciudad. Durante años, Peralta debió acumular una gran cantidad de libros en su casa, pero solo conocemos un registro parcial de ellos gracias al inventario *post mortem* practicado en 1743 por su albacea, Ángel Ventura Calderón Cevallos Bustamante y Villegas, marqués de Casa Calderón. A pesar de esta importante limitación, el inventario constituye una fuente histórica de excepcional interés, ya que confirma la enciclopédica curiosidad de Peralta por la cultura de su tiempo. En la parte final de este ensayo, presento una nueva transcripción del elenco de libros y propongo las respectivas identificaciones de sus títulos. Empecemos, pues, por el comienzo: el referido contexto histórico.

2. La instrucción universitaria

Peralta perteneció a aquella minoría que tuvo el privilegio de provenir de una familia vinculada a la administración colonial y, por consiguiente,

de contar con los medios para recibir una instrucción según su condición social. Como suele suceder con muchos miembros de la sociedad colonial, los primeros años de la biografía de Peralta resultan desconocidos. Nació en Lima en 1663. Su padre, Francisco, era contador de la Real Hacienda; su madre, María de Benavides, provenía de una familia de la élite limeña. De esta unión, nacieron cuatro niños. Dos de ellos, José y Francisco, tomaron el hábito dominico en 1681, y Magdalena falleció bastante joven, en 1692 o 1693. Pedro, el mayor de los hijos, fue destinado a cursar estudios en la universidad (Riva-Agüero, 1962a, pp. 172-173).

Precisamente la universidad era la vía para lograr reconocimiento social y promoción personal. Creada en 1551, la Universidad de Lima (luego rebautizada como San Marcos) tuvo una enorme gravitación social. Esta institución colonial ha sido calificada como un «espacio de confluencias», donde se daban cita la heterogénea población estudiantil y los doctores que residían en la ciudad. Estos desempeñaban cargos en la administración eclesiástica y civil, o de preeminencia al interior de sus órdenes religiosas (González González, 2005, p. 261; Monsalve Zanatti, 1994, 1998). Lejos de ser una institución marginal, la universidad se proyectaba hacia la ciudad de diversas formas. Era común encontrar estudiantes y graduados en las calles, participando en las ceremonias y fiestas urbanas, vistiendo las insignias que los sindicaban como tales. La proyección social de la universidad estaba, asimismo, dada por la participación de los miembros de su claustro y sus graduados en las cátedras, púlpitos, y corporaciones civiles y eclesiásticas. Avanzado el siglo XVII, la presencia de los graduados se hizo ostensiblemente mayor en las parroquias urbanas y rurales, a medida que el proceso de secularización de aquellas se impuso por disposición de la Corona y la Iglesia. De esta forma, el clero secular, que ostentaba grados universitarios, logró preeminencia y mayor presencia que los frailes en la geografía eclesiástica (González González, 2005, p. 261).

Peralta debió ingresar a la universidad antes de 1694. Este año figura como licenciado en su recurso para el remate de la contaduría del Tribunal de Cuentas vacante por la muerte de su madre, que la había heredado de su padre (Riva-Agüero, 1962a, p. 173). En cualquier caso, un requisito fundamental para cursar estudios en la universidad era el dominio del latín, que se podía adquirir en alguna de las escuelas de latinidad existentes en Lima. A fines del siglo xvii, San Marcos contaba con lo que hoy llamaríamos los estudios preparatorios de Gramática; luego seguían las cinco facultades: Artes, Derecho Civil, Derecho Canónico, Teología y Medicina. Cada facultad tenía su autor: Artes, Aristóteles; Derecho Civil, el *Corpus juris*, de Justiniano; Derecho Canónico, las decretales y el decreto; Teología, el Maestro de las Sentencias y santo Tomás; y Medicina, Galeno. Como bien ha observado Enrique González González para el caso de la Real y Pontificia Universidad de México, los alumnos, antes que estudiar de modo extensivo a un autor, debían aprender a razonar según las reglas de la propia facultad y a valerse de la autoridad de aquel. Por tanto, era reconocido no el que hubiese leído a santo Tomás, sino el que, demostrando la familiaridad con sus obras, era capaz de dilucidar un problema teológico, aplicarlo a casos concretos y defenderlo en público (Eguiguren, 1951, pp. 322-348; González González, 2005, p. 276). Según González González, el conocimiento cultivado en la universidad y en otras instituciones educativas coloniales poco tenía que ver con los conceptos de «ciencia pura» o con la reivindicación del saber por el saber (2005, p. 289).

Los estudios universitarios brindaban prestigio social y una preparación para el desempeño en profesiones liberales (González González, 2005, p. 289). Pero también, como lo ha señalado Martín Monsalve Zanatti, permitían establecer relaciones sociales y obtener los grados que constituían, las más de las veces, una excelente credencial para ejercer una carrera en la administración civil o eclesiástica (1994, p. 330).

Por añadidura, el estudiante en las aulas entraba en contacto con nuevas materias, autores, textos y hombres de letras. En su *Lima fundada*, Peralta rinde homenaje a los catedráticos de San Marcos y recuerda a uno de sus maestros en jurisprudencia canónica, el sacerdote Pedro de la Peña y Cívico, a quien califica de «agradable, ilustre y grave» (1732, II, canto VII, octava 176). Quizás a esta etapa de la formación académica de Peralta corresponden los dos tratados de derecho que conservó hasta el final de su existencia (ver nros. 52 y 63 en Anexo). Aun cuando uno de sus contemporáneos, el jesuita Fermín de Irrisarri, escribió que «oyeron los estrados de Lima abogar al autor con aquel generoso acre ardimiento que inspira la razón de las leyes, sin que el fervor embrazase los pulidos adornos del estilo ni la falta de tiempo para la prevención, le acusase de menos elocuente» (Peralta, 1730/2003, p. 15), en realidad, nuestro autor no hizo del ejercicio del derecho su razón de existir, ni constituyó su medio de subsistencia. Otros fueron sus intereses, como se ve más adelante. Por ejemplo, más allá de los muros y las aulas de la universidad, estaban los salones de las academias.

3. Academias y tertulias

El siglo XVIII fue pródigo en el funcionamiento de dos instituciones de enorme proyección social: las academias y las tertulias, que contribuyeron a la difusión de las ideas, al fomento de la actividad en común y a la rivalidad entre los literatos (Aguilar Piñal, 2003, p. 146). Se trataba de instituciones que venían de tiempo atrás (Cañas Murillo, 2012). En Lima, al igual que en las ciudades españolas, surgieron academias y tertulias. El virrey marqués de Castell dos Rius presidió una academia de poesía en palacio. Disuelta esta, Peralta mantuvo en su casa una de matemáticas y elocuencia, y concurría a las tertulias literarias de sus amigos y protectores, los marqueses de Villafuerte y de Casa Calderón (este último sufragó los costos de impresión de la *Historia de la España vindicada*) (Guibovich Pérez, 2022, p. 564). La tertulia de los

marqueses de Villafuerte la presidía el deudo de ellos, Pedro José Bermúdez de la Torre; la del marqués de Casa Calderón funcionaba en su casa, en la calle de San José. A reuniones similares se referían los viajeros Jorge Juan y Antonio de Ulloa cuando las calificaron de «escuelas que forman los entendimientos limeños; y en que procura cada uno utilizar discretamente, para no ser inferior a los demás» (Riva-Agüero, 1962b, p. 303).

De todas las academias y tertulias antes mencionadas, la única documentada es la del virrey marqués de Castell dos Rius. Empezó a funcionar en setiembre de 1709 y sus sesiones, dedicadas preferentemente a la poesía, se realizaban los lunes por la noche, y se mantuvieron hasta la muerte del gobernante en 1710. La concurrencia estuvo compuesta por un grupo de allegados al virrey, entre los que destacaban Bermúdez de la Torre y Peralta. De este último, Diego Rodríguez de Guzmán, el compilador de las actas de las sesiones, hizo un encendido elogio de sus destacadas dotes en el cultivo de las letras y las ciencias. Peralta fue descrito como poseedor de un «genio docto y erudito, florido y elegante, para hacerse dueño de las voces y de los afectos, [que] ha sabido enriquecer la frase española con las hermosuras griegas, latinas y francesas y toscanas» (*Flor de Academias y Diente del Parnaso*, 1899, p. 3). Por añadidura,

después de lograr con igualdad en su numen y empleo todos los primores de los números, ha estendido su digno aplauso sobre la línea de la Matemática hasta llegar al cielo en las observaciones de los astros, gozando con universal aclamación la propiedad de su magisterio. (*Flor de Academias...*, 1899, p. 3)

La academia palaciega no solo fue un espacio para discurrir poéticamente sobre diversas materias designadas por la autoridad, sino también para tratar de otros temas. Así lo expresó el propio Rodríguez de Guzmán cuando anotó que era

mucho más lo que se decía extemporalmente sobre diferentes asuntos y argumentos que ofrecía la conversación de diferentes materias, facultades o noticias, con admirable propiedad en la inteligencia de la Filosofía, Matemáticas, Jurisprudencia, Teología, Historia, Poética y Razón de Estado. (*Flor de Academias...*, 1899, p. 5)

No es exagerado suponer que al calor de la conversación erudita se descubriesen las novedades literarias locales y europeas, y fuesen comentadas al punto de despertar el interés por su lectura. Todos los concurrentes a la academia estaban familiarizados con los libros. El propio virrey era un personaje muy culto, que había traído consigo desde España una extensa «librería» (como solía denominarse a las bibliotecas) compuesta de «quinientos quarenta y ocho libros en diferentes tamaños» (Rodríguez Garrido, 2000, p. 251).

4. Compras librescas

No pocas veces las colecciones de libros traídas desde España u otras partes por virreyes, prelados y oidores eran subastadas a la muerte de sus propietarios, con lo que la oferta de libros se incrementaba en Lima. Desde fines del siglo xvi, la capital del virreinato fue un importante mercado libresco (Cuya, 2018; Leonard, 1979), donde era posible comprar los textos producidos por los talleres locales y europeos. La lectura de los escritos de Peralta revela que consultó diversas obras impresas en Lima y muchas más procedentes de las prensas europeas. Las imprentas locales producían textos de tirajes cortos, cuyas temáticas trataban preferentemente de asuntos del virreinato, porque los impresores establecidos en Lima tenían como público objetivo el residente en la capital y otras ciudades, y no el mercado europeo (Guibovich Pérez, 2019). Produjeron sí algunas importantes obras de historia y literatura, mas el lector interesado en estar al día con las corrientes de pensamiento, los géneros literarios o los gustos estéticos en boga más allá de las fronteras del virreinato debía, necesariamente, importar libros.

Desde el siglo XVI, una práctica muy difundida para hacerse de textos impresos en Madrid, Roma, Lyon, Colonia y otros importantes centros editoriales era encargarlos a los amigos o conocidos que viajaban al Viejo Continente o residían en él. En Lima, ciertamente, era posible encontrar una gran cantidad y variedad de libros, pero no todos. De modo que, ante la imposibilidad de satisfacer el afán por poseer un título o edición en particular, se redactaban pedidos o encomiendas. El universo de peticionarios era enorme y variopinto: oidores, frailes, clérigos, médicos, monjas, entre otros personajes de la sociedad colonial. Leídos en conjunto, los pedidos permiten documentar el tráfico de libros entre Europa y el virreinato peruano, así como las particulares aficiones literarias de los lectores.

A inicios del primer tercio del siglo XVIII, el jesuita Felipe del Castillo viajó a Europa en condición de procurador de la provincia peruana. Del Castillo recibió numerosas solicitudes de compras de libros antes de su partida y durante su estancia en el Viejo Continente. Entre los peticionarios estuvo el hermano de nuestro personaje, el dominico José de Peralta. Con el propósito de ordenar el ingente caudal de títulos solicitados, el mismo jesuita (o alguien de su entorno) elaboró una

Memoria de los libros que para diferentes sujetos de la provincia y para su persona y su hermano, suplica el padre maestro fray Joseph de Peralta, del orden de predicadores del Perú [...] que mande comprar en Ytalia, Madrid y Francia.²

El listado, que es bastante extenso, registra los precios pagados por los libros y otros objetos (mapas, tijeras, etc.). Salvo los textos destinados a los novicios y frailes dominicos, los demás no indican a quiénes iban dirigidos. Un detalle interesante es que la memoria reproduce las especificaciones de los libros solicitados: formato e idioma. Y, para cumplir

2 Archivo Histórico Nacional. Clero-Jesuitas. Leg. 119. Caja 2, exp. 8.

con el encargo y evitar dilaciones o dudas, se precisa que aquellos debían adquirirse en el mercado. La mayoría de los títulos son de temática religiosa y unos pocos, de gramática, historia y medicina.

Peralta se sirvió de su hermano para obtener algunos libros de su interés. La «Memoria» incluía *Le journal des sçavants* «en los tomos que tubiere»; «La historia de la academia de las ciencias en los tomos que tubiere que serán a más de a 4° en francés»; la *Historia eclesiástica*, de Claude Fleury; la *Historia de las órdenes religiosas* «estampada»; la *Historia de Luis XIV*, de Boileau³; la *Historia de Luis XIII* «en francés, moderna» (esto es, de edición reciente); *La arquitectura militar*, de Vauban⁴; «los mercurios históricos de estos años», y obras sin especificar de Giovanni Cassini, Jean Mabillon, Philippe de La Hire y del arzobispo Pedro de la Marca. Todos los libros fueron adquiridos, porque al margen se registran los precios. En lo que toca a los textos italianos, figuran la *Jerusalén libertada*, de Torcuato Tasso, y obras de Emanuele Tesauro, del jesuita Daniel Bartoli y de Loredano. También se incluyen en el pedido «las obras de Gregorio Lety permitidas como son la vida de Sixto Quinto, de Felipe II, del duque de Osuna y las demás que ubieren salido»⁵. Es claro que el destinatario era Peralta, ya que los títulos resultan muy próximos a sus intereses y algunos aparecen citados en sus obras. Otro personaje que recibió pedidos del erudito limeño fue Joseph Pardo de Figueroa, quien residía en España. En una carta suscrita en la capital del virreinato el 19 de abril de 1733, Peralta le solicita, de acuerdo con sus intereses, diversas obras acerca de la historia de España y los Países Bajos:

-
- 3 El autor mencionado parece ser Nicolás Boileau, quien fue historiógrafo de Luis XIV. Sin embargo, no he podido localizar ninguna obra suya con ese título.
 - 4 Puede tratarse de *Maniere de fortifier selon la methode de Monsieur de Vauban: avec un traité préliminaire des principes de géométrie par Monsieur l'abbé Du Fay*. París, 1707.
 - 5 Archivo Histórico Nacional. Clero-Jesuitas. Leg. 119. Caja 2, exp. 8.

Todos los papeles que hallare pertenecientes a la historia de los reynados últimos de Phelipe Tercero, Mercurios históricos corrientes de todos estos años, y las gazetas de Olanda, enquadernadas de cada uno, y los libros del marqués de San Phelipe y los del doctor Ferreras, desde el undézimo tomo. (Leonard, 1937, p. 4)

El marqués de San Felipe era Vicente Bacallar y Sanna, autor de diversas obras históricas, en tanto que «Ferreras» no es otro que Juan de Ferreras, cuya monumental *Synosis histórica-cronológica de España* consta en el inventario *post mortem* de bienes de Peralta. Dadas las circunstancias y los medios antes mencionados, el erudito limeño no tuvo que servirse de licencias del gobierno o del contrabando para acceder a los libros de su interés, como sostuvo Jerry Williams (1994), porque Lima seguía siendo, en la primera mitad del siglo XVIII, un importante mercado libresco, y él mismo contaba con una red de contactos personales que suplían sus aficiones literarias⁶.

5. La colección personal de libros

Los libros que Peralta fue obteniendo mediante algunas compras, y acaso donativos, se fueron acumulando en los estantes de su casa. Por desgracia, solo ha llegado a nosotros un testimonio parcial de los libros que poseyó a su muerte en 1743. Leonard publicó el inventario *post mortem* de sus bienes, que incluye los textos, y sostuvo que, dados los conocimientos verdaderamente enciclopédicos de Peralta, su biblioteca (o «librería», como se solía llamar entonces) habría sido de las más ricas del virreinato del Perú. Supuso, a partir del análisis del inventario, que este «tendería a demostrar que los haberes del erudito limeño, tanto muebles como libros, se habían mermado hacia el fin de su larga vida

6 Según Williams, Peralta «obtained his encyclopedic partly from reading books imported with oficial license, and partly from reading texts that were difficult to obtain, such as the contraband works that made their way into his hands» (1994, p. 3).

de ochenta años» (Leonard, 1941, p. 2). Es muy probable que Peralta, prosigue el mismo autor, nunca dispusiera de suficientes medios a lo largo de su existencia y que

en los últimos años atormentados por la gota, sus penosos achaques y la despiadada persecución de los inquisidores con motivo de la publicación de su *Pasión y triunfo de Cristo*, sus exiguos recursos materiales se agotaran obligándole, quizás, a deshacerse de sus preciados libros reunidos durante tantos lustros para pagar los crecidos gastos que le causaran sus largas enfermedades y litigios. (Leonard, 1941, p. 2)

En tiempos más recientes, Jerry Williams, sin mucho fundamento, escribió que la colección, que incluía libros prohibidos por la Inquisición, «is seriously at odds with his proven reputation of humanist» (1996, p. 11). Al igual que Leonard, afirma que el empobrecido fondo bibliográfico representa tan solo una parte de lo que Peralta poseyó durante su vida, y agrega:

Peralta was generous with his books, which he lent to friends, mailed abroad to correspondents, in which he used for instructional purposes. Since money was always in short supply in his household, he may have sold part of his collection, knowing that he could rely on unlimited access to San Marcos' library as one of his many retirement benefits. (1996, p. 11)

No presenta prueba documental alguna que sustente tales aseveraciones. Más aún, San Marcos no poseía entonces una biblioteca; la tuvo, sí, pero a fines del siglo XVIII y, al parecer, nunca funcionó (Romero, 1927).

Los libros consignados en el inventario, contrario a la opinión de Leonard, no eran pocos, pues sumaron 185 volúmenes. Se trata de una colección de mediana dimensión para los estándares de la época. Desafortunadamente, el encargado del registro, acaso vencido por el

cansancio o la premura por acabar su tarea, no detalló los «ciento y doze libritos pequeños de diferentes authores en franzés», lo cual imposibilita conocer con mayor detalle las aficiones literarias del polígrafo limeño. A pesar de esta última limitación, la colección merece ser estudiada.

No debe llamar la atención que los libros en francés e italiano conformen dos conjuntos particularmente importantes, porque sus temáticas fueron afines a los intereses del erudito limeño. La afición por la literatura francesa es signo de los tiempos. Entre fines del siglo xvii e inicios del siglo xviii, profundos cambios se produjeron en el Imperio español. Desde el punto de vista político, el acontecimiento más relevante fue la crisis de la sucesión al trono, origen de una guerra que se prolongó durante más de una década. Como es de sobra conocido, dicho enfrentamiento tuvo como consecuencia el ascenso al poder de la dinastía borbónica, de origen francés. A los cambios políticos se sumaron los culturales. Aun cuando la influencia cultural francesa se había hecho manifiesta en el siglo xvii, el cambio dinástico aceleró dicho proceso e hizo posible que las élites cultas de España y la América hispana entraran en mayor contacto con la producción literaria al norte de los Pirineos. Peralta fue testigo y protagonista de aquellos cambios. Como pocas, su obra refleja la importancia de autores franceses.

En las décadas finales del siglo xvii e iniciales del siglo xviii, se hizo cada vez más ostensible el comercio francés en el virreinato peruano. Pudo este ser uno de los canales de penetración de la literatura francesa. La afición de Peralta por esta cultura fue temprana si damos crédito a su propio testimonio. En la dedicatoria a Felipe V de su poema *Le triomphe d'Astrée*, compuesto en 1703, expresó que siempre había amado Francia y admirado desde niño las hazañas de Luis XIV:

L'hereuse violence de cette passion, que j'ai toujours porté pour la gloire d'un monarque adorable, voire parmi ceux qui son les plus eloignes de ses interets, como Louis Le Grand, m'a fait adonner depuis les premieres

perceptions de mon entendement a la connaissance de ses hauts faits.
(Riva-Agüero, 1962a, pp. 176-177)

El ya mencionado Fermín de Irrisarri, en su aprobación a la *Historia de la España vindicada*, escribió:

Todas estas ciencias y lenguas las supo nuestro autor sin maestro; y el difícil idioma francés lo supo mucho antes que Francia frecuentase nuestros puertos, cuando ardía en guerras tanto una y otra nación, que aun las palabras castellanas presentaban como enemigas batalla a las francesas.
(Peralta, 1730/2003, p. 17)

En el contexto del reforzamiento de las relaciones comerciales con Francia, personajes de esa nación llegaron a tierras peruanas atraídos por la curiosidad científica. La amistad de Peralta con viajeros como el padre Louis Feuillée y Charles Marie de La Condamine pudo haberlo familiarizado aún más con la literatura francesa de su tiempo⁷.

Aparte de los numerosos títulos en francés, algunos identificables y otros no, el inventario ilustra los principales campos del saber cultivados por el erudito limeño. Aparecen títulos vinculados con su desempeño como catedrático de matemáticas en la Universidad de San Marcos, cargo que asumió en 1709 (ver nros. 6, 35, 39 y 57 en Anexo). Otros están relacionados con su quehacer como cosmógrafo mayor del virreinato, ya que era un cargo anejo a la cátedra de matemáticas (ver nros. 4, 30, 41, 58). Como tal le correspondió componer los calendarios anuales, aparecidos con el título de *Conocimiento de los tiempos*. También se registran textos asociados a su cargo de ingeniero

7 Sánchez escribió, sin el rigor que lo caracteriza —¿o «con el poco rigor que lo caracteriza»?—, que Peralta asistió a Frezier durante su fugaz visita a Lima en 1713 (1967, p. 15). En abono de esta afirmación remite a una edición parisina de 1720 de la *Relation*, de Frezier. Tal edición no existe, y en la obra del viajero francés no consta que este conociera a Peralta, aun cuando menciona sus escritos (Frezier, 1982).

mayor del reino (ver nros. 7, 9, 10, 11, 12, 19, 21, 24, 26, 28, 29, 38). Se sabe que puso especial dedicación en la mejora del puerto del Callao y la defensa militar de Lima. De otro lado, la historia fue, entre las disciplinas humanísticas, la más cultivada por Peralta (ver nros. 1, 14, 16, 18, 36, 37, 43, 46, 54, 62).

Un dato particularmente interesante del inventario fue el registro de «la ynpresión de la Lima fundada que está en poder del librero Carrión para encuadernarla». Se trata del poema épico *Lima fundada*, de Peralta, que había sido publicado en Lima en 1732, en la imprenta de Francisco Sobrino y Bados. En la época, era común que en la producción de un libro interviniesen varios agentes, entre ellos el impresor y el encuadernador. El primero se encargaba de confeccionar los textos impresos; pero, dado que estos solían ponerse a la venta en pliegos o cuadernillos sueltos, era necesario el trabajo de un encuadernador. En las tiendas de libros o librerías, los libreros ofrecían además diversos tipos de encuadernación al gusto de sus clientes. Para realizar esa tarea contaban con un «oficial librero». No llama la atención que una década después de su publicación todavía existieran ejemplares de *Lima fundada* destinados a la venta en manos del librero Carrión, porque ayer como hoy el mercado libresco funcionaba de manera lenta. La existencia de aquellos ejemplares era conocida por el marqués de Casa Calderón y no quiso que fuese soslayada en el inventario de los bienes de Peralta. La razón de este proceder obedecía a una lógica crematística. Al inventario seguía la almoneda, en la cual se remataba el patrimonio del difunto y el monto resultante servía para cumplir con las mandas testamentarias, entre ellas las deudas. Mientras más cuantioso fuera el patrimonio del difunto, mayores podían ser las ganancias. El marqués se contaba entre los acreedores de Peralta; por tanto, su intervención en el registro de sus bienes estuvo teñida de interés.

Los libros en el inventario de bienes de Peralta, como ya se ha dicho, con seguridad representan tan solo una fracción de los que debió poseer en su casa. Se sabe que el erudito limeño fue un atento lector, por ejemplo, de los cronistas e historiadores de Indias (Pedro de Cieza de León, Agustín de Zárate, Antonio de la Calancha, entre otros). Entre los autores predilectos de Peralta, estuvo el Inca Garcilaso de la Vega, cuyos *Comentarios reales* citó y parafraseó en varias de sus obras (Guibovich Pérez, 2016; Mazzotti, 2001; Peralta, 1723/2023; Thurner, 2012). Sin embargo, todos los autores antes mencionados están ausentes en el inventario. ¿Por qué? Una de las cuestiones que surge de la lectura de este es qué lo llevó a conservar unos títulos y otros no al final de su existencia. ¿Acaso fue su valor sentimental o su utilidad? Al menos, en lo que respecta a varias de las obras de fortificación e ingeniería militar fue su utilidad, porque muchas de ellas fueron consultadas para la elaboración de su tratado *Lima inexpulnable*, aparecido en 1740 —esto es, tres años antes de su muerte— (Gutiérrez Montoya, 2022).

La relación de Pedro de Peralta con los libros fue prolongada y está documentada. En la Lima de fines del siglo XVII y primeras décadas del siglo XVIII, Peralta entró en contacto con los libros mediante la asistencia a la universidad; la participación en tertulias y academias literarias y científicas, y la adquisición de aquellos en el mercado local y europeo. Su afición por los libros pone de manifiesto su enorme interés por el cultivo del intelecto, pero también refleja los cargos académicos y administrativos que desempeñó en vida. Su biografía y sus libros, además, ilustran una de las dimensiones más fascinantes de su formación intelectual: su afición por la literatura y la ciencia francesas. Esta afición constituye una clara muestra del tiempo que le tocó vivir.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilar Piñal, F. (2005). *La España del absolutismo ilustrado*. Espasa Calpe.
- Cañas Murillo, J. (2012). Corte y academias literarias en la España de Felipe IV. *Anuario de Estudios Filológicos*, XXXV, 5-26.
- Cuya, A. (2018). El establecimiento formal del negocio de venta de libros en Perú: los casos de Juan Jiménez del Río, Pedro Durango de Espinosa y Andrés de Hornillos (1580-1620). *Histórica*, 42(1), 7-57.
- Eguiguren, L. A. (1951). *La Universidad en el siglo XVI. T. II. Las constituciones de la Universidad y otros documentos*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Flor de Academias y Diente del Parnaso*. (1899). Tipografía de El Tiempo.
- González González, E. (2005). La universidad: estudiantes y doctores. En A. Rubial García (Coord.), *Historia de la vida cotidiana en México. II. La ciudad barroca* (pp. 261-395). El Colegio de México.
- Guibovich Pérez, P. (2016). The Dissemination and Reading of the *Royal Commentaries* in the Peruvian Viceroyalty. En S. Castro-Klarén y C. Fernández (Eds.), *Inca Garcilaso & Contemporary World-Making* (pp. 129-153). University of Pittsburgh Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1g2kmm1.8>
- Guibovich Pérez, P. (2019). *Imprimir en Lima durante la colonia. Historia y documentos*. Iberoamericana/Vervuert.
- Guibovich Pérez, P. (2022). La memoria testamentaria y el testamento de Pedro de Peralta. Notas y documentos. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, (28), 549-565. https://doi.org/10.25267/Cuad_Ilus_romant.2022.i28.25

- Gutiérrez Montoya, N. (2022). Pedro de Peralta y su *Lima inexpulnable*. Un discurso entre el Barroco y la Ilustración. En C. Rosas y B. Lavallé (Eds.), *El virreinato del Perú en la encrucijada de dos épocas (1680-1750)* (pp. 65-94). Instituto Riva-Agüero.
- Leonard, I. (1937). Algunos documentos de Peralta Barnuevo. *Boletín Bibliográfico de San Marcos*, VII(1-2), 3-11.
- Leonard, I. (1941). Los libros en el inventario de bienes de don Pedro de Peralta Barnuevo. *Boletín Bibliográfico de San Marcos*, (1-4), 1-7.
- Leonard, I. (1979). *Los libros del conquistador*. Fondo de Cultura Económica.
- Mazzotti, J. A. (2001). La invención criolla a partir del Inca Garcilaso: las estrategias de Peralta y Barnuevo. En D. Castillo Durante y B. Satler (Eds.), *Perú en su cultura* (pp. 55-72). University of Ottawa; PromPerú.
- Mendiburu, M. (1885). *Diccionario histórico biográfico del Perú. Parte primera que corresponde a la época de la dominación española*. Imprenta Bolognesi.
- Monsalve Zanatti, M. (1994). Historia de la Universidad de San Marcos y la Facultad de Teología (1551-1640). *Revista Teológica Limense*, XXVIII(2-3), 288-331.
- Monsalve Zanatti, M. (1998). Del estudio del rosario a la Real y Pontificia Universidad Mayor de San Marcos. *Histórica*, 22(1), 53-79. <https://doi.org/10.18800/historica.199801.003>

- Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. (2009). *Retratos. Siglos XVI-XX*. Editorial Súper Gráfica.
- Peralta, P. (1732). *Lima fundada*. Francisco Sobrino y Bados.
- Peralta, P. (2003). *Historia de la España vindicada*. (J. Williams, Ed.). Juan de la Cuesta. (Obra original publicada en 1730)
- Peralta, P. (2023). *Júbilos de Lima y fiestas reales* (E. E. Cortés y J. E. Cornelio, Eds.). Universidad Nacional Mayor de San Marcos. (Obra original publicada en 1723)
- Riva-Agüero, J. (1962a). Pedro de Peralta y las influencias francesas en sus obras. En *Obras completas de José de la Riva-Agüero. II. Estudios de literatura peruana. Del Inca Garcilaso a Eguren* (pp. 165-220). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Riva-Agüero, J. (1962b). Sociedad y literatura limeñas en el siglo XVIII. En *Obras completas de José de la Riva-Agüero. II. Estudios de literatura peruana. Del Inca Garcilaso a Eguren* (pp. 275-350). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Rodríguez Garrido, J. A. (2000). La voz de las repúblicas: poesía y poder en la Lima de inicios del siglo XVIII. En J. A. Mazzotti (Ed.), *Agencias criollas. La ambigüedad colonial en las letras hispanoamericanas* (pp. 249-255). Instituto Internacional de Literatura Hispanoamericana.
- Romero, C. (1927). La biblioteca de la Universidad de San Marcos y el bibliotecario fray Diego Cisneros. *Boletín Bibliográfico de la Universidad de San Marcos*, III(2), 31-44.
- Rossi y Rubí, J. (1791a). Reflexiones históricas y políticas sobre el estado de la población de esta capital, que se acompaña en suplemento. *Mercurio Peruano*, (10), 90-97.

- Rossi y Rubí, J. (1791b). Noticia histórica de la vida del V. P. Juan Pérez de Menacho. *Mercurio Peruano*, (18), 157-161.
- Sánchez, L. A. (1967). *El doctor Océano. Estudios sobre don Pedro de Peralta Barnuevo*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Thurner, M. (2012). *El nombre del abismo. Meditaciones sobre la historia de la historia*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Vargas Ugarte, R. (1956). *Impresos peruanos (1700-1762)*. Tipografía Peruana.
- Williams, J. (1994). *Censorship and Art in the Pre-Enlightenment Lima. Pedro de Peralta Barnuevo's* Diálogo de los muertos: la causa académica. Scripta manuscripta.
- Williams, J. (1996). *Peralta Barnuevo and the Discourse of Loyalty: A Critical edition of Four Selected Texts*. Arizona State University.

ANEXO

El inventario de los libros⁸

He transcrito los títulos de los libros tal como aparecen en el inventario de 1743. Entre corchetes van la numeración y las identificaciones, varias de ellas tentativas dada la imprecisión con que se solía elaborar los inventarios en tiempos coloniales. Para la identificación de los títulos, me he servido de los catálogos del Patrimonio Bibliográfico español, de la Biblioteca Nacional de Francia y de la British Library, así como de la tipobibliografía de Vargas Ugarte (1956).

- [1] Yten, un libro del origen de las dignidades de Castilla y León, por Salazar y Mendoza [Pedro Salazar de Mendoza, *Origen de las dignidades seglares de Castilla y León con relación sumaria de los reyes de estos reynos ... de los que las han creado, y tenido, y de muchos ricos homes ...: con vn resumen al fin de las mercedes que Su Magestad ha hecho de marqueses, y condes desde el año de 1621 hasta fin del de 1656*. Madrid: Imprenta Real, 1657; y otras ediciones].
- [2] Yten, dos libros efemérides de Eustachio Manfredi [Anoto Eustaquio Manfredi, *Ephemerides Motuum Cælestium, ex Anno 1715 in Annum 1725 e Cassinianis Tabulis ad meridianum Bononiae supputatæ, etc.* Bolonia, 1715; y *Novissimae ephemerides motuum coelestium e cassinianis tabulis ad meridianum Bononiae supputatae...*; *tomus I ex anno 1726 in annum 1737*. Bolonia: Constantini Pisarri, 1725].
- [3] Yten, otro libro biblioteca oriental de a folio por Monsiur de Herbelot [Barthelemy d'Herbelot, *Bibliothèque orientale*

8 Archivo General de la Nación. Protocolo del escribano Gregorio González de Mendoza, año 1743, ff. 134r-135v.

ou dictionnaire universel contenant generalement tout ce qui regarde la connoissance des peuples de l'Orient. París: Compagnie des Libraires, 1697].

- [4] Yten, otro las tablas astronómicas de Phelipe Leide [Philippi Lansberg, *Tabulae motuum coelestium perpetuae, ex omnium temporum observationibus constructae, temporumque omnium observationibus consentientes: item Novae & genuinae motuum coelestium theoricæ & astronomicarum observationum thesaurus.* Middelburg: Zachariam Romanum, 1632; y otras ediciones].
- [5] Yten, otro de descripción general de Asia de a folio [Pierre d'Avity, Seigneur de Montmartin, *Description generale de L'Asie prieme partie du monde: avec tous ses empires, royaumes estats, et republiques.* París: Pierre Billaine, 1637; y otras ediciones].
- [6] Yten, otro de diferentes obras de matemáticas y físicas.
- [7] Yten, otro de descripción de fortificación y murallas en francés [Puede tratarse de Aurelio de Pasino, *Discours sur plusieurs points de l'Architecture de Guerre, concernant les fortifications tant anciennes que modernes, ensemble le moyen de bastir & fortifier une place de laquelle les murailles ne pourront aucunement estre endommagées de l'artillerie.* Amberes, 1579].
- [8] Yten, otro disertaciones eclesiásticas en castellano [Puede tratarse de Gaspar Ibáñez de Segovia Peralta y Mendoza, marqués de Mondéjar, *Disertaciones eclesiásticas por el honor de los antiguos tutelares contra las ficciones modernas.* Texto manuscrito].

- [9] Yten, otro dicho de fortificaciones en francés [Puede tratarse de Jacques Ozanam, *Traité de Fortification, contenant les méthodes anciennes et modernes pour la construction et la deffense des places, etc.* París, 1694].
- [10] Yten, otro manoescripto operaciones de náutica en ynglés.
- [11] Yten, otro de ymbención de elebar el agua en francés [Isaac de Caus, *Nouvelle invention de leuer l'eau plus hault que sa source avec quelques machines mouantes par le moyen de l'eau, et vn discours de la conduite d'icelle.* Londres, 1644].
- [12] Yten, otro de artillería en francés [Puede tratarse de Diego Ufano, *Artillerie, c'est a dire Vraye instruction de l'artillerie et de toutes ses appartenances: avec vne declaration de tout ce qui est de l'office d'un General d'icelle ...: avec vn enseignement de preparer toutes sortes des feux artificiels ... par Diego Ufano; mais maintenant traduit en langue françoise ... par Iean Theodore de Bry.* Frankfurt: Egenolf Emmel, 1614].
- [13] Yten, otro arte de fortificaciones en franzés [*L'art universel des fortifications françoises, holandoises, espagnoles, italiennes et composées avec l'Art d'attaquer les Places fortifiées par les surprises & par la force, & aussi de défendre les Places fortifiées contre les surprises & contre la force par le sieur de Bitainvieu.* París: Jacques du Brueil, 1674].
- [14] Yten, dos tomos de historia del mundo en ytaliano [Urbain Chevreau y Arcangelo Agostini, *Istoria universale del mondo.* Venecia: Lorenzo Basegio, 1713, 2 vols.].
- [15] Yten, otro memorial de la yglesia de Sevilla [Puede tratarse del *Memorial que con la mayor veneración, y confianza pone a las reales plantas de la católica magestad del rey nuestro señor*

D. Felipe V, que Dios guarde, la santa iglesia metropolitana y patriarcal de Sevilla. s. l., s. a.].

- [16] Yten, otro Anales de España de Pelliser [José Pellicer de Ossau y Tovar, *Aparato a la monarchía antigua de las Españas, en los tres tiempos del mundo, el adelón, el mítico, y el histórico: primera parte*. Valencia, 1678; y otras ediciones].
- [17] Yten, otro Constituciones de la unibersidad [*Constituciones y ordenanzas antiguas, añadidas, y modernas de la Real Vniuersidad, y Estudio General de San Marcos de la ciudad de los Reyes del Perú, reimpressas, y recogidas ... por el Doct. D. Alonso Eduardo de Salazar y Zevallos*. Lima: Imprenta Real, 1735].
- [18] Yten, otro aberiguaciones de las antigüedades de Cantabria por Enao [Gabriel de Henao, *Averiguaciones de las antigüedades de Cantabria: ocupadas en explorar sucesos de los cántabros, quando dominaron España los godos y en los de empresas contra moros y en defenderse dellos enderezadas principalmente a descubrir los de las tres provincias cantábricas vascongadas en esos tiempos*. Salamanca: Eugenio Antonio García, 1691; y otras ediciones].
- [19] Yten, otro de a quarta de fortificasiones en português [Puede tratarse de Luis Serrao Pimentel, *Método lusitano de desenhar as fortificaçoens das praças regulares & irregulares*. Lisboa: António Craesbeeck de Mello, 1680].
- [20] Yten, otro diccionario ynglés y franzés [Puede tratarse de Guy Miège, *The Great French dictionary in two parts: the first French and English, the second English and French: according to the ancient and modern orthography, wherein*

each language is set forth in its greatest latitude, the various senses of words, both proper and figurative are orderly digested and illustrated with apposite phrases and proverbs, the hard words explained and the proprieties adjusted, to which are prefixed the grounds of both languages, in two gramatical discourses, the one english and the other french. Londres: J. Redmayne, 1688].

- [21] Yten, otro de Antonio Magiño de planos y treangulos en latín [Giovanni Antonio Magini, *De planis triangulis liber unicus; eiusdem de dimetiendi ratione per quadrantem & geometricum quadratum, libri quinque.* Venecia: Victorij Benacij, 1592].
- [22] Yten, otro de sínodos orientales desquaternado sin prinsi-pio ni fin.
- [23] Yten, otro arte de navegación en ynglés [Daniel New-House, *The Whole Art of Navigation in five books: containing I. The principles of Navigation and Geometry.* Londres: Richard Mount, 1698 y 1727].
- [24] Yten, otro arquitectura militar, manoescripto.
- [25] Yten, otro de efemérides pasadas exislevis.
- [26] Yten, otro de fortificaciones en franzés [Puede tratarse de Jean Gaspar Du Fay, *Veritable maniere de bien fortifier de Mr. de Vauban: ou l'on voit de quelle methode on se fert aujourd'hui en France pour la fortification des places / le tout mis en ordre par Mr. l'Abbé Du Fay et le chevalier de Cambray ...; tome premier.* Paris: la Veuve Cramoisy, 1694].
- [27] Yten, otro de efemérides de Meza Baca.

- [28] Yten, otro la fortificación demostrada en franzés [Puede tratarse de *La fortification démontrée et réduite en art par feu J. Errard ... revue corrigée et augmentée par A. Errard ... contre les grandes erreurs de l'impression contrefaite en Allemagne dédiée à Sa Majesté*. s. l., 1622].
- [29] Yten, otro arquitectura militar en franzés de Doxen [Mathias Doegen, *L'Architecture militaire moderno, ou Fortification: confirmée par diverses histoires tant anciennes que nouvelles, et enrichie des figures des principales forteresses qui sont en l'Europe. Mise en François par H. Poirier*. Amsterdam, 1648].
- [30] Yten, otro de efemérides pasadas.
- [31] Yten, otro de gazetas en franzés.
- [32] Yten, otro ytaliano del modo de elebar el agua [Giuseppe Ceredi, *Tre discorsi sopra il modo d'alzar acque da' lvoghi bassi. Per adacquar terreni. Per levar acque sorgenti ... dalle campagne ... Per mandare l'acqua da bere alle citta*. Parma, 1567; y otras ediciones].
- [33] Yten, ocho tomos de la historia de España por Ferreras [Juan de Ferreras, *Synopsis histórica-cronológica de España*. Madrid: Francisco del Hierro, 1700-27, 16 vols.; y otras ediciones].
- [34] Yten, otro de traxedias de Cornelle en franzés.
- [35] Yten, otro trigonometría de Osanan [Jacques Ozanam, *La geometrie pratique, contenant la trigonometrie theorique & pratique, la longimetrie, la planimetrie, & la stereometrie, etc.* París: Chez l'Auteur & Estienne Michallet, 1684].

- [36] Yten, otro de antigüedades de Asturias [Luis Alfonso de Carvallo, *Antigüedades y cosas memorables del principado de Asturias*. Madrid: Julián de Paredes, 1695].
- [37] Yten, istoria de España por Iracio obispo [Prudencio de Sandoval, *Historias de Idacio Obispo, que escribió poco antes que España se perdiese, de Isidoro obispo de Badajoz... de Sebastiano, obispo de Salamanca... de Sampino, obispo de Astorga... de Pelagio, obispo de Oviedo...; dirigidas al rey cathólico don Felipe nuestro señor*. Pamplona: Nicolás de Asiayn, 1615].
- [38] Yten, otro de fortificaciones en franzés.
- [39] Yten, otro de mathemáticas en ynglés [Puede tratarse de William Leybourn, *Cursus mathematicus. Mathematical sciences, in nine books, comprehending: arithmetick... geometry... cosmography... astronomy... navigation... trigonometry... with the description, construction, and use of geometrical and nautical instruments and the doctrine of triangles applied to practice in mensurations of all kinds*. Londres: T. Basset, B. Tooke, T. Sawbridge, Awnsham and J. Churchill, 1690].
- [40] Yten, otro de genealogía de la casa de borbón en franzés [Puede tratarse de Bernard, Charles y Nicolás de Sercy, *Genealogie de la Maison Royale De Bourbon. Avec Les Eloges Et Les Portraits des Princes qui en sont sortis*. París, 1644; y otras ediciones].
- [41] Yten, otro de xemérides [sic] pasadas.
- [42] Yten, otro Bartholi de medir distansia en ytaliano [Cosimo Bartoli, *Del modo di misurare le distantie, le superficie, i corpi, le piante, le prouincie, le prospettive & tutte le altre cose terrene ...: secondo le vere regole d'Euclide & degli altri piu*

- lodati scrittori*. Venecia: Francesco Franceschi Sanese, 1589; y otras ediciones].
- [43] Yten, otro historia de España por Alfonzo Sánchez en latín.
- [44] Yten, otro varias acciones de sixto quinto en latín [Giovanni Francesco Bordino, *De rebus praeclare gestis a Sixto V, Pon. Max.* Roma: Jacobo Torneri, 1588].
- [45] Yten, otro diccionario de marina en francés [Puede tratarse de Nicolas Aubin, *Dictionaire de marine contenant les termes de la navigation et de l'architecture navale. Avec les règles & proportions qui doivent y être observées. Ouvrage enrichi de figures représentant divers vaisseaux, etc.* Amsterdam: Jean Covens & Corneille Mortier, 1722].
- [46] Yten, otro exselencias de la monarquía española [Gregorio López Madera, *Excelencias de la monarchia y reyno de España en que de nuevo con grande aumento se trata de su origen, antigüedad, sucessiones... y conseruación de su anti-quíssima lengua hasta aora.* Madrid: Luis Sánchez, 1625; y otras ediciones].
- [47] Yten, otro Facnano de provabilitate opinionun [Prospero Fagnani, *De opinione probabili tractatus... super Decretalibus seorsum recusis.* Roma: Ioannis Casoni, 1665].
- [48] Yten, otra la cavallería y xineta de Pacheco en portugués [sic] [Francisco Pacheco, *Tratado da cavalaria da gineta, com a doctrinados melhores authores.* Lisboa: Officina de Joam da Costa, 1670].
- [49] Yten, thesoro de navegación en francés de Blande [Guillaume Blondel, *Le tresor de la navigation.* Gruchet: Havre de Grace, 1673].

- [50] Yten, otro de san Pedro, primer papa, en franzés [Jean Baptiste de Glen, *Saint Pierre, premier pape, institué par Jésus-Christ, et tous ses légitimes successeurs jusqu'à Innocent X inclusivement; le temps de leurs promotions à la thiare, et les choses*. Lieja: Nicolas Gaen, 1649].
- [51] Yten, otro el arte de nabegar en franzés [Pedro de Medina, *L'Art de naviguer / de M. Pierre de Medine ...; traduit de castillan en françois, avec augmentation & illustration ... par Nicolas de Nicolai*. Rouen, 1607 y 1628].
- [52] Yten, otro de Juan Coraço latino matherias de saserdotes. [Puede tratarse de *Iacobo Cuiacio iureconsulto clarissimo Ad Gregorii noni Decretalium libros secundum, tertium, quartum et quintum adscriptae recitationes solemnes operi parali-pomenon insertae*. Lyon, 1614].
- [53] Yten, otro de cuentas echas en franzés [Bertrand-François Barrême, *Les Comptes faits ou le tarif general de toutes les monnoyes*. París, 1715; y otras ediciones].
- [54] Yten, otro thomo segundo de la historia de Fransia en fransés [Isaac de Larrey, *Histoire de France sous le regne de Louis XIV ...; tome II qui contient ce qui s'est passé depuis l'anné 1649 jusqu'a l'année 1656 inclusivement*. Rotterdam, 1718]⁹.
- [55] Yten, otro del blasón en franzés [Puede tratarse de Claude François Menestrier, *Le Blason de la noblesse, ou le preuves de noblesse de toutes les nations de l'Europe*. París, 1683].

9 Citado en el canto VIII de *Lima fundada*.

- [56] Yten, otro Lusiano tradusido en franzés [*Lucien / de la traduction de N. Perrot, R. D'Ablancourt; avec des remarque sur la traduction*. París, 1733, 3 vols.; y otras ediciones].
- [57] Yten, otro jeometría de Blonden en franzés [Anoto Guillaume Le Blond, *L'Arithmetique et la Geometrie de L'Officier: Coutenant la theorie et la pratique de ces deux sciences ... par ... Le Blond ...; Tome Premier*. París: Charles-Antoine Jombert, 1748].
- [58] Yten, otro del uso de los astrolabios en franzés [Nicolas Bion, *L'usage des astrolabes tant universels que particuliers: accompagné d'un traité, qui en explique la construction par des manieres simples & faciles, avec les figures necessaires pour l'intelligence de ce Traité*. París: chez Laurent d'Houry ... Jean Boudot ... 1702].
- [59] Yten, compendio de pilotaxe [Coubert, *Abregé du pilotage. Pour servir aux conférences d'hydrographie, que le Roi fait tenir pour ses oficiers de marine*. Brest, 1685].
- [60] Yten, otro uso de pluton en franzés [Puede tratarse de *Pluton maltotier, ou, La decouverte des intrigues financieres & amoureuses des partisans*. Rotterdam: Chez R. Strich, 1710].
- [61] Yten, otro destrados y prinsipados del mundo en franzés [Pierre d'Avity et al., *Les États, Empires, Royavmes, Et Principavtez Du Monde Representez par l'ordre, [et] veritable description des Pays ...; Illvstre' De L'Institution De Toutes Les Religions, Compagnies regulieres, Monasteres, Conuents, Ordes, Seminaires ...; Avec La Noble Et Celebre Origine De Tous Les Ordres Militaires*. Ginebra: Tounes, 1665; y otras ediciones].

- [62] Yten, arte ystórica en latín [Puede tratarse de Gerardus Joannes Vossius, *Ars historica siue De historiae & historices naturâ, historiaéque scribendae praeceptis, commentatio*. Lyon, 1653].
- [63] Yten, otro Siriaco de controbersias [Francesco Negri Cyriaco. Anoto *Controversiarum forensium liber primus: in quo ultra rerum indicatarum casus frequentes et communes opiniones ubiqz observatas accesserunt decisiones aliquae Rotae Romanae nondum impressae ... opus singularibus admodum quaestionibus alibi vix occurrentibus refertum, mendisque quam pluriniis repurgatum, necnon characterum varietate distinctis allegationibus nunc primum ornatius editum*. Génova, 1667; y otras ediciones].
- [64] Yten, ciento y doze libritos pequeños de diferentes autores en franzés.
- [65] Yten, la ynpresión de la Lima fundada que está en poder del librero Carrión para encuadernarla.

Bol. Acad. peru. leng. 76. 2024 (359-392)

LOS ORÍGENES DEL CUENTO MODERNO PERUANO EN LAS REVISTAS ILUSTRADAS DE INICIOS DEL SIGLO XX. EL CASO DE MARÍA AUGUSTA ARANA¹

The origins of the modern Peruvian short story in the illustrated
magazines of the early twentieth century. The case of María Augusta
Arana

Les origines du conte moderne péruvien dans les magazines illustrés du
début du XXe siècle. Le cas de María Augusta Arana

MARCEL VELÁZQUEZ

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
mvelazquezc@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-5770-8400>

RESUMEN:

La producción, la circulación y el consumo de los primeros cuentos modernos, de autores extranjeros y nacionales, se incrementó y consolidó en revistas ilustradas de inicios del siglo xx, como *Actualidades*, *Novedades* y *Prisma*. Este novedoso formato literario, asociado al horizonte modernista, fue cultivado no solo por escritores peruanos varones, sino también por escritoras. El objetivo principal de este artículo es reivindicar la figura y obra de María Augusta Arana, autora completamente desconocida por la historia literaria. Para ello, se estudian su trayectoria social y sus ensayos breves; además, se analizan los cuentos

1 Este artículo es producto de una investigación financiada por ProCiencia (Concytec) en el marco del concurso «Movilizaciones con ECOS-Nord-Perú 2020».

«Un lote negro» (1903), publicado en *Novedades*, y «El desenlace de un sueño» (1907), publicado en *Actualidades*. A manera de conclusión, se sostiene que María Augusta Arana es, por la calidad de su obra, una de las fundadoras del cuento moderno en el Perú.

Palabras clave: Lima, cuento modernista, revistas ilustradas, escritoras, naturalismo.

ABSTRACT:

The production, circulation and consumption of the first modern short stories, by foreign and national authors, increased and consolidated in illustrated magazines of the early twentieth century, such as *Actualidades*, *Novedades* and *Prisma*. This novel literary format, associated with the modernist horizon, was cultivated not only by Peruvian male writers, but also by female writers. The main objective of this paper is to vindicate the figure and work of María Augusta Arana, an author completely unknown in literary history. For this purpose, her social trajectory and her short essays are studied; in addition, the short stories “Un lote negro” (1903), published in *Novedades*, and “El desenlace de un sueño” (1907), published in *Actualidades*, are analyzed. By way of conclusion, it is argued that María Augusta Arana is, due to the quality of her work, one of the founders of the modern short story in Peru.

Key words: Lima, modernist short story, illustrated magazines, women writers, naturalism.

RÉSUMÉ:

La production, la distribution et la consommation des premiers contes modernes, d'auteurs étrangers et nationaux, s'est accrue et consolidé dans des magazines illustrés du début du XXe siècle, tels que *Actualidades*, *Novedades* et *Prisma*. Ce format littéraire innovateur, associé à l'horizon moderniste, a été cultivé non seulement par des écrivains péruviens

masculins, mais aussi par des écrivaines. Le but principal de cet article est de revendiquer la figure et l'œuvre de María Augusta Arana, auteur complètement méconnue de l'histoire littéraire. Pour cela, nous étudions sa trajectoire sociale et ses essais brefs, et nous analysons les contes «Un lote negro» (1903), publié dans *Novedades*, et «El desenlace de un sueño» (1907), publié dans *Actualidades*. Pour conclure, nous soutenons que María Augusta Arana est, pour la qualité de son œuvre, une des fondatrices du conte moderne au Pérou.

Mots clés: Lima, conte moderniste, magazines illustrés, écrivaines, naturalisme.

Recibido: 17/07/2024

Aprobado: 14/09/2024

Publicado: 28/12/2024

1. Introducción

A pesar de los recientes esfuerzos de recuperación de relatos y cuentos (Matto de Turner, 2015), formación de antologías de lo macabro (Garnica Brocos, 2023) y republicación de libros de cuentos (Larriva de Llona, 1919/2019), los orígenes del cuento moderno en el Perú constituyen todavía un proceso desconocido en gran parte. Hay nuevos estudios desde marcos interpretativos que acentúan la fluidez y eclecticismo en los autores que emplean códigos decadentistas, naturalistas y modernistas en sus textos y recrean las figuras del artista moderno, la bella enferma, los cuerpos degradados mediante exploraciones en el mal y lo mórbido (Alejos, 2022; Carpio Manickam y LaGreca, 2021; Garnica Brocos, 2019). Sin embargo, no existe un estudio desde las revistas mismas, desde los soportes materiales en los que se publicaron, circularon y fueron leídos los primeros cuentos modernos en el Perú.

No se puede estudiar el cuento modernista en el Perú solo a partir de los libros publicados en el periodo o mucho menos desde antologías

posteriores. La mayoría de los cuentos que leyeron los limeños en la primera década del siglo xx se publicaron en revistas, como *Actualidades* (1903-1908), *Novedades* (1903-1904), *Prisma* (1905-1907), *Monos y Monadas* (1905-1907/1910) y *Variedades* (1908-1932). Las dimensiones materiales de la revista influyeron en la extensión de los textos; el público lector no era un lector exclusivo de los cuentos, sino que se desplazaba libremente entre diversos formatos textuales y gráficos, como la crónica, el artículo periodístico, el dibujo, la fotografía y la caricatura.

La hegemónica cultura visual posibilitó que, en algunos casos, los cuentos fuesen publicados en las revistas acompañados de dibujos o incluso de fotografías. Los dibujos eran alusivos a la trama narrativa, servían para adornar el título o creaban un marco dentro de la hoja impresa; en el caso de las fotografías, se observa mayoritariamente una desconexión o alusiones muy indirectas entre una y otra. En todo caso, la imaginación verbal literaria no se presentaba en completa autonomía.

La profesionalización del escritor mediante el periodismo alentó la producción de crónicas, reportajes, entrevistas, relatos y, finalmente, cuentos modernos. En toda América Latina, el crecimiento de las ciudades y la alfabetización, así como las nuevas posibilidades tecnológicas de impresión masiva, crearon las condiciones para un amplio y dinámico mercado de publicaciones periódicas. En ese marco general, la crónica y el cuento eran formatos novedosos que permitían a varios escritores recibir por primera vez una contraprestación económica por su trabajo literario en diarios o revistas. Esta relación entre la literatura y el mercado con sus leyes mercantiles transformó todos los sistemas literarios latinoamericanos en el horizonte modernista, antes o después, en mayor o menor medida.

En México se publicaron libros de cuentos desde 1882, veinte años antes que en el Perú, y hubo un amplio campo periodístico para los escritores modernistas. Díaz Ruiz (2016) advierte de forma precisa la

tensión: el periódico ofrece edición y lectura seguras, un público cautivo y un «vínculo directo, vivo y constante con el mundo cotidiano y social» (p. xiv). Sin embargo, a cambio, limita la libertad del escritor que debe atender a la novedad, el gusto y las circunstancias de su tiempo inmediato sin olvidar otros factores, como la línea política de la publicación y las decisiones del editor o director (2016, p. xv).

Bajo esas mismas coordenadas y tensiones, en la primera década del siglo xx, hubo varios escritores de cuentos que simultáneamente publicaban en la prensa (diarios y revistas) en el Perú. Aunque la producción de cuentos en revistas ilustradas estuvo dominada por escritores extranjeros (en especial europeos) y autores varones locales, también hubo un puñado de mujeres escritoras. El hallazgo que se presenta en este artículo está conformado por dos cuentos de María Augusta Arana, autora completamente ignorada por la crítica y la historia literaria.

No se puede inscribir de manera mecánica los cuentos de inicios del siglo xx en el horizonte estético del modernismo, pues varios de ellos responden más bien a los códigos realistas y naturalistas del siglo xix, o a una combinación ecléctica de elementos provenientes del decadentismo y del relato maravilloso cristiano. En esta línea, los cuentos literarios denominados modernistas expresan discronismos estéticos y no son homogéneos. Asimismo, no pueden ser interpretados solamente a escala nacional o regional, sino que deben inscribirse en un modernismo internacional, propio de la mundialización de la experiencia de modernidad (Espinoza Espinoza y Alvarez Chacón, 2022).

Este artículo está compuesto de tres partes: a) el estudio de tres revistas ilustradas, *Actualidades*, *Novedades* y *Prisma*, como soportes materiales privilegiados para la experiencia de la producción, circulación y lectura de cuentos de autores nacionales y extranjeros; b) una reflexión crítica sobre la trayectoria social de María Augusta Arana, desde su práctica como escritora y la revelación de documentos olvidados, y c) el análisis literario

de los cuentos «Un lote negro» (1903) y «El desenlace de un sueño» (1907a), que Arana publicó en estas revistas ilustradas.

2. El soporte material. Las revistas ilustradas: *Actualidades*, *Novedades* y *Prisma*

Aunque hubo intentos sostenidos de publicación de relatos y cuentos desde las últimas décadas del siglo XIX, como se puede apreciar en *El Perú Ilustrado* (1887-1892), *Fin del Siglo* (1890-1891), *El Perú Artístico* (1893-1895) y *El Álbum de Lima Ilustrado* (1899), será la primera década del siglo XX la que ofrezca la consolidación y expansión de la producción, circulación y consumo del cuento moderno en nuestra tradición literaria. El cuento moderno constituye un relato narrativo que crea un mundo de ficción definido por personajes y una acción narrativa tensional en el tiempo, con un elaborado trabajo verbal: una unidad estética sin pretensiones pedagógicas ni morales explícitas. Como antecedentes destacados podemos consignar «Un amor en sueños» (1873-1874), de Paulino Fuentes Castro (Moreano, 2000, pp. 167-175); «Lorenzita» (1878), de Manuel Atanasio Fuentes (Velázquez Castro, 2013, pp. 186-191), y «Amor de redondel» (1887), de Clorinda Matto de Turner (2015, pp. 247-254).

La publicación de un libro de cuentos por autores peruanos fue poco frecuente en el horizonte modernista (1880-1920). En una minuciosa reconstrucción del periodo, Martínez Gómez (2015) identifica trece libros de cuentos de autores peruanos, publicados en Lima, Madrid, Barcelona y París durante el periodo 1903-1920 (pp. 319-321). Esto no implicaba exclusividad con dicho soporte material, pues muchos de los textos publicados en esos libros estuvieron previamente en revistas y diarios, e incluso algunos de ellos, después del libro, volvían a las revistas. Puede corroborarse con *Hojas de mi álbum* (1903), de José Antonio Román; *Cuentos malévolos* (1903, 1913), de Clemente Palma; *Cuentos* (1911), de Aurelio Arnao; *El Caballero*

Carmelo y otros cuentos (1918), de Abraham Valdelomar, y *Cuentos* (1919), de Lastenia Larriva de Llona.

Durante la primera década del siglo xx, se consolidó el formato de la revista ilustrada moderna entre el público lector y la sociedad de Lima y otras ciudades del Perú. La revista ilustrada era producto de una incipiente cultura de masas que buscaba llegar a un público amplio y heterogéneo con textos misceláneos de diversa índole: noticias, reportajes, entrevistas, textos críticos, crónicas, poemas y cuentos. Se trataba de revistas con una considerable oferta publicitaria y, sobre todo, expresaban la consolidación de una cultura visual íntimamente asociada a la cultura de lo impreso. Por ello, tuvieron abundantes fotografías y dibujos, así como algunas caricaturas.

En Lima, destacaron tres revistas ilustradas: *Actualidades* (1903-1908), *Novedades* (1903-1904) y *Prisma* (1905-1907). Las dos primeras tenían un formato muy semejante (28 × 20 cm), pero *Prisma* era la más grande (32 × 25 cm) y de mejor papel. Las tres evitaban pronunciarse sobre la dinámica de la esfera política y rechazaban posiciones partidarias. En general, fueron complacientes con las elites sociales y el poder político hegemónico, que era regido en gran medida por el Partido Civil y que restringía severamente el ejercicio de la ciudadanía, pero garantizaba la libertad de expresión en el campo de la prensa. A diferencia de las revistas festivas o de humor (*Monos y Monadas*, 1905-1907), las revistas anarquistas (*Los Parias*, 1904-1910) o las revistas anticlericales de caricaturas (*Fray K. Bezón*, 1907-1912), estas revistas ilustradas no emplearon esa irrestricta libertad de prensa que reinó en esos primeros años del siglo para combatir a los políticos de los gobiernos civilistas de turno.

A continuación, se realiza una presentación general de cada revista ilustrada y se identifican cuentistas extranjeros y peruanos cuyos textos fueron publicados en ellas. Esta revisión permite además poner en

perspectiva la poca participación de escritoras cuentistas y, por consiguiente, el valor de los relatos de Arana, publicados en estas revistas, que son analizados más adelante.

2.1. *Actualidades. Revista ilustrada* (1903-1908)

Actualidades. Revista ilustrada (1903-1908) encarnaba cabalmente la promesa de modernidad del nuevo siglo; describía los acontecimientos sociales y políticos, y exploraba novedosos formatos periodísticos, como la crónica y el reportaje. Además, publicaba de forma constante poemas y cuentos de varios autores nacionales y algunos extranjeros. Sus abundantes fotografías y la nutrida publicidad, que llegó a ocupar ocho páginas externas al cuerpo, rezumaban confianza en el progreso y en el comercio. En particular, la fotografía posibilitó un nuevo consumo visual de la realidad social, fortaleció la experiencia de individuación de la modernidad y forjó un nuevo pacto de representación con los lectores. Esta revista semanal, que se publicaba los sábados, reprodujo innumerables fotografías del estudio Garreaud, y en algunas ocasiones formaba *collages* o series de fotos con una temática.

La revista poseía una diagramación variada y ágil que incluía composiciones fotográficas en prácticamente todas las páginas. Durante sus cinco años y más de 270 números, publicó centenares de textos literarios breves, como poemas, letrillas satíricas (muchas de Leonidas Yerovi), relatos y cuentos (varios de Jorge Miota) y crónicas (la célebre sección «Viendo pasar las cosas», de Cabotín, seudónimo de Enrique A. Carrillo). También ofrecía información constante sobre la moda mediante una sección titulada «Ecos de la Europa elegante», una crónica ligera firmada por Marguerite. La sección «Cartas a Jack», de Felipe Sassone, registra a modo de crónicas los viajes e impresiones del escritor por diferentes ciudades europeas. El teatro y, sobre todo, las actrices extranjeras que llegaban a Lima fueron objeto de gran atención.

Desde mediados de 1904, incluye algunos dibujos y caricaturas de Julio Málaga Grenet; los primeros ilustraban los textos literarios, principalmente los extranjeros. Además, se pueden encontrar dibujos frecuentes de Sixto, y obras de Ismael Vinatea y J. T. Ibarra. Otro maestro del lápiz que aparece con frecuencia en los números de 1907 es Challe. No se ha estudiado cabalmente todos los dibujos publicados en *Actualidades*, pero existe una minuciosa investigación sobre la obra gráfica de Málaga Grenet en esta revista (Rodríguez Díaz, 2017).

En una revisión no exhaustiva, se pueden identificar relatos y cuentos de los siguientes autores extranjeros: Edgar Allan Poe, Jean Reibrach, Guy de Tëramond, Marcel de Prevost, Pierre Loti, Catulle Mendès, Eduardo Gómez de Baquero, Vicente Blasco Ibáñez, Azorín, Amado Nervo, Leopoldo Lugones, Anatole France, Henryk Sienkiewicz, entre otros. Entre las narradoras, se hallan relatos y cuentos de la española Emilia Pardo y Bazán, Blanca de los Ríos de Lampérez y la baronesa de Wilson (seudónimo de la española Emilia Serrano García).

Por su parte, en una investigación inédita, Julia Martell Caro (comunicación personal, 10 de mayo del 2024) reconoce a los siguientes autores peruanos de cuentos en *Actualidades*: Aurelio Arnao, Manuel Beingolea, Luis Esteves Chacaltana, Octavio Espinosa, Ventura García Calderón, José Lora y Lora, Luis de la Jara y Ureta, Guillermo Holder Freire, Domingo Martínez Luján, Jorge Miota, Clemente Palma, Oscar Paulsen, Juan José Reinoso, Isaías Saconec, Felipe Sassone, Horacio Urteaga y María Augusta Arana (la única mujer del grupo). En el mismo estudio, Martell ha descubierto que el número de cuentos decae sensiblemente en los dos últimos años de *Actualidades*.

Hubo otras mujeres escritoras peruanas en esta revista, pero no escribieron cuentos. Martell (comunicación personal, 10 de mayo del 2024) identifica tres textos en prosa de la escritora y educadora Elvira

García y García con un gran peso reflexivo, publicados en 1907 en *Actualidades*. No son relatos ni cuentos modernos, sino una forma híbrida de ensayo y reflexión moral: «El mal del siglo» (n.º 212), «Amistad» (n.º 230) y «La mujer moderna» (n.º 235).

Varios cuentos de autores peruanos modernistas en esta y en las otras revistas son traducciones, paráfrasis y adaptaciones de autores europeos, en especial franceses. Falta un mayor trabajo de depuración del corpus realmente original. Por ejemplo, «La pared de enfrente», cuento muy antologado de Jorge Miota, pertenece a un autor francés, Pierre Loti. Miota fue solo un traductor, lo que podía observarse si se revisaba la revista, como lo verificó David O. Wise (2020). Sin embargo, este error de atribución que se inició en el libro de Willy Pinto Gamboa (1981) ha sido repetido en la antología realizada por González Vigil (1992) y otros.

2.2. *Novedades. Revista semanal ilustrada* (1903-1904)

Novedades. Revista semanal ilustrada (1903-1904) aspiraba a ser leída «no solo en el gabinete del literario, en el salón del club, sino en los hogares» (n.º 1, p. 2). Fue una publicación que privilegió los textos literarios, pero incluyó también información sobre eventos sociales, fotos de presidentes, plazas de las ciudades, nevados y árboles de caucho. Se trataba de mostrar, mediante la fotografía, los progresos urbanísticos y las riquezas naturales en aras de su comercio e industrialización. La revista tenía numeración continua, lo que indicaba su naturaleza de coleccionable en tomos empastados. Con periodicidad semanal, se publicaba los domingos. S. Darquea, desde los primeros números, y Teobaldo Elías Corpancho, desde el número 22, se desempeñaron como directores.

Aunque contenía también poemas, predominaron las formas más novedosas del periodo: textos narrativos breves, como relatos y cuentos,

y crónicas. Esta publicación reúne, en proporción a su duración, la mayor cantidad de relatos y cuentos de esos años, muchos de ellos con una extensión precisa para caber exactamente en una o dos páginas, lo que revela cómo la forma de lectura de la revista y el número de sus hojas determinaban la forma del texto narrativo. En cuanto a las crónicas, destaca la sección «Por esas calles», de Cloamón, seudónimo de Manuel Moncloa y Covarrubias. Esas crónicas con estructura fragmentaria y con dibujos sobre fondo negro representaban paisajes urbanos y figuras sociales desde una perspectiva individual moderna y con un estilo literario humorístico.

Como todas las revistas ilustradas de la época, *Novedades* posee una fuerte impronta modernista. Se reproducen crónicas de Enrique Gómez Carrillo y poemas de Rubén Darío, José Asunción Silva, Julián del Casal y Amado Nervo. Entre las obras de autores extranjeros, se encuentran los cuentos «Cocó» (n.º 2, pp. 76-77) y «Mademoiselle Cocotte», (n.º 37, pp. 618-619), de Maupassant; «Iván, el loco» (n.º 8, pp. 138-139), de Tolstoi; «La prendera de Macon» (n.º 11, pp. 191-192), de los hermanos Goncourt, y «El verano» (n.º 38, pp. 698-699), de Benito Pérez Galdós. Otras colaboraciones frecuentes eran las traducciones de breves textos narrativos que realizaba el italiano Manuel Pasquale, autor que también colaboraba en *Actualidades*.

Entre los textos de escritores varones peruanos, se encuentran «El guardia de Corps» (n.º 6, pp. 99-100), «El asno» (n.º 16, pp. 295-296) y «Un antojo» (n.º 22, pp. 377-379), de Manuel Beingolea; «El estupor de la muerte» (n.º 8, pp. 134-136) y «La sequía», (n.º 9, pp. 149-151), de Aurelio Arnao, y «Lady Scott» (n.º 22, pp. 350-351), «El provenir» (n.º 24, pp. 422-424) y «Adgine» (n.º 30, pp. 508-509), de Jorge Miota. Gracias al notable trabajo de Willy Pinto Gamboa (1981), es posible afirmar que los tres textos de este último escritor fueron publicados anteriormente en *El Comercio*. Conservan el mismo título, salvo el texto

«Lady Scott», que en su primera versión se tituló «Lady Haliet». Esta práctica no era infrecuente, dado que los autores publicaban los mismos textos más de una vez en diferentes soportes materiales (diarios, revistas y libros) de la época. Esto se explica porque en el mercado cultural había una mayor demanda de consumo de cuentos literarios que una producción novedosa constante.

En medio de toda esta diversidad de textos, hubo también en la revista algunos cuentos publicados por escritoras peruanas. Entre estos, destaca «Quien da pronta da dos veces (Cuento moral)» (n.º 23, p. 406), de Carolina Freyre de Jaimes, escritora romántica con una amplísima obra desde la segunda mitad del siglo XIX. Se trata de un relato que en coordenadas tradicionales exalta la caridad cristiana como principio moral ineludible. Por otra parte, «En la penumbra» (n.º 24, pp. 430-431), de María Honorio Trujillo, es un cuento que expresa el drama de la Iglesia católica asediada por los avances científico-tecnológicos y el valor de los misterios religiosos. Sin embargo, el más logrado es «Un lote negro» (n.º 8, pp. 131-132), de María Augusta Arana, como se analiza más adelante.

2.3. *Prisma. Revista social ilustrada de artes, letras, sport, etc.* (1905-1907)

Prisma. Revista social ilustrada de artes, letras, sport, etc. (1905-1907) fue un quincenario que se distinguió por una fuerte presencia de textos críticos histórico-culturales con una clara tendencia académico-universitaria, y por la publicación de algunas crónicas modernistas y ficciones literarias (cuentos, tradiciones y, sobre todo, poemas). En un número extraordinario, previo al primero, la dirección estableció en su presentación lo siguiente:

Prisma, revista de sucesos, de artes y letras, suntuaria y novedosa, ecléctica, como que acoge y refleja diversas impresiones individuales; serena y

cortés y sin más ironía que la compatible con su aspiración a ser recibida y estimada en los hogares. (1905, s. n., p. 2)

La apuesta por una revista doméstica de tono mesurado es indudable y se refuerza por las alusiones religiosas en este primer texto y la concepción del arte como contemplación y experiencia trascendente y redentora que celebra al Creador. Generalmente, cada número tuvo 32 páginas.

Los directores fueron, en orden, Julio S. Hernández, Carlos G. Amézaga y Clemente Palma. Los dos primeros fallecieron en ejercicio de sus funciones. La publicación aceptaba publicidad, pero la ubicaba solo en el interior de la cubierta o en la contracubierta para no alterar la lectura de los contenidos. Cuando el mercado de bienes y servicios en Lima crecía geométricamente, esta revista restringía el espacio asignado a la publicidad. Además, casi no contiene caricaturas ni expresiones del humor popular, salvo dos excepciones: «Calles vivas», caricaturas de Vásconez en el número 4, y «Crónica Jocoseria», en el número 61, sin firma, pero con dibujos de Julio Málaga Grenet (en este último caso, estos dibujos de humor se deben a que el reportero fotográfico olvidó poner las placas en la cámara Kodak).

De este modo, *Prisma* limitaba la vinculación directa y extensiva con dos fuerzas modernizadoras y democratizadoras: la publicidad comercial y el dibujo de humor. En dirección contraria, la revista reafirmaba en cada número su vínculo con un arte propio de la alta cultura (pintura y escultura europeas, por ejemplo) y sus vínculos sociales con la elite oligárquica (un interés por la moda parisina y londinense o la exaltación del hipódromo como espacio de sociabilidad). En esta publicación, el imaginario modernista y la fascinación por las fotografías construyeron un lugar sociocultural privilegiado y elitista en el que se desplegaba el proceso comunicativo con sus lectores. A diferencia de *Actualidades*, que buscaba llegar a todo lector,

Prisma suponía un lector muy interesado en la historia, la cultura y el arte, es decir, un lector muy calificado y, por ello, minoritario en la sociedad peruana. En la misma línea de *Novedades*, en sus páginas hay muchas fotografías de mujeres jóvenes de la elite.

Esta revista se editaba en los talleres de imprenta, fotografía y fotograbado de Manuel Moral, y constituye en buena medida un álbum fotográfico de las principales autoridades políticas, académicas y religiosas de su tiempo. Además, se fotografiaba a las esposas e hijas de la elite y se les ofrecía modelos europeos de vestimenta a las mujeres lectoras de la publicación. *Prisma*, a pesar de su factura derivada de la modernización tecnológica (fue la primera en experimentar con la tricromía, impresión de tres colores en una sola página), era ideológicamente una celebración del poder político civilista y sus valores tradicionales con fuerte influjo religioso. Por otra parte, Zevallos Trigoso (2021) ha demostrado que la fotografía funcionó como una puesta en acción del sujeto burgués, como arquetipo de cultural de la modernidad, y proporcionó un aura de legitimidad a este grupo como conductor del progreso nacional (p. 55). Asimismo, la trayectoria de Manuel Moral se anudó con la creación de *Variedades e Ilustración Peruana*, lo cual ratificó su papel crucial en la formación de la tradición del reportaje fotográfico en el Perú, que alcanzaría su plena culminación con el diario *La Crónica* (Garay Albújar y Villacorta Chávez, 2016).

Prisma, con sobrecubierta y diseños elegantes, se convirtió en el espacio textual de articulación de la novísima generación del 900 (José de la Riva-Agüero, Ventura García Calderón), con los grupos civilistas y con sus aliados culturales del pasado. Por ello, conviven en sus páginas tradiciones del escritor romántico Ricardo Palma, la tesis sanmarquina sobre la literatura peruana de Riva-Agüero, textos filosóficos de Óscar Miro Quesada y un poema de ortodoxo cuño modernista de José Santos Chocano.

Esta publicación también actuó como mediadora cultural del modernismo latinoamericano. Los colaboradores más frecuentes fueron Clemente Palma, José S. Chocano, Carlos G. Amézaga, Zoila Aurora Cáceres y Dora Mayer. Ellos contribuyeron con sus redes y contactos; por ello, encontramos muchos poemas de Rubén Darío y crónicas de Enrique Gómez Carrillo, figuras estelares del modernismo. Además, se incluyen poemas de José Martí, Gutiérrez Nájera, Salvador Rueda y Leopoldo Lugones, así como relatos de Manuel Lassa.

Clemente Palma tenía una sección fija de carácter misceláneo, que se denominaba «Notas de Artes y Letras». Fue un importante colaborador que asumió la dirección de la revista a partir del número 41, en junio de 1907. Varios de los cuentos fantásticos y relatos cosmopolitas urbanos de este autor, que ya habían aparecido en su primera edición de *Cuentos malévolos* (1904) o que posteriormente iban a sumarse en la segunda edición de dicho libro, se publicaron en las páginas de *Prisma*.

En cuanto a los narradores extranjeros, se encuentran los cuentos «Suicidas» (1907, n.º 33, pp. 2-3) y «La mano» (1907, n.º 54, pp. 12-13), del francés Maupassant, y «El mayor tesoro» (n.º 31, pp. 18-20), del español Luis Valera. De igual manera, se hallan traducciones del francés, como «Grimaldina, la de las trenzas de oro» (n.º 34, pp. 6-8), de Jean Lorrain, y «Lucifer», (n.º 34, pp. 14-15), de Anatole France. En cuanto a las mujeres narradoras, la española Emilia Pardo Bazán publicó dos cuentos: «El balcón de la princesa» (1907, n.º 39, pp. 8-9) y «El remedio» (1907, n.º 42, pp. 2-3).

Entre las escritoras peruanas, Lastenia Larriva de Llona, una autora con una acentuada impronta católica y que colaboraba frecuentemente con poemas, publicó un texto más cercano a una alegoría que a un cuento moderno: «En el gran sendero» (1906, n.º 27, pp. 14-15). Por otro lado, hubo varias reflexiones y ensayos, como «Lucha contra el

mal» (1906, n.º 21, p. 29), de la periodista Dora Mayer, y «En pos de un ideal» (1906, n.º 28, p. 15), de la educadora Elvira García y García, aunque por lo general distantes del género cuentístico.

En *Prisma* no se hallan cuentos de Arana, pero sí dos breves textos ensayísticos: «En pos del éxito» (1906), dedicado a Esther María Letona, y «El más hermoso libro» (1907b), dedicado a Carlota de Uhle. Estas dedicatorias expresan los vínculos afectivos y amicales de la escritora, pero también las redes culturales en las que estaban inscritas. El primer texto revela el peso positivista de las ideas de Arana por la celebración del estadio racional del hombre y la relevancia que le asigna al carácter, que se forja desde el individuo, independiente de la educación y del medio. Su definición de fe está libre de toda visión religiosa: «La fe ha sido el alma de todos los triunfos y de todas las victorias, por cuanto es ella la que engendra la voluntad y el esfuerzo» (Arana, 1906, p. 14). La autora expresa ideas liberales modernas que colocan el acento de la vida social en la racionalidad y en la actuación del individuo. Como en muchos de los intelectuales de su tiempo, hay una rendida admiración por la raza sajona, por los progresos alcanzados gracias a su infatigable vocación al trabajo; sin embargo, ella no sucumbe al tan frecuente llamado de los intelectuales varones a la inmigración europea.

El segundo ensayo sostiene que la naturaleza posee leyes inmutables y que hay una armonía entre la parte y el todo, que solamente el hombre pensador y reflexivo puede comprender luego de un largo proceso de estudio. Para leer de manera correcta la naturaleza, se requiere antes un desarrollo progresivo de la capacidad intelectual y del aprendizaje de las ciencias naturales. En este elogio del conocimiento y del evolucionismo, Arana ratifica su fundamentada convicción en la ciencia y en la transmisión de la verdad.

3. Vida y trayectoria social de María Augusta Arana

La vida de María Augusta Arana empieza a ser conocida entre los historiadores de las ideas feministas y del movimiento popular en América Latina. Tísoc Lindley (2017) ofrece una reconstrucción de su trayectoria política mediante sus textos publicados en *La Protesta*, *La Crítica* y *El Progreso* de Huanta. Se demuestra que ella fue radical, anticlerical y gonzalezpradiana. Su familia la encerró en el manicomio de Lima el 27 de mayo de 1918. Posteriormente, según Tísoc Lindley (2017), ella

participó como oradora en el mitin de las trabajadoras en el Parque Neptuno, contra el alza de las subsistencias. En su arenga, privilegió la importancia y la trascendencia de la fusión del proletario de ambos sexos en la lucha reivindicativa en el camino a su emancipación social.

Además de su faceta de cuentista, no registrada en los datos biográficos del artículo de Tísoc Lindley (2017), hay tres documentos de gran relieve (una foto en una revista ilustrada, una ficha del Hospital de Insanos y un registro de bautismo) que no han sido identificados anteriormente. La fotografía, publicada en el número 11 de la revista *Novedades* el 28 de julio de 1903, la muestra altiva e imponente, con un alto peinado, dos aretes de aro, un pequeño ramillete de flores sobre el pecho y una curiosa cartera colgante de una larga cinta (ver Figura 1). El vestido le cubre el cuello y solo deja ver parte de las manos, y por la figura proyectada parece que usase corsé; sin duda, está posando para una foto de estudio. Aunque hay elementos materiales tradicionales de la femineidad, la mirada y el porte son disonantes, pues proyectan energía y autonomía. María Augusta no se somete a los códigos que convierten la foto de la mujer joven en mero deleite para el ojo masculino, fenómeno muy frecuente en las revistas ilustradas. La leyenda solamente dice: «Srta. María Augusta Arana» (p. 200); léase: «Mujer no-casada».

Figura 1

María Augusta Arana



Nota. Extraída de *Novedades*, (11), 1903 (28 de julio), p. 200.

La foto aparece publicada en medio de un relato ficcional, cuyo tema es la dignidad de una mujer durante la ocupación chilena. Por otra parte, hay que destacar que se trata de un número especial de la revista, que incluye muchas fotografías de héroes militares y escritores, por lo cual la inclusión de Arana demuestra su relevancia para el círculo literario de la revista.

El segundo documento es la ficha de admisión número 217 del Hospicio de Insanos del 27 de mayo de 1918, que registra mucha información valiosa de carácter personal: natural de Lima, soltera, profesora, católica, raza blanca, instrucción completa, 44 años (ver Figura 2). Cabe precisar que la edad declarada de las mujeres en esa época debe tomarse como una referencia, pues rebajarse algunos años era común, como lo hizo anteriormente Clorinda Matto de Turner. Además, la ficha establece que los familiares de Arana la llevaron al establecimiento en calidad de pensionista.

El diagnóstico es sorprendente: locura tóxica alcohólica (se registra que toma cerveza y ajeno). El documento reconoce que ella posee buenas costumbres, tiene carácter fuerte y que es inteligente, pero también destaca que desde hace cinco años no controla sus impulsos, tiene insomnio, y expresa tendencias violentas y odio hacia su familia.

Figura 2

Ficha de admisión en Hospicio de Insanos

217

HOSPICIO DE INSANOS

1918

Natural de Peru, de 44 años, de estado civil viudo, de profesión Profesor, de religión católico, ingresó el 27 de Mayo en la condición de Beneficiario por des. recobido por la familia. De condición social buena.
de suya buena e instrucción completa. Estado buena.
Certificado de los Drs. Alfonso Barrio y Pardo Figueroa.

Antecedentes

Enfermedades que causó la muerte de sus padres y hermanos, enfermedades que han padecido (parálisis, epilepsia, meningitis, etc.), carácter, constitución, hábitos, salud de los padres al nacer el enfermo. Consanguinidad
El padre murió de leucemia en la madre vive - No hay consanguinidad.

Lugar físico de residencia, sus condiciones higiénicas, tiempo que ahí ha permanecido. Casa de Lima.

Constitución física, hábitos y costumbres del enfermo. Estigmas de degeneración física y alcohólica. Buena - Buena costumbre.

Enfermedades anteriores (en la niñez, pubertad), traumatismo del cráneo; enfermedades crónicas del hígado, corazón, pulmones, epilepsia, histeria, sífilis, partos, menstruación, parálisis, temblores. Inteligente - inteligente - Buena de a la experiencia - Buena de los sentimientos morales.

Causas físicas y morales, hábitos venenosos, del café, alcohol, opio, tabaco, morfina, etc. Alcohol - Toma cerveza y agua fuerte.

Época en que se notaron los primeros síntomas de enajenación, duración y descripción de los primeros accesos. Hacia 5 años - Impulsiones.

Cambios de afectos, sentimientos, ideas. Lengua. Funciones nerviosas, de nutrición y relación, (sensibilidad, motricidad, reflejos). Poco aparente - Cambio en el afecto a la madre y hermana - Insomnio.

Ilusiones. Alucinaciones; éxtasis y éxtasis en que se presentan; ideas fijas, celos, ideas y afectos. Obsesiones. Agitación o melancolía. Ideas religiosas, de grandiosidad, persecución. Depresión. Impulsiones violentas - Ideas a la familia - Gran agitación - Trata de pegarse a la madre, la que por este motivo se ha separado de ella.

Tratamiento empleado. Alcohol - Toma cerveza y agua fuerte.

Síntomas observados durante su permanencia en este establecimiento. Alcohol - Toma cerveza y agua fuerte.

Causas

Diagnóstico Peru toxica alcohólica

Tratamiento

Terminación Salvo alivada. 6 octubre.

Nota. Extraída de [Ficha de admisión n.º 217], por Hospicio de Insanos, 1918 (27 de mayo).

La cerveza era una bebida popular que había ganado terreno en el consumo desde fines del siglo xix; hay litografías de la moderna fábrica en el Rímac y sus medios de distribución en *El Perú Ilustrado*, y Yerovi escribió ligeros y creativos versos para promover su consumo en *Monos y Monadas*. El ajeno o absenta, conocido como el «hada verde», era la bebida favorita de la bohemia decadentista francesa. Una mujer consumiendo estas bebidas revela una sociabilidad transgresora y quizá es una primera pista para imaginar una bohemia femenina, pues ¿con quién bebía María Augusta Arana?

Otro dato revelador de la ficha es la profesión de profesora. No se sabe si enseñaba en una institución privada o pública, pero la enseñanza fue siempre una actividad asociada a las primeras mujeres intelectuales, como el caso de Juana Manuela Gorriti, Clorinda Matto de Turner, Elvira García y García o Teresa González de Fanning. Según la ficha, salió aliviada del Hospicio el 6 de octubre; es decir, permaneció recluida en calidad de «pensionista» por cuatro meses y diez días.

En *La Crítica*, se han identificado dos textos de María Augusta Arana durante su estancia en el Hospital de Insanos. Sobre el primero, «Desde el Manicomio. Cómo escribe una loca (?)», transcrito en gran parte por Tísoc Lindley (2017), me interesa destacar, más allá de la explícita admiración por Manuel González Prada, la autopercepción de la propia escritora: «Radicales convencidos, e inquebrantables —desde que abrimos los ojos a la luz de la razón— rendimos verdadero culto a ese astro de primera magnitud» (Arana, 1918a, p. 3). De este modo, ella se identifica como una persona radical y racionalista. Posteriormente, denuncia su situación: «Incomunicadas, indefensas y desamparadas en este antro donde —con complicidad mercantil— se ampara y se ejerce el secuestro más cobarde» (1918a, p. 3). Asimismo, desautoriza los certificados médicos que legitiman el atropello que vive.

En el segundo texto, «(Carta abierta)», publicado el 8 de septiembre de 1918, no mencionado por Tísoc Lindley (2017), Arana se dirige al juez de crimen para denunciar su secuestro e incomunicación en el manicomio. Ella explica que sus familiares han cometido un abuso y que hay una práctica generalizada «adonde con venal complicidad, valiéndose de certificados médicos (¡¡!!) que jamás han examinado —como es justo— al supuesto enfermo, se encierra en calidad de locas a las personas a quienes quiere quitarse de en medio, anulándolas para siempre» (Arana, 1918b, p. 5). Arana considera esta práctica una muerte moral, un crimen mayor que la muerte física. Este texto revela que ella no se resignó a su situación y no solo denunció lo ocurrido, sino que acudió a la administración de justicia para tratar de revertir su situación, lo que finalmente ocurrió al mes siguiente.

Después de su salida del manicomio, Arana sigue colaborando con *La Crítica*, como lo prueba el texto «Unión progresiva es fuerza máxima», del 29 de marzo de 1919. Allí reconoce el avance general de los derechos humanos, pero destaca que el obrero sigue bajo «la odiosa tiranía del capitalismo». Reconoce que «la voz del socialismo» ha sacudido a la humanidad desvalida y que es inminente «la batalla racional, la decisiva en el campo de la discusión medida y de principios, sin violencias ni denuestos, sofismas ni claudicaciones» (Arana, 1919, p. 3). Su propuesta se inscribe en el paradigma de la alianza entre el intelectual y el obrero, específicamente, en sus palabras, los trabajadores de blusa conscientes y los trabajadores manuales de la pluma. Ella promueve una organización en defensa de la razón y la justicia, y que anuncia un nuevo orden social. Y justamente en la admonición final por la unión y la lucha por el provenir se combina la visión materialista del universo y la esperanza en la emancipación social: «Que de las breves moléculas del Cosmos —que se agrupan incesantes— surgen en lo venidero, astros primarios» (1919, p. 3). Arana evita interpretar la historia desde la lucha de clases, pero

reconoce la agitación en todo el mundo ocasionada por el ideario socialista; apuesta por la unión entre trabajadores e intelectuales, una lucha racional y justa contra la opresión, y expresa los nuevos horizontes con una atrevida imagen materialista que da cuenta de la difusión de las ideas de la ciencia física.

En una búsqueda en los registros de bautismo, se ha encontrado un tercer documento. Según este, María Augusta Rosalía Arana nació el 1 de septiembre de 1871 en la parroquia El Sagrario y fue bautizada tres días después. Sus padres fueron Benito Arana y Virginia León. Muy probablemente estamos ante el mismo personaje. Si esto es así, fue encerrada en el Hospicio de Insanos a los 47 años y publicó los cuentos que se analizan en el presente estudio entre los 32 y los 36 años.

Todavía siguen faltando datos cruciales, como la fecha y causa de la muerte, por ejemplo. Además, es muy probable que haya otros textos literarios o políticos no identificados de su autoría en revistas o diarios de la época. Sin embargo, ya se puede bosquejar una personalidad, que reúne en su dimensión individual muchos de los aspectos sociales de su tiempo: la independencia de las mujeres profesionales, las articulaciones entre maestras y escritoras, las prácticas de sociabilidad y la naturaleza de las publicaciones de las escritoras en las revistas ilustradas, el eclecticismo en la recepción de las ideas socialistas y el encierro forzoso de las mujeres transgresoras en el manicomio contra su voluntad.

4. Análisis

4.1. «Un lote negro» (1903)

El cuento «Un lote negro» (1903), de María Augusta Arana, se publicó en dos páginas en el número 8 del semanario *Novedades*. En la primera hoja, se incluyó una fotografía con la leyenda «Mercado provisional en la plaza de Santa Ana», en la que se aprecia la dinámica urbana: la gente en la calle alrededor de los toldos de las vendedoras, los rieles del tranvía

y una botica. La foto parece trazar ciertas conexiones con el mundo representado en el cuento: el centro de Lima, el movimiento laboral y comercial, las medicinas y los cuerpos enfermos. Nótese que esta zona de Barrios Altos se denominaba así por el hospital para indígenas que funcionó allí en tiempos coloniales y cuyas instalaciones fueron empleadas como hospital militar durante los conflictos del siglo XIX, y también como maternidad de Lima.

El cuento se inicia directamente *in medias res*, sin preámbulos del autor ni relatos enmarcados. El narrador omnisciente es heterodiegético y conoce los pensamientos y sentimientos de los personajes. Ada, la protagonista, trabaja como costurera; pero está enferma y tendida en su lecho, y se plantea una pregunta acuciante: «¿Cómo resolvería el problema ineludible de subsistir sin tener dinero?». La situación es dramática: si ella no puede trabajar, pasará hambre toda su familia, pues la joven, encarnación de la figura de la bella enferma, es quien sostiene los gastos de los otros dos miembros (la madre, anciana, y el alcohólico tío Lucas).

El problema social del alcoholismo y los personajes dominados por la adicción al alcohol y la conducta violenta contra sus propios familiares son muy frecuentes en la literatura con códigos naturalistas. En el Perú, el mismo año funcionó una Liga de Propaganda Antialcohólica con la presencia de asociaciones médicas (Unión Fernandina), médicos destacados (David Matto y Miguel Aljovín), figuras clericales (Primitivo Sanmartí) y representantes de la Iglesia (presbítero José M. Samamé), entre otros. Esta Liga estaba bajo los auspicios del gobierno y poseía un órgano de prensa, *El Heraldo Antialcohólico*.

En el cuento, ante la urgente necesidad de alimentarse, la joven envía a la madre con una nota para solicitar un préstamo que las alivie por al menos unos pocos días. La descripción de la madre combina la sumisión, la pobreza y la insignificancia social: «Expresión de un can

apaleado», «la descolorida manta de lana», «la cabeza inclinada y doblegando humildemente su enflaquecida persona, como si temiera ocupar demasiado espacio con ella» (Arana, 1903, p. 131). Con estas imágenes se expresa el mundo de la carencia perpetua y se ingresa a la Lima empobrecida en la que habitaban los personajes.

Una vez sola, la joven abatida busca explicar por qué han llegado a la desesperada situación actual, y recuerda el dilema moral que enfrentó y su elección: el camino recto de la virtud y la penuria en vez del abismo moral en el que cayeron otras mujeres jóvenes, una alusión velada a la prostitución.

En este fragmento se puede apreciar la combinación del énfasis en la pobreza material propia de códigos naturalistas y elementos propios de la adjetivación modernista, con resonancias simbólicas:

Entre la penumbra que al caer la noche iba envolviendo al miserable cuartucho, parecía más desolador el cuadro que ofrecía, desplomada allí sobre, sobre un pobre catrecillo, entremezclada con los raídos y desvencijados trastos, pálida y abatida, aquella desventurada criatura. (Arana, 1903, p. 131)

En esta descripción del espacio físico y de los objetos materiales («miserable cuartucho», «pobre catrecillo» y «raídos y desvencijados trastos»), los adjetivos remarcan la pobreza y lo desgastado, que parecen fusionarse con la miseria material y el desaliento espiritual de la protagonista. La oscuridad material, pero sobre todo espiritual, parece rodearla y amenazarla.

El mundo representado gira alrededor de la vida de una Ana hundida en la miseria y sus decisiones morales y laborales. En el recuento introspectivo, que funciona como una analepsis, traza una oposición con Julia, la vecina rica: mientras esta vive en una elegante y hermosa casa, ella vive en un entresuelo. Ana no se explica por qué Julia la

humillaba y la trataba con desprecio cada vez que ella le llevaba la ropa zurcida. El narrador explica la causa: envidia, celos de su juventud y belleza. La contraposición entre la mujer fea con riquezas materiales y alta posición social y la mujer bella hundida en la pobreza constituye un tópico narrativo recurrente en el romanticismo y en el naturalismo. En este caso, el antagonismo provoca que la costurera decida dejar de trabajar para la familia rica, lo que la hunde aún más en la pobreza.

En la ciudad de Lima, las mujeres criollas pobres no tenían muchas opciones: el trabajo obrero era escaso y mayoritariamente masculino, y el trabajo doméstico estaba asociado a mujeres indígenas o afroperuanas. La figura social más común era la costurera, la *grisette* en la tradición literaria francesa. Por lo general, estas mujeres realizaban este trabajo físico dentro de la casa, y a veces experimentaban el oficio como una vergüenza social. Esto se puede apreciar en los personajes femeninos de *Las cojinovas*, de Moncloa y Covarrubias, una novela de la misma época.

Ante las apremiantes surgencias económicas, la protagonista «entró en relaciones con doña Asunción, la prestamista, para tener desde entonces otro calvario más: el de la progresión creciente de las deudas al cincuenta por ciento» (Arana, 1903, p. 131). Aquí el texto denuncia una actividad económica informal que se cebaba en los más pobres, quienes quedaban atrapados en deudas e intereses leoninos que nunca podían pagar completamente.

Ana se encuentra en su lecho, aquejada de una grave enfermedad, una «fiebre perniciosa» que empieza a afectar su cerebro y la conduce al delirio. Las tres figuras que han arruinado su vida, Julia, Asunción y el tío Lucas, aparecen gigantescas o microscópicas en medio de un humo espeso que llena la habitación y la oprime en su imaginación. La envidia, el lucro, la ebriedad y los pecados católicos se funden con los males sociales modernos y triunfan sobre el cuerpo que encarna la inocencia, la bondad y el sacrificio.

La madre, que acaba de recibir la negativa de la prestamista, retorna a la casa y encuentra a su hija en las cimas de la desesperación y el delirio. Impotente, consciente de que van a perecer por no tener nada de dinero con que sustentarse, la anciana comienza a sollozar. La madre y la hija han llegado al punto absoluto de la pobreza; permanecen en la oscuridad, pues no pueden comprar ni una bujía para alumbrarse.

Durante la agonía de la joven, la madre permanece a su lado, impotente ante el fulminante avance de la enfermedad. Para evitar chismes, que ya habían padecido, la anciana no se atreve a pedir auxilio a sus vecinas, solo reza «invocando a todos los santos del cielo» (Arana, 1903, p. 132). La representación literaria de la agonía adquiere mayor dramatismo debido a la oscuridad en la que se encuentran las dos mujeres y el sonido entremezclado de los rezos y los últimos estertores; así se alcanza el punto más alto de la tensión narrativa.

El desenlace del cuento es magnífico, pues concentra en una unidad espacial y temporal la muerte de la protagonista, el desmayo de la madre y la irrupción del tío ebrio: «Apagábase ya el sordo ronquido de la moribunda, con el último estertor de la agonía y caía al suelo sin sentido la madre, cuando entró el tío Lucas, tambaleándose más que nunca y blasfemando furioso contra la oscuridad» (Arana, 1903, p. 132). Este final revela una conciencia artística y un manejo moderno de recursos narrativos, como la temporalización, mediante la ampliación narrativa de un instante.

Desde el título hay un valor simbólico de «negro», a lo largo de todo el cuento, que se asocia a la oscuridad, el destino infausto y finalmente la muerte. Los códigos naturalistas exigían una explicación racional, fundada en una observación con pretensiones científicas de las conductas y los procesos sociales. El narrador del cuento cumple con la regla de ese horizonte estético, pero le añade cierto simbolismo que le da mayor profundidad al relato. Se trata de una vida determinada y, en

último término, vencida por las circunstancias sociales y por sus propias elecciones morales. La trayectoria de la protagonista, Ana, expresa la dramática destrucción de una vida por la parte que le toca, el lote negro que corresponde a las mujeres empobrecidas en las estructuras sociales urbanas modernas.

La familia representada es disfuncional al ideal burgués de la época, pues falta la figura del padre proveedor y la hija se encarga de sostener económicamente a todos. El foco narrativo se concentra en el espacio interior y opresivo del cuartucho en el que vive y trabaja la protagonista. La ciudad no se representa de manera directa, permanece casi invisible, pero en ella operan y circulan las figuras sociales de la modernización frustrada: la prestamista, el ebrio, la costurera, la anciana desvalida y los ricos. De este modo sutil, el texto es también una acusación contra la ciudad y sus males sociales, los cuales ocasionan la muerte de los más débiles para garantizar su propia reproducción.

4.2. «El desenlace de un sueño» (1907a)

Publicado en el número 214 de *Actualidades* (4 de mayo de 1907), «El desenlace de un sueño» posee un tono y un código estético muy distintos al primer cuento analizado, pero también algunas semejanzas estructurales. Entre las diferencias, se encuentra dividido en dos secciones y posee un carácter cosmopolita y europeo, ya que el protagonista masculino es londinense, el personaje femenino nació en Italia y hay menciones a viajes en buques de vapor. Entre las semejanzas, presenta un narrador omnisciente y la principal acción narrativa ocurre en un espacio cerrado, en un templo donde se desarrolla una misa cantada; asimismo, se narra desde la perspectiva del protagonista, que también realiza un viaje por su memoria, así como Ana en el primer cuento.

El modernismo se expresó muchas veces en cuentos fantásticos, pero en «El desenlace de un sueño» tenemos un texto que responde

más a la lógica de lo maravilloso de inspiración católica. Se despliega el poder del rito religioso que transforma al protagonista, Roberto Harriman, y lo hace cambiar de idea, ya que pretendía iniciar una relación amorosa con una examiga, Rubby, convertida en monja. Desde que ingresa al templo, él sufre cambios, siente una intensa paz interior y luego se doblega: «Él, fervoroso protestante se inclinó ante la sublime majestad del culto católico» (Arana, 1907a, s. p.). Además, el canto de Rubby posee tintes místicos, pues la conduce a una relación extática con la imagen de María, que lleva al niño Jesús en brazos. Incluso, cuando acaba la ceremonia y Rubby pasa a su lado sin mirarlo, se encuentra transida de emoción religiosa. La primera sección concluye con el sujeto protestante desconsolado porque comprende que ya no podrá recobrar a su objeto de deseo e implorando a la Virgen con frases católicas.

La segunda sección presenta al protagonista: 32 años, soltero, rico y trabajador, de sentimientos delicados y fisonomía grave. El narrador realiza una analepsis y nos informa que Roberto vivía recordando una «fracasada pasión casi olvidada» con una amiga del pasado, a quien conocía desde niños. Ella estaba apasionada por el canto y él la admiraba. Coincidieron en un viaje por el mar y ambos percibieron el interés y la simpatía por el otro, pero tuvieron que separarse. Años después, cuando él consolidó su fortuna, se decidió a buscarla y averiguó que ella, joven y huérfana, había tomado el velo de novicia. Por ello, había ido a buscarla al templo, para hablarle y proponerle que admitiera su propuesta amorosa. Sin embargo, sus planes se desbarataron al verle tan feliz con la experiencia religiosa, y decidió no turbar esa paz celestial.

El desenlace del cuento regresa al tiempo de inicio de la narración: «Y triste, inmensamente triste, pero resignado, abandonó el santuario; meditando en que ella ni siquiera adivinó su presencia, ni jamás comprendería su infinito sufrimiento; y en que muchas veces pasa a

nuestro lado la felicidad sin conocerla, nosotros» (Arana, 1907a, p. 481). Así, si bien este segundo cuento posee menos tensión y profundidad social que el primero, el final es igualmente desolador. El deseo del protagonista se frustra y, aunque no fallece, termina resignado a una vida sin felicidad.

En los dos cuentos de Arana se tiene la formalización de los dilemas de la subjetivización y de la pérdida del objeto de deseo (trabajo y amor) en sociedades modernas. La pobreza material, la injusticia social y la religión no solo impiden la plena afirmación de los protagonistas, sino que en el desenlace les niegan toda esperanza, pues acaban con sus expectativas y sueños.

5. Conclusiones

La experiencia lectora del cuento moderno (extranjero y nacional) en el Perú se produjo principalmente en las revistas ilustradas de inicios del siglo xx. En *Actualidades*, *Novedades* y *Prisma*, esta lectura iba acompañada de una creciente cultura gráfica, en la que la fotografía ocupaba el centro y se realizaba en un soporte material que incluía noticias, artículos, crónicas, poemas y reportajes. Estas tres revistas fueron mediadoras culturales entre el público lector limeño y narradores y cuentistas modernos occidentales y escritores modernistas latinoamericanos: Poe, Maupassant, Tolstoi, Pérez Galdós, Nervo, Darío, Lugones, entre otros.

En *Actualidades*, *Novedades* y *Prisma* se publicaron relatos y cuentos de autores nacionales, como Manuel Beingolea, Jorge Miota, Aurelio Arnao, Clemente Palma, Octavio Espinosa, Ventura García Calderón, Guillermo Holder Freire, Juan José Reinoso y Felipe Sassone. Varios de ellos colaboraron en más de una revista y los mismos cuentos se publicaron también en diarios y libros porque había mayor demanda lectora en diferentes soportes materiales que producción original de cuentos peruanos. Aunque en las tres revistas se publicaron algunos relatos de

narradoras peruanas, *Novedades* destacó en este rubro. De esta producción de autoría femenina, los cuentos de María Augusta Arana son los más valiosos por su estructura narrativa, su lenguaje y sus desenlaces.

Arana fue una escritora vinculada y reconocida por los círculos literarios limeños de esos años, pues sus textos están presentes en las tres revistas ilustradas más importantes de la primera década del siglo xx. En sus cortos ensayos posee una visión laica del mundo y del conocimiento. Posteriormente, sus ideas sociales se radicalizan como librepensadora, feminista, anticlerical y luchadora por la emancipación social. Propone una alianza entre los intelectuales y los obreros, con presencia femenina.

En la vida y trayectoria social de Arana convergen la profesionalización de la mujer como profesora; las prácticas de sociabilidad y de consumo de bebidas alcohólicas por las artistas; la colaboración en las revistas ilustradas, y la voluntad represora y disciplinaria de las familias contra las mujeres transgresoras, encerradas en el manicomio contra su voluntad.

Sus cuentos expresan dilemas modernos en contextos urbanos: una voz femenina atrapada en la pobreza; la renuncia al objeto de deseo, y las trampas del dinero o la felicidad expresan las angustias modernas del individuo. No hay enseñanza moral ni explicaciones pedagógicas. Sus dos cuentos, identificados por primera vez, constituyen rescates literarios significativos para nuestro heterogéneo horizonte modernista. «Un lote negro» (1903) es un cuento naturalista de impecable factura que enriquece nuestra tradición literaria y modifica la historiografía tradicional sobre los orígenes del cuento moderno en el Perú, generalmente atribuido a Clemente Palma con su libro *Cuentos malévolos* (1904).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Actualidades. Revista ilustrada. (1903-1908).

Alejos, A. (2022). El artista, el mal y la bella enferma: subversiones y resignificaciones de imaginarios decadentes del entre siglos en *Hojas de mi álbum* (1903) de José Antonio Román. Ediciones MYL.

Arana, M. A. (1903). Un lote negro. *Novedades*, (8), 131-132.

Arana, M. A. (1906). En pos del éxito. *Prisma*, (22), 14.

Arana, M. A. (1907a). El desenlace de un sueño. *Actualidades*, (214), 480-481.

Arana, M. A. (1907b). El más hermoso libro. *Prisma*, (51), 8.

Arana, M. A. (1918a). Desde el manicomio. ¿Cómo escribe una loca? *La Crítica*, (51), 3.

Arana, M. A. (1918b). Desde el manicomio. (Carta abierta). *La Crítica*, (53), 5.

Arana, M. A. (1919). Unión Progresiva es fuerza máxima. *La Crítica*, (81), 3.

Carpio Manickam, M., y LaGreca, N. (2021). Narrativas modernistas (1888-1919). En M. Velázquez Castro y F. Denegri (Coords.), *Historia de las Literaturas en el Perú. Volumen 3: De la Ilustración a la modernidad (1780-1920)* (pp. 373-404). Fondo Editorial de la PUCP; Casa de la Literatura; Ministerio de Educación del Perú.

Díaz Ruiz, I. (2016). *El cuento mexicano en el modernismo (antología)*. Universidad Nacional Autónoma de México.

- Espinoza Espinoza, E., y Alvarez Chacón, E. (2023). Modernismo y canon de la literatura peruana de entresiglos. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 74(74), 229-251. <https://doi.org/10.46744/bapl.202302.008>
- Garay Albújar, A., y Villacorta Chávez, J. (2016). El origen y desarrollo de la noción del «reportero gráfico» en el Perú y la visualidad del territorio a inicios del siglo xx. *Diálogo Andino*, (50), 99-113. <http://doi.org/10.4067/S0719-26812016000200008>
- Garnica Brocos, H. F. (2019). El discurso de lo mórbido en *Cuentos malévolos* de Clemente Palma: entre las excretas y la sífilis [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio de Tesis PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/15364>
- Garnica Brocos, H. F. (Comp.). (2023). *Contigüidad de los cadáveres*. Pandemonium Editorial.
- González Vigil, R. (1992). *El cuento peruano hasta 1919* (2 vols.). Petroperú; Ediciones Copé.
- Larriva de Llona, L. (2019). *Cuentos*. Maquinaciones Narrativa. (Obra original publicada en 1919)
- Martínez Gómez, J. (2015). El cuento peruano del siglo xx en perspectiva. *INTI. Revista de Literatura Hispánica y Transatlántica*, (81/82), 319-344.
- Matto de Turner, C. (2015). *Narrativa breve. Tradiciones, leyendas y relatos* (M. Velázquez Castro, Ed.). Casa de la Literatura; Editorial San Marcos.
- Moreano, C. (2000). El primer cuento peruano: «Un amor en sueños» de Paulino Fuentes Castro. *Ajos & Zafiros*, (2), 159-175.

Novedades. Revista semanal ilustrada. (1903-1904).

Pinto Gamboa, W. (1981). *Lo huachafó: trama y perfil* (Jorge Miot, vida y obra). Cibeles.

Prisma. Revista social ilustrada de artes, letras, sport, etc. (1905-1907).

Rodríguez Díaz, D. E. M. (2017). La obra gráfica de Julio Málaga Grenet en la revista *Actualidades*. *Tesis*, 10(11), 101-115.

Tísoc Lindley, H. (2017). Cuatro feministas peruanas. Contribución al *Diccionario biográfico del movimiento popular en el Perú 1848-1960*. *Pacarina del Sur*, 8(31). <http://www.pacarina.delsur.com/home/figuras-e-ideas/1468-cuatro-feministas-peruanas-contribucion-al-diccionario-biografico-del-movimiento-popular-en-el-peru-1848-1960>

Velázquez Castro, M. (2013). *La mirada de los gallinazos. Cuerpo, fiesta y mercancía en el imaginario sobre Lima (1640-1895)*. Fondo Editorial del Congreso de la República del Perú.

Wise, D. O. (2020). Autoría de un cuento atribuido a Jorge Miot. *Revista del Instituto Riva-Agüero*, 5(2), 405-423. <https://doi.org/10.18800/revistaira.202002.013>

Zevallos Trigoso, C. A. (2021). El rol de la fotografía en la revista ilustrada *Prisma* y la representación del sujeto burgués como arquetipo cultural. En G. Núñez Murillo, A. Sánchez León Ledgard y M. Ramírez Jefferson (Eds.), *La construcción del intelectual: revistas ilustradas y de ideas en el Perú (siglos XX-XXI)* (pp. 39-57). Fondo Editorial de la PUCP; Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar; Pakarina Ediciones.

Bol. Acad. peru. leng. 76. 2024 (393-431)

ANÁLISIS DIALÓGICO DE CINCO PACIENTES CON AFASIA FLUENTE¹

Dialogic analysis of five patients with fluent aphasia

Analyse dialogique de cinq patients présentant une aphasie fluente

PAULA CÓRDOVA GASTIABURU

Pontificia Universidad Católica del Perú
pcordova@pucp.pe
<https://orcid.org/0000-0003-2151-4855>

RESUMEN:

El presente artículo expone una investigación cualitativa en la que se analizan y comparan las características discursivas de cinco pacientes con afasia fluente en un hospital del Callao en Perú. Se aplicó una versión adaptada del test de Boston y se realizaron conversaciones espontáneas que fueron grabadas o filmadas. Se concluyó que los pacientes con afasia fluente evidencian dificultad para la denominación de objetos. Si bien todos evidenciaron intención comunicativa, aquellos con afasia de Wernicke son más monológicos. Este grupo no conserva la capacidad de repetir; comprende relaciones lógico-semánticas simples y concretas, mas no al interior de narraciones, y su producción

¹ Este artículo se deriva de una tesis realizada para obtener el grado de magíster en Fonoaudiología por la Pontificia Universidad Católica del Perú: *Análisis del discurso de cinco pacientes con afasia fluente: Wernicke y transcortical sensorial* (2012).

lingüística también muestra alteraciones en este último aspecto, pues presenta agramatismos. En contraste, los pacientes con afasia transcortical sensorial sí logran realizar repeticiones; comprenden solo las relaciones lógico-semánticas dentro de historias breves, y producen muchos neologismos y pocos agramatismos. Por último, los pacientes bilingües quechua-castellano, con afasia de distinto tipo, son más diversos en sus actos de habla que los monolingües.

Palabras clave: afasia fluente, dialogismo, bilingüismo, test de Boston, análisis del discurso.

ABSTRACT:

This paper is qualitative research which analyzes and compares the discursive characteristics of five patients with fluent aphasia in a hospital in El Callao, Peru. An adapted version of the Boston test was applied, and spontaneous conversations were recorded or filmed. It was concluded that patients with fluent aphasia showed difficulty in naming objects. Although all of them showed communicative intention, those with Wernicke's aphasia are more monologic. This group does not retain the ability to repeat; they understand simple and concrete logical-semantic relations, but not within narratives, and their linguistic production also shows alterations in this last aspect, since they present agrammatism. In contrast, patients with sensory transcortical aphasia do achieve repetitions; they understand only logical-semantic relations within short stories, and produce many neologisms and little agrammatism. Finally, Quechua-Spanish bilingual patients with aphasia of different types are more diverse in their speech acts than monolingual patients.

Key words: fluent aphasia, dialogism, bilingualism, Boston test, discourse analysis.

RÉSUMÉ:

Dans cet article nous exposons une recherche qualitative où sont analysées et comparées les caractéristiques du discours de cinq patients d'un hôpital du Callao, Pérou, présentant une aphasie fluente. Nous avons appliqué une version adaptée du test de Boston et nous avons réalisé des échanges spontanés, enregistrés ou filmés. Nous concluons que les patients qui présentent une aphasie fluente ont des difficultés pour la dénomination des objets. Même si tous les sujets ont montré une intention communicative, ceux atteints d'aphasie de Wernicke son plus monologiques. Ce groupe ne conserve pas la capacité de répéter; ils peuvent comprendre des relations logico-sémantiques simples et concrètes, sauf si elles sont contenues dans des récits, et leur production linguistique est marqué d'altérations pour ce dernier aspect, avec des agramatismes. Par contre, les patients atteints d'aphasie transcorticale sensorielle peuvent réaliser des répétitions; ils ne comprennent que les relations logico-sémantiques au sein d'histoires brèves, et produisent beaucoup de néologismes et peu d'agramatismes. Finalement, los patients bilingues quechua-espagnol présentant des aphasies diverses sont plus diversifiés dans leur actes de parole que les monolingues.

Mots clés: aphasie fluente, dialogisme, bilinguisme, test de Boston, analyse du discours.

Recibido: 18/05/2024 Aprobado: 14/09/202 Publicado: 28/12/2024

1. Introducción

El Perú es un país diverso donde se generan conflictos permanentes que parten de prejuicios acerca del otro. Estos se pueden agravar ante trastornos orgánicos si se toma en consideración que existen pacientes con afasia cuya lengua materna es una lengua nativa y no el castellano. Según Aníbal Velásquez (2009), el 58.5 % de las enfermedades no transmisibles corresponde a un accidente cerebrovascular (ACV), uno

de los causantes de la afasia. En el Perú, las investigaciones sobre afasia son escasas en todo ámbito, y prácticamente no existen en el campo de la lingüística. Se puede revisar el estudio de Mayco Chamorro *et al.* (2010), centrado en analizar el componente léxico en pacientes zurdos y en pacientes bilingües, así como la tesis de Sinacay (2013), enfocada en los marcadores discursivos de pacientes con afasia fluente. Y no ha sido sino a partir de 2006, en que se validó el test de Boston² y fue adaptado por Julia Rado al español peruano, que existe una prueba para evaluar a los pacientes con afasia en el Perú. Se trata de una prueba parametrizada con subpruebas y puntajes.

Ya en 1998, estudiosos como Chantraine *et al.* mencionaron la necesidad de investigar modelos discursivos de pacientes con afasia, pues definitivamente se les debería evaluar antes de planificar un tipo de intervención para ellos. Si bien existen estudios extranjeros que han descrito las características lingüísticas y el discurso del paciente afásico, es preciso profundizar en ello y verificar si también ocurre con pacientes peruanos considerando variables como el bilingüismo y el analfabetismo.

En el presente artículo, se analizan los resultados de la aplicación del test de Boston, así como los datos del análisis pragmático de conversaciones espontáneas con cinco pacientes con afasia fluente. Se realiza una comparación con la finalidad de encontrar similitudes y diferencias entre los pacientes. Los resultados deberían ser útiles para describir sus dificultades de comunicación y deberían servir de insumo para implementar propuestas de terapias con un enfoque comunicativo.

2 El test de Boston, o prueba diagnóstica de Boston de afasia (PDBA)), fue creado en 1972 y traducido al español en 1996 (Rado, 2006).

2. Marco conceptual

En primer lugar, se presentan algunas características neuropsicológicas y lingüísticas de los pacientes con afasia. En segundo lugar, se explica el enfoque teórico aplicado desde la lingüística y la pragmática.

2.1. Caracterización neuropsicológica y lingüística de los pacientes con afasia

La afasia es un trastorno que puede presentarse durante o después de la adquisición del lenguaje oral (Ardila, 2006). Puede ser causada, en primer lugar, por un accidente cerebrovascular (ACV), los cuales provocan el 50 % de patologías neurológicas (isquemias) y hemorragias; en segundo lugar, por traumatismos craneoencefálicos (TCE) —los causantes más frecuentes de daño cerebral en personas menores de cuarenta años—, los cuales pueden lesionar el cerebro, originar una isquemia o una hemorragia, o producir lesiones focales y difusas (si afecta las áreas del lenguaje, el signo afásico más frecuente es la anomia). Otras causas de afasia que no detallamos porque no están presentes en los casos que analizamos son tumores, infecciones, enfermedades nutricionales y enfermedades degenerativas.

Si bien Luria (1978, citado en Ardila, 2006), en los años sesenta, estudió con agudeza las correlaciones clínico-anatómicas, en los últimos años se ha avanzado mucho en ello a partir de las técnicas imagenológicas (tomografías computarizadas y resonancias magnéticas), lo que ha conducido a identificar con mayor certeza la correspondencia entre la topografía lesional y las características del lenguaje de los pacientes afásicos —y, en consecuencia, ha permitido profundizar la investigación en el campo de la lingüística—. En esa línea, Ardila (2006) ha clasificado los trastornos afásicos en dos niveles, prerolándicos (anterior, no fluente) o postrolándicos (posterior, fluente), que pueden localizarse en el área perisilviana del lenguaje o más allá de la región central (extrasilviana).

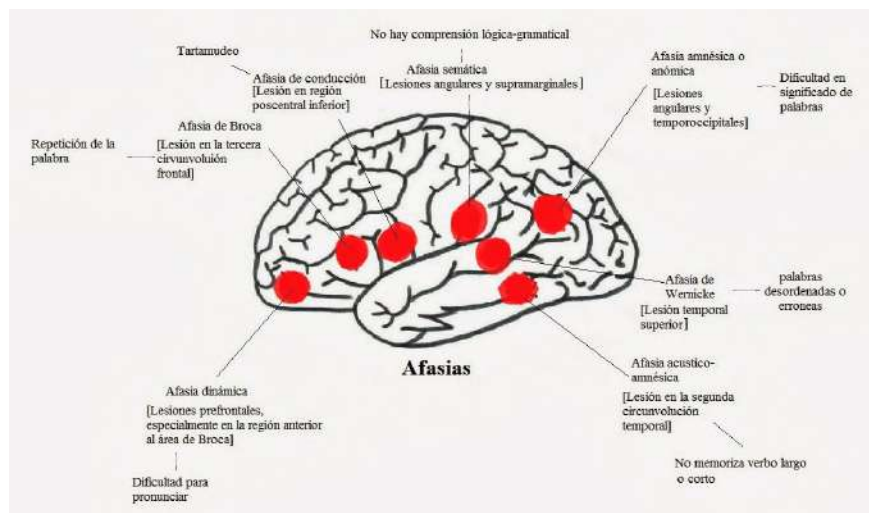
Tabla 1
Localización de las afasias en las diferentes regiones cerebrales según Ardila (2006)

Localización	Trastorno afásico	
	Prerolándica	Postrolándica
Perisilviana	Broca tipo I síndrome triangular	Conducción síndrome parietal-insular
	Broca tipo II síndrome triangular-opercular-insular	Wernicke Tipo I síndrome insular posterior-istmo temporal
		Wernicke Tipo II síndrome circunvolución temporal superior y media
Extrasilviana	Extrasilviana Tipo I síndrome prefrontal dorsolateral izquierdo	Extrasilviana Sensorial Tipo II síndrome temporal occipital
	Extrasilviana Motora Tipo II síndrome del área motora suplementaria	Extrasilviana Sensorial Tipo II síndrome parieto-occipital angular

Al presente estudio le competen únicamente los trastornos afásicos a nivel postrolándico, con excepción del síndrome parietal-insular. En la siguiente imagen, se pueden apreciar las zonas del cerebro afectadas según los tipos de afasia.

Figura 1

Zonas del cerebro afectadas según el tipo de afasia



Nota. Extraída de *Intervención logopédica en el momento agudo del ictus*, por P. González, 2023, p. 10.

La afasia de Wernicke se observa señalada en el lóbulo temporal izquierdo, mientras que la afasia transcortical sensorial, como indica Ardila (2006), presenta las variantes anómica y semántica y puede localizarse en la región frontal, temporal o parieto-occipital.

Los trastornos afásicos pueden alterar diferentes componentes lingüísticos: el fonético-fonológico, el morfológico, el léxico y el sintáctico. En ese sentido, pueden verse afectados aspectos del componente pragmático, como la capacidad de repetir y de denominar objetos en una situación comunicativa concreta.

La alteración lingüística de la producción oral más común es la parafasia, un trastorno en la selección de la unidad (fonética, léxica) que Jakobson y Halle (1980) entienden por un error en el eje paradigmático.

Según Leiva Madueño y Vázquez de Sebastián (2017), «solo en los casos en que el error (ya sea subléxico o léxico) sea producido por una sustitución de un elemento por otro de la misma categoría (y no por la adición, omisión o desplazamiento), hablaremos de parafasia» (p. 15).

Respecto a las alteraciones más frecuentes, Leiva Madueño y Vázquez de Sebastián (2017) sostienen que los pacientes con afasia de Broca manifiestan parafasias fonéticas y alteraciones de producción sintáctica; los pacientes con afasia de Wernicke, parafasias fonológicas y paragramatismo; los pacientes con afasia transcortical sensorial, alteraciones léxicas y ecolalia, y los pacientes con afasia de conducción, parafasias fonémicas. Y, más concretamente sobre las caracterizadas en este estudio, Ardila (2006) argumenta que en las afasias de Wernicke y transcortical sensorial hay fluidez verbal; sin embargo, sostiene que en la primera existe una capacidad ínfima tanto de repetición como de comprensión y que en la segunda, aunque se conserva la capacidad de repetición, también hay una pobre comprensión.

2.2. Enfoque teórico desde la lingüística

Desde un enfoque estructuralista, Jakobson y Halle (1980) distinguen las afasias con trastorno de contigüidad (asociadas al eje sintagmático) de las afasias con trastorno de semejanza (asociadas al eje paradigmático). El primero se puede asociar con la afasia no fluente, mientras que el segundo, con la afasia fluente. En el caso de la afasia con trastorno de contigüidad, el paciente afásico olvida las reglas sintácticas que disponen las palabras en unidades superiores: desaparecen los vínculos de coordinación y de subordinación gramaticales, así como de concordancia y de régimen, lo cual lo conduce a un agramatismo. En el caso del trastorno de semejanza, el paciente pierde la capacidad de seleccionar y nombrar unidades; en general, pierde la capacidad metalingüística.

Desde el enfoque pragmático, Austin (1962) plantea la teoría de los actos de habla, enunciados concretos en una situación comunicativa particular. El autor considera que todos los actos de habla tienen un impacto en la realidad, es decir, que al *decir algo* siempre *hacemos algo*. Distingue tres tipos de actos de habla: locutivo, ilocutivo y perlocutivo. El primero, el acto locutivo, supone, a su vez, tres subtipos: el acto fonético, que consiste en la emisión de sonidos; el acto fático, definido por el autor como la emisión de ciertos términos o palabras que pertenecen a cierto vocabulario y a cierta gramática, y el acto rético, que consiste en el uso de los términos con un sentido y una referencia en una situación particular. El segundo, el acto ilocutivo, se trata de las diferentes funciones o fuerzas ilocutivas (la intención del emisor) y se lleva a cabo *al* decir algo: preguntar, informar, responder, advertir, aconsejar, entre otros. El tercero, el acto perlocutivo, es el efecto de lo dicho: una respuesta verbal o una acción por parte del receptor.

Asociamos el acto fático, descrito por Austin como «ruidos de cierto tipo» (1962), a la función fática del lenguaje que describe Jakobson (1988), cuyo objetivo es mantener, prolongar o interrumpir la conversación. Es decir, se trataría de términos, de cierta manera, «vacíos de sentido», pero que mantienen la comunicación. Se ha tomado ello en cuenta para el análisis.

Searle (1980) completa la teoría de los actos de habla de Austin añadiendo una nueva dimensión interna dentro de los actos locutivos (diferenciando entre acto enunciativo y acto proposicional) y, a su vez, presenta una nueva clasificación de los actos de habla ilocutivos según la intención del emisor. Gallardo (2005) los retoma y distingue cinco tipos básicos de acciones verbales o actos ilocutivos: actos representativos (manifiestan un estado de las cosas), actos directivos (preguntas, peticiones), actos expresivos (saludos, agradecimientos), actos compromisorios (apuestas, promesas) y actos declarativos (provocan un cambio

de situación institucional: inauguraciones, bodas). La autora, además, menciona otra clasificación que también es pertinente para los casos clínicos en particular: los actos sustantivos, que transmiten significado informativo, y los actos de control o de gestión, que tienen una función reguladora del discurso (pedir la palabra, por ejemplo).

Pilleux (1996) señala que el análisis de los actos de habla ha tendido a enfocarse en enunciados aislados, a pesar de que un acto de habla nunca está cerrado ni acabado: está vinculado en mayor o menor grado a un contexto y a un cotexto (Vernant, 2017), es decir, lo que se encuentra antes y después del enunciado. En ellos se presentan enunciados concretos y dependientes de la estructura lingüística, de la organización pragmática y, de manera crucial, del contexto en que se producen; en ese sentido, el enunciado en cuanto unidad de análisis no es suficiente. Los enunciados, inscritos en los géneros discursivos, en términos de Bajtín (1985) se entretajan de forma particular. En una interacción, su movimiento y sus formas de encadenamiento también deben ser analizados, pues en ellos se completa el sentido de una palabra o de los propios enunciados. Dichas formas pueden clasificarse en un discurso monológico, que se encadena con el del propio locutor; un discurso dialógico, que se encadena con su interlocutor; un discurso que está en continuidad o manifiesta una ruptura con el discurso del *otro*, y un discurso que tiene una relación referencial (como nombrar), interactiva (como ordenar) o metadiscursiva (como hacer un comentario respecto de lo que dice el interlocutor).

El presente estudio aborda el género discursivo de la evaluación, ritual occidental, que implica una relación asimétrica terapeuta-paciente. En esta, el análisis de la tipificación de los encadenamientos entre enunciados resulta relevante, ya que se pueden evidenciar aspectos como la intención de comunicarse con el interlocutor, el grado de comprensión

y la fluidez, así como qué tanto de lo que dice el paciente mantiene continuidad con lo que dice el evaluador.

3. Metodología

El objetivo general de la investigación fue describir, analizar y comparar las características discursivas de cinco pacientes con afasia fluente (Wernicke y transcortical sensorial). Los objetivos específicos fueron analizar la comprensión y la fluidez que poseen dichos pacientes y realizar una comparación entre los pacientes con afasia de Wernicke y con afasia transcortical sensorial.

Los sujetos de investigación son pacientes de un centro hospitalario del Callao entre treinta y ochenta años, cuyo diagnóstico es afasia fluente —afasia transcortical sensorial o afasia de Wernicke— y que accedieron a que se les aplicase el test de Boston. Se consideró únicamente las secciones del test de Boston que no exigen lectoescritura, pues una paciente (P1) era iletrada. Asimismo, resulta pertinente precisar que dos de los pacientes (P1 y P5) eran bilingües quechua-castellano.

En el siguiente cuadro, se han resumido las características de los pacientes estudiados.

Tabla 2
Características de los pacientes con afasia fluente estudiados

Características	Paciente (P)				
	P1	P2	P3	P4	P5
Edad	75 años	78 años	40 años	61 años	61 años
Sexo	F	M	F	M	M
Causa	ACV isquémico	ACV	ACV isquémico trombólico	ACV isquémico por embolia de arterias precerebrales	Edema cerebral por accidente de tránsito

Características	Paciente (P)				
	P1	P2	P3	P4	P5
Diagnóstico	Wernicke	Wernicke	Transcortical sensorial	Transcortical sensorial	Transcortical sensorial
Antecedentes	Hipertensión	Hipertensión	Prótesis valvular anticoagulación	Hipertensión (3 años antes) Recambio valvular (3 años antes) Convulsiones (1 año antes)	No hay.
Lenguas	Quechua Castellano	Castellano	Castellano	Castellano	Quechua Castellano
Nivel educativo	Iletrado	Educación Superior	Educación Básica	Educación Básica	Educación Básica
Antigüedad de lesión	2.5 años	1.5 años	4 meses	4 meses	4 meses

Durante el 2011, se recogió un corpus a través de filmaciones y grabaciones de voz, que luego se analizó e interpretó a la luz de los actos de habla y las formas de encadenamiento de los enunciados. Para una primera parte de la evaluación, se utilizó el test de Boston adaptado por Rado (2006), quien ajustó los giros lingüísticos a la variedad del español peruano. Se utilizaron trece subpruebas del test:

- 1) Identificación de partes del cuerpo.
- 2) Discriminación de palabras.
- 3) Órdenes.
- 4) Material ideativo complejo.
- 5) Agilidad oral.
- 6) Secuencias automatizadas.
- 7) Recitado, canto y ritmo.
- 8) Repetición de palabras.
- 9) Repetición de oraciones.

- 10) Respuesta de denominación (objeto ausente).
- 11) Respuesta de denominación (representación presente).
- 12) Denominación de partes del cuerpo.
- 13) Nombrar animales.

Además, se trabajó con una lámina de la misma prueba: se le presentó al paciente un dibujo que representa una situación de la vida cotidiana (ver Figura 2) para que describiera lo que viese en ella.

Figura 2

Lámina del test de Boston



Esta misma lámina sirvió de tránsito a una conversación espontánea, sin la imagen, sobre actividades y gustos de los pacientes.

De manera global, la interacción tuvo las siguientes características discursivas: preguntas abiertas para que el paciente pudiera hablar sin restricciones; preguntas cerradas que requerían de un tipo de respuesta particular y breve; preguntas que requerían una respuesta de *sí* o *no*; indicaciones y órdenes que requerían del paciente un comportamiento no verbal, y la conversación espontánea motivada por una imagen.

En cuanto a las técnicas de procesamiento y análisis de datos, se consideraron el puntaje directo y los percentiles establecidos por el test de Boston. Respecto de la conversación espontánea, se utilizaron tablas en el *software* Excel para el análisis de los actos de habla y de los encadenamientos entre estos. Se segmentaron las intervenciones de los pacientes en enunciados (unidades de sentido) para describir los actos de habla en los niveles locutivo e ilocutivo y en los encadenamientos entre el discurso del paciente y el de la evaluadora, así como también para observar en qué medida se establecía la continuidad. Adicionalmente, se contabilizó el número de repeticiones y el uso de marcadores metadiscursivos.

Además, se elaboró una lista de alteraciones lingüísticas clasificadas a partir de lo recopilado en el test de Boston y en la conversación espontánea. Si bien las alteraciones pertenecen al componente léxico, han sido consideradas porque afectan al componente pragmático (estructuración del enunciado y fluidez del discurso).

4. Análisis

4.1. Resultados cuantitativos del test de Boston

Tabla 3

Identificación de partes del cuerpo

Intervalo	Paciente	N _i	N _i
20-27	P4, P2	02	0,4
28-35	P1, P3	02	0,4
36-43	-	00	00
44-51	P5	01	0,2
Total		05	1,0

Nota. N_i = frecuencia absoluta; N_i = frecuencia relativa.

Como se observa en la Tabla 3, P5 obtuvo el puntaje más alto, aunque se encuentra a la mitad del rango del percentil. A diferencia del

resto de pacientes, que identifican partes más grandes del cuerpo (pecho, hombro, cuello), P5 logró identificar partes más pequeñas (labio, ceja, dedo índice).

Tabla 4

Discriminación de palabras

Intervalo	Paciente	N _i	N _i
25-36	P1, P2	02	0,4
37-48	-	00	00
49-60	P3, P4	02	0,4
61-70	P5	01	0,2
Total		05	1,0

Nota. N_i = frecuencia absoluta; N_i = frecuencia relativa.

P5 nuevamente obtuvo el puntaje más alto, esta vez en la discriminación de palabras, seguido de P4 y P3. P1 y P2, quienes obtuvieron los resultados más bajos, presentaron dificultades para identificar las formas geométricas (círculo, cuadrado, etc.) y las letras. P5 tuvo problemas para identificar formas, a diferencia de P3, que los tuvo para identificar la representación de objetos (silla, pluma, etc.).

Tabla 5

Órdenes

Intervalo	Paciente	N _i	N _i
10-14	P3, P4	02	0,4
15-19	P1, P5	02	0,4
20-24	P2	01	0,2
Total		05	1,0

Nota. N_i = frecuencia absoluta; N_i = frecuencia relativa.

En este ítem, todos los pacientes obtuvieron un puntaje bajo. El mejor resultado lo obtuvo P2, quien comprendió algunas relaciones

lógico-semánticas que supone seguir instrucciones, como colocar algo *al costado* de algo o *sobre* algo. P1 comprendió órdenes más simples y directas, como *cierre la mano, señale el techo*. P5 tomó los objetos referidos por la evaluadora, pero no comprendió las relaciones lógico-semánticas: en lugar de *al costado*, comprendió *sobre*; de igual manera, cuando se le dijo que cerrara la mano, la colocó sobre su cuerpo. Sin embargo, sí respondió de manera lógica a la indicación más compleja: *Señale el techo y después el suelo*. P4 tampoco comprendió las relaciones lógico-semánticas y algunas veces tampoco identificó los objetos referidos; por ejemplo, cerró los ojos cuando se le indicó que cerrara la mano. En cuanto a P3, vio el papel y el lapicero, mas no siguió las instrucciones sobre qué hacer: se puso a escribir.

Tabla 6

Material ideativo complejo

Intervalo	Paciente	N _i	N _r
43-48	P1, P3	02	0,4
49-54	P2	01	0,2
55-60	-	00	00
61-66	P4, P5	02	0,4
Total		05	1,0

Nota. N_i = frecuencia absoluta; N_r = frecuencia relativa.

En este ítem que supone algunas preguntas que miden la lógica y la comprensión de pequeñas historias, P4 y P5 obtuvieron el puntaje más alto. Se encontró extraño el caso de P2, pues escuchó atentamente las historias que le leía la evaluadora y, de hecho, fue el único paciente en oírlas todas (el resto se cansaba rápido); sin embargo, sus respuestas a las preguntas sobre estas fueron incorrectas. P3 se mostró incómoda a las preguntas desde el inicio, expresando que no entendía, así que no se le leyó ninguna historia. En cuanto a P1, respondió a todo con una afirmación.

Tabla 7
Secuencias automatizadas

Intervalo	Paciente	N _i	N _i
14-35	P1, P2	02	0,4
36-57	-	00	00
58-79	P3, P4	02	0,4
80-101	P5	01	0,2
Total		05	1,0

Nota. N_i = frecuencia absoluta; N_i = frecuencia relativa.

En la Tabla 7 se observan los datos obtenidos al medir la fluidez en las secuencias automatizadas, por ejemplo, los días de la semana, los meses, los números y el abecedario. P5 obtuvo el puntaje más alto, pues acertó en todas las secuencias. Lo siguieron P3, quien no completó los días de la semana, y P4, quien no completó el abecedario. P1 y P2 obtuvieron bajos resultados: P1 dijo incompletas las secuencias, mientras que P2 solo pudo contar y decir las vocales, no el abecedario completo.

Tabla 8
Recitado / canto / ritmo

Intervalo	Paciente	N _i	N _i
55-62	P1, P2, P5	3	0,6
63-70	P3	1	0,2
71-78	-	0	00
79-86	P4	1	0,2
Total		05	1,0

Nota. N_i = frecuencia absoluta; N_i = frecuencia relativa.

En este ítem, P4 obtuvo el mayor puntaje, pues fue el único que logró completar los refranes. Además, cantó las canciones e imitó el ritmo propuestos en el test. P3 completó solo algunos de los refranes, mientras que P5 los completó de manera incorrecta y cantó algunas

canciones; pero ambos siguieron los ritmos. P2 y P1, por su parte, no pudieron completar los refranes; sin embargo, P2 cantó y siguió algunos de los ritmos a diferencia de P1, quien no respondió.

Tabla 9

Repetición de palabras

Intervalo	Paciente	N _i	N _i
20-39	P1, P2	02	0,4
40-59	-	00	00
60-79	P4, P5	02	0,4
80-99	P3	01	0,2
Total		05	1,0

Nota. N_i = frecuencia absoluta; N_i = frecuencia relativa.

En este ítem, P1 y P2 evidenciaron problemas para repetir. La primera distorsionó la palabra que propuso la evaluadora y pronunció solo algunas sílabas: *si* en vez de *silla*, *e* en vez de *equis*. Por otra parte, cuando se le pidió a P2 repetir *marrón*, no fue capaz de hacerlo y dijo *amarillo*.

Tabla 10

Repetición de oraciones

Intervalo		N _i	N _i
30-36	P1, P2, P4	03	0,6
37-43	-	00	00
44-50	-	00	00
51-57	P3, P5	02	0,4
Total		05	1,0

Nota. N_i = frecuencia absoluta; N_i = frecuencia relativa.

Nuevamente, P1 y P2 obtuvieron puntaje bajo, y esta vez también P4. El caso de P4 fue particular porque repetía una de las primeras oraciones, más simples (*Baja a la calle*), y una de las últimas, de las más

complejas (*El abogado encontró, de repente, una pepita de oro*). P3 repitió ciertas oraciones del test, así como P5, pero este último distorsionó algunas de ellas: cambió algunas preposiciones y algunos referentes; por ejemplo, en vez de *Volví del trabajo a la casa*, dijo *Volví del trabajo de la casa*; en vez de *No se lo digas a ella*, dijo *No se lo digas hija*.

Tabla 11

Respuesta de denominación (objeto ausente)

Intervalo	Paciente	N _i	N _i
47-50	P1, P2, P3, P4	04	0,8
51-53	-	00	00
54-57	-	00	00
58-61	P5	01	0,2
Total		05	1,0

Nota. N_i = frecuencia absoluta; N_i = frecuencia relativa.

En lo referente a la Tabla 11, cuando se les preguntó a los pacientes por un objeto que no estaba presente, todos obtuvieron un puntaje bajo salvo P5. P3 al comienzo repitió la pregunta, y luego no respondió. P2 y P4 señalaron el reloj; el segundo dijo *Acá* cuando se les preguntó dónde miramos la hora. P1 no respondió a ninguna pregunta, salvo a *¿Para qué se usa un lápiz?*: *Niñitos todos*, contestó; es decir, asoció el lápiz a un contexto, quizás la escuela.

Tabla 12

Respuesta de denominación (representación presente)

Intervalo	Paciente	N _i	N _i
39-48	P1, P2	02	0,4
49-58	P4	01	0,2
59-68	P3	01	0,2
69-78	P5	01	0,2
Total		05	1,0

Nota. N_i = frecuencia absoluta; N_i = frecuencia relativa.

Cuando se les preguntó a los pacientes por un objeto que estaba presente, los puntajes variaron un poco, como se observa en la Tabla 12. Ante la imagen de una persona fumando, P1 respondió con una generalidad (como *haciendo*). P2 respondió a más preguntas, pero de forma incorrecta: señaló la silla y dijo *cama*, o sea, otro mueble; al color rojo le dijo *ojo*, una palabra que muestra una aproximación fonética; al color rosado le dijo *rojo*, otro color; ante la imagen de alguien bebiendo, dijo *Come agua*, y, ante el caño goteando, *agua*. P3 se refirió a la silla con la palabra *llave*, sin relación aparente (salvo la imagen de la llave que se encontraba al lado); pero ante la imagen del caño goteando dijo *Llave, cerrado bien* y ante el guante dijo *Se pone*, es decir, se refirió a la acción relacionada con el objeto. P4 generalizó y llamó a todos los colores *celeste*; al triángulo, *cuadrángulo* (neologismo fonéticamente parecido); a la llave, *medalla* (forma parecida). P5 llamó al guante *media* (otra prenda de vestir); a la pluma, *hoja de planta* (lo que le sugiere la forma); al caño goteando, *trigo de agua* (;metáfora?).

Tabla 13

Denominación de partes del cuerpo

Intervalo	Paciente	N _i	N _i
2-13	P1	01	0,2
14-25	P2, P4	02	0,4
26-37	-	00	00
38-49	P3, P5	02	0,4
Total		05	1,0

Nota. N_i = frecuencia absoluta; N_i = frecuencia relativa.

En este ítem, P3 y P5 obtuvieron el puntaje más alto. P5 usó algunos neologismos, como *cadeque* para muñeca y *condo* para codo, y acciones relacionadas a partes del cuerpo (señalando las uñas, dijo *Me corto*). P3 cometió algunas confusiones, como *hombro* en lugar de *brazo* y *tobillo* en lugar de *boca*. P4 empleó palabras ajenas a las partes

del cuerpo, como *azúcar* y *caña*. P2 contestó con generalidades: *dedo* en vez de *pulgar*, *brazo* en vez de *codo*. P1, quien obtuvo el puntaje más bajo, no respondió.

Tabla 14

Nombrar animales

Intervalo	Paciente	N _i	N _i
35-47	P1	01	0,2
48-60	P2, P4	02	0,4
61-73	P3	01	0,2
74-86	P5	01	0,2
Total		05	1,0

Nota. N_i = frecuencia absoluta; N_i = frecuencia relativa.

En este ítem, los pacientes debían nombrar animales sin ningún material de apoyo o alguna representación que les ayudase a identificarlos (es decir, con objeto ausente, como se procedió para obtener los datos de la Tabla 11). P5 obtuvo el puntaje más alto, pues mencionó una larga lista, y P1 obtuvo el más bajo, ya que no respondió.

4.2. Semiología afásica

A continuación, se presenta una recopilación de las alteraciones lingüísticas halladas en las subpruebas referentes a la denominación, de acuerdo con la clasificación de Leiva Madueño y Vázquez de Sebastián (2017).

Tabla 15

Alteraciones en la producción oral del lenguaje durante el test de Boston

Paciente		Alteraciones		
	Alteraciones fonéticas	Alteraciones léxico-semánticas		Anomia
	Parafasias fonémicas	Parafasias léxicas y semánticas	Neologismos	
P1		Niñitos (lápiz) Haciendo (fumando)		
P2	Ojo (rojo)	Cama (silla) Amarillo (marrón)		
P3	El castillo se le va a caer (silla)	El castillo se le va a caer (silla) Se pone (guante)		
P4	Goterrando (goteando)	Está lloviendo (derramando agua) Veo escaleras debajo de la corriente zafados (inexplicable) Un cinturón tapado con las mangas abajo (inexplicable) Celeste (para todos los colores) Medalla (llave)	Cuadrángulo	Azúcar, caña (partes del cuerpo)
P5		Trigo de agua (gotas de agua)	Cadeque Congo	

4.3. Conversación espontánea

La presente sección contiene el análisis de los actos de habla del diálogo que tuvo lugar sin un formato preestablecido, a diferencia de la interacción generada al aplicar el test de Boston.

4.3.1. Actos locutivos

En la siguiente tabla, se muestran los resultados que distinguen los actos fátricos de los réticos. Los fátricos cumplen simplemente la función de mantener la comunicación; los réticos son los que *dicen algo* con sentido y tienen un referente en la interacción.

Tabla 16
Porcentaje de actos fátricos y réticos

Acto de habla	Wernicke		Transcortical sensorial		
	P1	P2	P3	P4	P5
Fático	18.8	24.6	2.9	18.2	18
Rético	81.2	75.4	97.1	81.8	82
Total	100	100	100	100	100

Se aprecia con claridad que, a excepción de P3, los pacientes producen con frecuencia la función fátrica de los actos locutivos, pues representa aproximadamente un quinto de los enunciados. Y cabe señalar que ello también demuestra la preocupación de los pacientes por mantener vigente un diálogo.

Por otro lado, se observa que todos tienen una motivación para transmitir contenido, si bien en ocasiones lo hacen de forma poco coherente. Por ejemplo, mucho de lo que expresa P2 resulta incomprensible, dado que presenta afasia de Wernicke, con ciertas dificultades de articulación. Quien menos porcentaje de actos fátricos presenta es P3; en otras palabras, es quien más contenido transmite cuando se comunica.

Véase, a modo de ejemplo, un extracto de diálogo con P1:

Tabla 17

Actos de habla presentes en el diálogo con P1

Intelocutores	Diálogo	Acto de habla
Ev	¿Qué está pasando? (mostrando la lámina [ver Figura 1])	Rético
P1	Qué está pasando	Fático
	está pasando para él (señala al niño) Dios.	Rético
	¿No?	Fático
	¿No?	Fático
Ev	¿Dónde están?	Rético
P1	Ya en este (la mujer) y Dios (¿?) es otro (con énfasis).	Rético
Ev	Ajá.	Fático

Nota. Ev = evaluadora.

Como se evidencia, P1 retoma la pregunta de la evaluadora y usa de forma insistente el marcador metadiscursivo *¿no?* Se trata de enunciados fáticos «vacíos».

4.3.2. Actos ilocutivos

Los actos ilocutivos son aquellos que revelan la intención del emisor. Se han considerado una lista abierta, pues existe una infinitud de intenciones comunicativas y posibles enunciados. Además, si se analiza la Tabla 8, se observa que no se trata de actos autónomos: están vinculados al interlocutor o a su discurso (alentar, halagar, replicar, entre otros). Sin embargo, es posible clasificar los diferentes propósitos tal como lo planteó Gallardo (2005): actos de habla expresivos; representativos, y directivos e interactivos.

Tabla 18

Tipos de actos ilocutivos de los pacientes estudiados

Actos de habla (Gallardo, 2005)	Tipos de actos de habla registrados	Wernicke		Transcortical sensorial		
		P1	P2	P3	P4	P5
Expresivos	1. Anunciar	0	0	0	0	1
	2. Alentar	1	0	0	0	0
	3. Cerrar conversación	1	1	1	4	0
	4. Comentar	1	0	0	0	3
	5. Despedirse	0	0	0	0	3
	6. Enfatizar	3	0	0	0	0
	7. Halagar	0	0	0	0	2
	8. Invocar	1	0	0	0	0
	9. Llamar atención	2	0	0	0	0
Representativos	10. Confirmar información	0	10	4	9	0
	11. Contar algo	55	33	38	11	0
	12. Corregirse	0	0	1	0	0
	13. Explicar	26	0	0	0	0
	14. Responder (dar información)	92	63	25	19	52
Directivos / Interactivos	15. Preguntar	1	1	0	0	0
	16. Replicar	1	0	0	0	0
	17. Solicitar	0	2	0	0	2

Se evidencia un número elevado del acto de responder (dar información) en todos los pacientes. Dado que en la estructura de una evaluación se espera que el evaluado responda preguntas, esto demuestra que poseen intención comunicativa. Además, se aprecia que tienen una necesidad de contar, de narrar hechos. A partir de una pregunta de la evaluadora, fue frecuente que el paciente tuviera el afán de

compartirle alguna experiencia. Se presenta un ejemplo de la conversación con P3:

(1) Ev: ¿Qué te pasó?

P3: Ah... hum... Después que me operaron (se señala el cuello) acá y por acá (el pecho) me **firmaron** el el 2007.

Ev: Aha.

P3: Y esa vez hastaa marzo me enfermé. Est... norma yoo estaba **suñando** en las **uñas** yo estaba **entera** y y después de ahí ya no recuerdo más. Me **esmayé** con esto de acá (señala brazo derecho como si lo cortara con el izquierdo): mi mano, mi segunda **mano** (señala el pie derecho), mi **labio** también (señala mejilla derecha). No dormía. Mejor, hoy día me está comiendo mejor (señala mejilla derecha), poco pero...

De otro lado, es interesante notar que P1, con bajos resultados en el test de Boston, fue quien realizó una mayor diversidad de actos ilocutivos. Para sus respuestas, tomó la iniciativa e invocó a Dios; reprodujo el discurso del médico; le hizo preguntas y comentarios a la evaluadora, y también la alentó. Asimismo, fue la única que elaboró explicaciones, dando además razones de por qué no podía hablar: buscó justificar su imposibilidad de responder algunas preguntas. Estos aspectos también revelan la comprensión del contexto y de la situación comunicativa, como se observa en el ejemplo (2):

(2) P1: Todo, todo para ahí, ya tengo todo todo; pero no este, pues (señala garganta). Único este, único (señala garganta).

Ev: Uhu.

P1: Sino que eso no más todo. Únicamente esto no más. Ahí todos ya tienen, todos tienen, para ti, para decir todo, para él también. Pero cómo vuelve. Hay veces, hay veces digo el doctor, arriba, me dice: hey, por qué no vienes a ver usted, por qué no

vienes, me dice. Ay, no sé, no puedo. Me dice el... (a su hijo)
¿Cómo se llama el doctor, arriba? El doctor, el doctor...
Hijo: Méndez.

Por su parte, P5 presentó particularidades como no dar por terminada la conversación en ningún momento. Solo se despidió cuando la evaluadora lo requirió. Tomó la iniciativa en la conversación cuando, espontáneamente, halagó en quechua a su interlocutora diciéndole que era bonita: «Sumallana muqanki allillanmi, allillanmi, allillanmi munashqa munashqa kashkanki warmi sumallana kashkanki musankipis munanallan kashkanki» ('Hermosa amas está bien, está bien, está bien querida querida, eres una mujer eres hermosa y eres encantadora'). Asimismo, anunció que le traería un regalo a ella y a su médico tratante. En su intención de responder a la evaluadora, se presentaron diversos actos ilocutivos, como contar y dar información:

(3) Ev: ¿Qué sabe de Huancayo?

P5: ¿Huancayo? Tan las cositas para que ustedes **viten** Abancay puedan ver tantas cosas de la naturaleza de las personas. Pueden ver las cosas de comida de alimentos de probar en diferentes cosas para encontrar las diferencias que hay en en Huancayo.

Ev: Hmm.

P5: Sí, hay bonitas cosas para comer las bo las **botoacas** y las personas son muy muy muy **lavables** muy muy, eh, **pedigosos** y muy atentos, ¿no?

En el ejemplo (3), el paciente intenta contar lo que hay en Huancayo. Resulta interesante constatar el uso de algunos términos que esbozan otros (*viten* parece relacionado con *ver*, *lavables* con *amables*, *pedigosos* con *peligrosos*). Le cuesta encontrar las palabras, pero se expresa con fluidez.

4.3.3. Encadenamientos

Con el objetivo de evaluar la coherencia discursiva, se puntualiza el análisis en la continuidad, la no continuidad y la ruptura del discurso de los pacientes respecto de la pregunta o el comentario de la evaluadora. En el primer caso, la continuidad, se consideran, por ejemplo, respuestas a las preguntas planteadas.

- (4) Ev: ¿Y cuánto pesas ahora?
P3: Eh, 65. He bajado hasta ahorita.

En el segundo caso, si bien los enunciados mantienen cierta continuidad, no responden directamente lo preguntado. A veces, parecía que el paciente se quedaba pensando en la pregunta anterior. También ocurría que narraba experiencias o realizaba comentarios poco relacionados con la conversación, como en el ejemplo (5):

- (5) Ev: ¿Tiene nietos?
P5: Sí. Bastante.
Ev: ¿Bastantes?
P5: A mí mucho. Para mí mucho. Para mí mucho.
P: ¿Chiquitos?
P5: Sí, bastante.

En el caso de la ruptura, el interlocutor cambia el tema o dice algo para cerrar la conversación o parte de esta. En este caso, solo ocurrió con P1.

- (6) Ev: Imaynalla imaynalla kachkanki? (‘¿Cómo está?’)
P1: Está bien, cuídese. Todo, todo, todo. El Señor...

En el ejemplo (6), la evaluadora sabía que la paciente era quechua-hablante, por lo cual le formuló la pregunta en su lengua materna; sin embargo, la paciente le respondió en castellano. Esto constituyó la

primera ruptura. La expresión *cuidese* parece la repetición de un discurso dirigido a P1. *Todo* resulta oscuro, aunque puede tener relación con su invocación al Señor (se entiende que es Dios, pues en otras partes de la conversación también lo menciona).

En la Tabla 19 han sido resumidos los encadenamientos:

Tabla 19

Encadenamientos de los pacientes estudiados

Tipo de enunciado	Wernicke		Transcortical sensorial		
	P1	P2	P3	P4	P5
Continuidad	23	31	23	18	13
No continuidad	17	20	7	4	6
Ruptura	5	0	0	0	0

Se podría establecer una correlación entre la continuidad con el *otro* y una mayor comprensión. Se observa que P1 y P2, quienes realizaron una mayor diversidad de actos ilocutivos (ver Tabla 8), mostraron menos continuidad en el diálogo con la evaluadora (ver Tabla 19). Al transgredir el formato conversacional propuesto, construyeron su propio discurso, lo que generó un discurso menos dialógico y más monológico, a diferencia de los demás pacientes.

4.3.4. Repetidores y marcadores metadiscursivos

Los *marcadores metadiscursivos*, a diferencia de los marcadores discursivos, son expresiones que tienen la función de realizar un comentario sobre lo que se dice, ya sea para realiza una afirmación o para asegurar la aprobación del interlocutor (por ejemplo, «¿no, cierto?»). En el análisis del discurso de los pacientes, se contabilizó el típico *¿no?*

En el caso de las repeticiones, se diferenció la repetición de lo que decía el interlocutor de la repetición del propio discurso.

Tabla 20
Número de repeticiones y marcadores metadiscursivos

Tipo de expresión	Wernicke		Transcortical sensorial		
	P1	P2	P3	P4	P5
Repeticiones propias	20	12	3	3	2
Repeticiones del otro	1	0	0	0	3
Marcadores metadiscursivos	3	6	0	7	2

Es interesante notar que solo P5 y P1 llegaron a repetir lo que decía la evaluadora. Podría asociarse a la conciencia que tienen de este discurso, al carácter dialógico de la narración andina, descrito por Mannheim y Van Vleet (2000), pues justamente se trata de los dos pacientes quechuahablantes. Para los autores mencionados, narrar, contar un cuento en la cultura andina es un evento social. No se trata de un monólogo, sino de un diálogo.

En el ejemplo (7), P5 describe la lámina del test de Boston:

- (7) Ev: ¿Y el agua?
P5: Ella está en la casa, ¿perdón?
Ev: ¿Y el agua?
P5: **El agua... ah, el agua. Sí, el agua el agua** tiene acá un...
tiene **lista**. Está **lista** para sacar el agua.

En este intercambio, el marcador *¿perdón?* refleja plena conciencia de lo que dice el otro y pide que realice una repetición.

De otro lado, P1 y P2 realizaron un número elevado de repeticiones del propio discurso. Fueron quienes más monologaron. En su afán de hablar, llevaron a cabo más actos de tipo borrador (Gallardo, 2005) para aproximarse a lo que querían finalmente decir.

(8) Ev: ¿La persona que ha venido con usted quién es?

P2: Sí, ha salido.

Ev: ¿Quién es?

P2: (Incomprensible) mío mío, mi hija mi hija.

Finalmente, P2 y P4 emplearon en mayor medida el marcador *¿no?* Un uso de este marcador evidencia que el interlocutor busca confirmar lo que dice, pero otro funciona también como acto fático o un acto borrador.

(9) Ev: ¿Tiene tiene hijos?

P4: Sí.

Ev: ¿Cuántos hijos tiene?

P4: Tengo uno no más. Y mi hijo tengo en Estados Unidos, ¿no? (se dirige a su esposa).

Esposa: No, mi amor, está acá.

P4: Tá trabajando, pues...

En el ejemplo (9) se ve con claridad que P4 busca la aprobación de su esposa, pero en (10) es diferente: no usa el marcador dirigiéndose a ella, sino simplemente para mantener el diálogo.

(10) Ev: ¿Todavía no tiene nietos?

P4: Sí, tengo nieto, tengo un nieto y... con la chiquita que está ahora. Tá chiquita la hermana, ¿no?

Ev: Hum.

P4: Esa, vamos a ver.

Por último, a partir de la conversación espontánea, durante la cual el único estímulo inicial fue la imagen del test de Boston, se generó una tabla de semiología de expresiones afásicas según la clasificación de Leiva Madueño y Vázquez de Sebastián (2017). Entre paréntesis ha sido anotada la interpretación que se tuvo del análisis, con la salvedad de que

no necesariamente hay un soporte visual que evidencie a lo que se quiere referir el paciente.

Tabla 21

Alteraciones en la producción oral del lenguaje durante la conversación espontánea

Paciente	Alteraciones fonéticas	Alteraciones léxico-semánticas		Alteraciones sintácticas (agramatismo)
	Parafasias fonémicas	Parafasias léxicas	Neologismos	
Wernicke				
P1	Commiento (comiendo)	Arxenofasia: Una vez mamá yo, hay veces yo estoy con el Señor, ripuni (tr. me voy)		- Por ejemplo, mi hijo también siempre contigo con mi... - Por ejemplo, mi hijos, el otro tiene otro, ya está grande y un poqui otro un poquito. - Ahora otro, claro, ellos otro. Cada uno tiene, pero junto contigo. - Ni para ti ni para ella (señala a su hijo) ni nada también, no más ni ellos también, nosotros todo contigo. Gracias, señor. - Yo veas que yo puede decir. - Hay veces, hay veces digo el doctor, arriba, me dice: hey, por qué no vienes a ver usted.
P2	Fruía (fruta) Acuero (acuerdo)	Pan de lechuga		- Hoy día hemos ido el día de ayer. - Señor que me veo de nosotros. - Mi hija se fue ha sido buena. - Ha cayó. - La parte de mi es grande y el otro chico. - Los dos vengo todo.
Transcortical sensorial				
P3	Esmayé (desmayé)	He bajado ocho años (kilos) Estoy posando (cortando)	Suñando en las uñas El niño se cuegueman	- Ella está vestido.

Paciente	Alteraciones fonéticas	Alteraciones léxico-semánticas		Alteraciones sintácticas (agramatismo)
	Parafasias fonémicas	Parafasias léxicas	Neologismos	
P4				- No me gusta el cebiche. Me gustaría más, ¿no? - Y mi hijo tengo en Estados Unidos. - Tengo un nieto. Y con la chiquita que está ahora. Tá chiquita la hermana, ¿no?
P5	Cuirar (cuidar) Viten (visten)	Personas lavables	Para comer botoacas Ropa muy diproprao Personas muy pedigosos Milba del robo	- Ya estoy, gracias (a la pregunta «¿Cómo está?»)

5. Conclusiones

Respecto de los resultados del test de Boston, es interesante notar cómo los pacientes evaluados con afasia de Wernicke (P1-P2) pueden comprender relaciones lógico-semánticas en instrucciones simples, pero no cuando están contenidas y representadas en breves historias. Ocurre a la inversa con los pacientes con afasia transcortical sensorial evaluados (P3-P5): se les dificulta seguir instrucciones simples, pero sí comprenden la lógica de las cortas narraciones. Esto contradice lo señalado por Gallardo (2005), quien sostiene que los hablantes afásicos mantienen las superestructuras discursivas de narración y argumentación (supuestamente universales), por lo cual logran identificar sus diferentes partes, su estructura. En este estudio, solo sucede en el caso de P1 y P2. Sin embargo, el resultado obtenido se puede respaldar con lo hallado por Espinoza Peña *et al.* (2007), quienes aplicaron el test de Boston a hablantes afásicos fluentes.

En lo concerniente a recitar secuencias automatizadas, como los días de la semana, y a completar refranes, a los pacientes con afasia de

Wernicke no les fue posible. En contraste, los pacientes con afasia transcortical sensorial buscaron completar la secuencia o el refrán, aunque fuera de forma incorrecta.

Asimismo, se constataron los planteamientos de dos estudiosos: Jakobson (1980) y Ardila (2006). El primero sostiene que los pacientes con trastorno de la semejanza —es decir, con afasia fluente, que han perdido su capacidad de denominar y de sustituir elementos semejantes— son contextuales y padecen una alteración en su capacidad metalingüística, lo cual se observó en su dificultad para denominar objetos, principalmente si estaban ausentes. Cuando los objetos estaban presentes —o sea, en el contexto inmediato—, el resultado de los puntajes del test de Boston mejoró. Respecto a la investigación del segundo, se halló que los pacientes con afasia de Wernicke presentaban dificultades en su capacidad para repetir, a diferencia de los pacientes con afasia transcortical sensorial.

En cuanto a las alteraciones lingüísticas identificadas durante la aplicación del test y durante la conversación espontánea, se observó que los pacientes con afasia transcortical sensorial realizaron más neologismos y tuvieron más dificultades para nombrar que los pacientes con afasia de Wernicke. De otro lado, en los pacientes con afasia de Wernicke abundaron las alteraciones sintácticas, lo cual no se observó en los pacientes con afasia transcortical sensorial.

En lo relacionado a la conversación espontánea, aunque los pacientes con afasia de Wernicke obtuvieron bajos puntajes en fluidez en el test de Boston, produjeron diversidad de actos de habla, lo que les permitió desenvolverse más fluidamente que los pacientes con afasia transcortical sensorial. Sin embargo, fueron más monológicos, mantenían menor continuidad en el diálogo con el interlocutor y presentaban menor comprensión a lo que este les decía. Los pacientes con afasia

transcortical sensorial, en cambio, siguieron con mayor proximidad el intercambio propuesto por la evaluadora.

Pietrosemoli *et al.* (2005) realizaron una comparación entre un grupo de pacientes con afasia y un grupo control de personas sin afasia para analizar el uso de marcadores discursivos y la manera de organizar el discurso. Notaron que los pacientes afásicos los usaban en menor medida, lo cual coincide en cierta forma con que los pacientes del presente estudio emplearon marcadores metadiscursivos de forma mínima, principalmente recurriendo a ellos cuando debían describir la imagen proporcionada por la evaluadora. No obstante, llama la atención que cuatro pacientes emplearon *¿no?* como marcador metadiscursivo, en contraste con el estudio de Pietrosemoli *et al.*, donde *¿no?* fue usado como marcador discursivo —aunque el más frecuente en su análisis fue *y*—. A partir de la investigación actual, junto con otras manifestaciones (como las repeticiones del discurso del interlocutor y los pedidos de repetición), se observó que los pacientes mantenían su capacidad metadiscursiva (conciencia del propio discurso y del discurso del *otro*). Pero, por otro lado, a través del análisis de los encadenamientos —principalmente en P1 y P2—, se evidenciaron rupturas en la continuidad con el discurso de la evaluadora, de lo cual se concluye que no existe la coherencia esperada.

Gallardo (2005) sostiene que los pacientes con afasia no presentan daño cognitivo. En este estudio, se ha podido evidenciar la voluntad de cada paciente de comunicarse, cada uno de manera diferente, haciendo uso de su particularidad y de sus propias estrategias verbales. Sin embargo, en la medida en que el trastorno se hace evidente en su interacción con el *otro*, sea evaluador o no, cabe reflexionar sobre qué tanto sí pueden disminuir algunas de sus habilidades cognitivas. El aprendizaje y la reflexión son dialógicos y se desarrollan principalmente en la relación con el *otro* por medio del diálogo.

Se deben resaltar algunas particularidades de P1 y P5, pacientes bilingües quechua-castellano (P1 con afasia de Wernicke, P5 con afasia transcortical sensorial). Ambos realizaron alternancias de código de manera espontánea: P1 con una palabra en quechua —aunque no pareció ser de manera consciente— y P5 con una secuencia completa en dicha lengua. Asimismo, produjeron mayor diversidad de actos ilocutivos que los otros tres pacientes. En aspectos más individuales, P5 asoció los actos de habla más expresivos con la lengua quechua, como el halago a su evaluadora y el anuncio de que traería un regalo para ella y su médico tratante. De otro lado, si bien Gallardo (2005) afirma que el paciente no fluente, por su dificultad, presenta un discurso más directo (reproduce palabras de otro) que un paciente fluente, esto es relativo: P1 usó el estilo directo, lo que es frecuente en los formatos discursivos de su primera lengua, el quechua (cuya narración se caracteriza por ser dinámica y dialógica; Mannheim y Van Vleet, 2000).

Finalmente, el hallazgo más relevante fue que, en el análisis de la conversación, se encontraron aspectos del habla de los pacientes con afasia fluente que el test de Boston no permite analizar. Chantraine *et al.* (1998) ya habían mencionado la necesidad de investigar modelos discursivos de pacientes con afasia, por lo que definitivamente se deberían tener en cuenta en una evaluación. En nuestro país, como ocurre en otros países pluriculturales y multilingües donde las personas bilingües (por ejemplo, quechuahablantes) iletradas son discriminadas, el servicio de salud debe implementar un sistema de evaluación *ad hoc* para que estos pacientes no sean doblemente excluidos y se les pueda brindar un tratamiento de acuerdo con sus características y con sus necesidades.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ardila, A. (2006). *Las afasias*. Department of Communication Sciences and Disorder; Florida International University.
- Austin, J. (1962). *Palabras y acciones*. Paidós.
- Bajtín, M. (1985). *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI.
- Chantraine, Y., Joannette, Y., y Cardebat, D. (1998). Impairment of Discours-Level Representations and Processes. En B. Stemmer y H. Whitaker (Eds.), *Handbook of Neurolinguistics*, (pp. 261-274). Academic Press.
- Córdova Gastiaturu, P. (2012). *Análisis del discurso de cinco pacientes con afasia fluente: Wernicke y transcortical sensorial* [Tesis de grado]. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Espinoza Peña, S., Parraguez Carrasco, A., Torres Morales, C., Torres Morales, F., y Zúñiga Cambor, P. (2007). *Comprensión del discurso narrativo en sujetos afásicos* [Tesis de licenciatura, Universidad de Chile]. Repositorio Académico de la Universidad de Chile. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/110676>
- Gallardo, B. (2005). *Afasia y conversación. Las habilidades comunicativas del interlocutor-clave*. Tirant lo Banch.
- González, P. (2023). *Intervención logopédica en el momento agudo del ictus* [Trabajo de fin de grado, Universidad de Valladolid]. Repositorio Documental de la UVA. <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/61109>
- Jakobson, R. (1988). *Lingüística poética*. Cátedra.

- Jakobson, R., y Halle, M. (1980). *Fundamentos del lenguaje*. Ayuso y Pluma.
- Leiva Madueño, I., y Vázquez de Sebastián, J. (2017). *Manual práctico de patología del lenguaje. Evaluación e intervención en adultos y niños*. Editorial UOC.
- Mannheim, B., y Van Vleet, K. (2000). Surtout, ne vous endormez jamais dans un bus... Le dialogisme dans la narration quechua méridionale. En A. Monod-Becquelin y P. Erikson (Eds.), *Les rituels du dialogue* (pp. 29-78). Société d'ethnologie.
- Mayco Chamorro, J. G., Uriol Saldarriaga, R. E., y Zapata Miranda, G. G. (2010). *Análisis y descripción del componente léxico en pacientes con afasias atípicas* [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Institucional PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/7128>
- Pietrosemoli, L., Vera, M., Gonzalez, S., y Coutin, P. (2005). Marcadores discursivos en hablantes sanos y afásicos: el caso especial de y. *Boletín de Lingüística*, 17(24), 25-30.
- Pilleux, M. (1996). Hacia una caracterización de los actos de habla en una entrevista. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 27(27), 63-78. <https://revistas.apl.org.pe/index.php/boletinapl/article/view/442>
- Rado, J. (2006). *Adaptación del test de Boston a la población afásica que acude al INR*. [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Institucional PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/98>
- Searle, J. (1980). *Los actos de habla*. Cátedra.

- Sinacay, E. (2013). *Descripción de marcadores del discurso de hablantes con afasia afluyente: anómica, de conducción y de Wernicke* [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Institucional PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/5034>
- Velásquez, A. (2009). La carga de enfermedad y lesiones en el Perú y las prioridades del plan esencial de aseguramiento universal. *Revista Peruana de Medicina Experimental y Salud Pública*. 26(2), 222-231. <http://www.scielo.org.pe/pdf/rins/v26n2/a15v26n2.pdf>
- Vernant, D. (2017). Texte et contexte en dialogue. *Revue interdisciplinaire d'Humanités*, (12), 33-50. <https://doi.org/10.4000/essais.2673>

Bol. Acad. peru. leng. 76. 2024 (433-483)

APROXIMACIÓN AL DISCURSO EPISTOLAR DEL NICARAGÜENSE MARIANO BARRETO: LAS CARTAS PRIVADAS DIRIGIDAS A CASANOVAS, PANIAGUA PRADO Y GUZMÁN

An approach to the epistolary discourse of Nicaraguan Mariano Barreto:
private letters to Casanovas, Paniagua Prado and Guzmán

Exploration du discours épistolaire du Nicaraguayen Mariano Barreto :
les lettres privées adressées à Casanovas, Paniagua Prado et Guzmán

PAULA ALBITRE LAMATA

Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España¹
palbitre@ucm.es
<https://orcid.org/0000-0001-5917-2999>

CARMEN MARTÍN CUADRADO

Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España
carmem25@ucm.es
<https://orcid.org/0000-0002-1838-3607>

RESUMEN:

El objetivo principal de la presente investigación es analizar los tratamientos y las fórmulas de apertura y cierre incorporadas en las cinco epístolas que Mariano Barreto dirige a Casanova, Paniagua Prado y Guzmán, y comparar los resultados obtenidos (cuantitativos y

1 Asimismo, forma parte del Instituto Universitario «Seminario Menéndez Pidal», Madrid, España.

cualitativos) con las cartas ya analizadas entre el nicaragüense y Cuervo. Con ello, se pretende realizar una aproximación al discurso epistolar de Barreto y al estudio histórico y pragmalingüístico del español de Nicaragua en el siglo XIX. Tras aplicar una metodología basada en el corpus, se constata, en primer lugar, un empleo exclusivo del pronombre *usted* y, en segundo lugar, la flexibilización progresiva de los saludos y las despedidas al incorporar expresiones de afectividad según avanza la relación epistolar. Así, los resultados obtenidos evidencian el desplazamiento hacia el eje de la solidaridad que experimentaron las prácticas epistolares a lo largo del siglo XIX.

Palabras clave: Nicaragua, discurso epistolar, fórmulas de tratamiento, Barreto, estudio histórico y pragmalingüístico.

ABSTRACT:

The principal aim of this research is to analyze the treatments and the opening and closing formulas incorporated in the five epistles that Mariano Barreto addressed to Casanova, Paniagua Prado and Guzmán, and to compare the results obtained (quantitative and qualitative) with the letters already analyzed between the Nicaraguan and Cuervo. By doing so, we intend to make an approach to Barreto's epistolary discourse and to the historical and pragmalinguistic study of Nicaraguan Spanish in the 19th century. After applying a corpus-based methodology, we find, firstly, an exclusive use of the pronoun *usted* and, secondly, the progressive flexibilization of greetings and farewells by incorporating expressions of affection as the epistolary relationship progresses. Thus, the results obtained show the shift towards the axis of solidarity experienced by epistolary practices throughout the nineteenth century.

Key words: Nicaragua, epistolary discourse, formulas of treatment, Barreto, historical and pragmalinguistic study.

RÉSUMÉ:

Le but principal de la présente recherche est d'analyser les civilités, les formules d'appel et de prise de congé employées dans les cinq lettres que Mariano Barreto envoie à Casanova, Paniagua Prado y Guzmán, et de comparer les résultats obtenus (quantitatifs y qualitatifs) avec les lettres déjà analysées entre Barreto et Cuervo. Nous cherchons ainsi à aborder le discours épistolaire de Barreto et l'étude historique et pragmatolinguistique de l'espagnol du Nicaragua au XIXe Siècle. En appliquant une méthodologie de recherche s'appuyant sur le corpus, nous constatons, en premier lieu, l'emploi exclusif du pronom *usted*, et deuxièmement, la flexibilisation progressive des formules d'appel et prises de congés, qui intègrent des expressions d'affectivité au fur et à mesure qu'avance la relation épistolaire. Nos résultats montrent le déplacement vers l'axe de la solidarité qu'ont subi les pratiques épistolaires au long du XIXe Siècle.

Mots clés: Nicaragua, discours épistolaire, civilités, Barreto, étude historique et pragmatolinguistique.

Recibido: 17/06/2024

Aprobado: 14/09/2024

Publicado: 28/12/2024

1. Introducción, objetivos y metodología de análisis

Este estudio se centra en analizar cinco cartas privadas que Mariano Barreto, originario de Nicaragua, envía a varios intelectuales durante los primeros años del siglo XX, entre ellos José Casanova, Francisco Paniagua Prado y Enrique Guzmán. En concreto, se examinan tanto los usos (pro)nominales como las fórmulas epistolares de apertura y cierre de estas misivas.

Además, siguiendo la línea del análisis de la relación epistolar mantenida entre Mariano Barreto y Rufino José Cuervo (Martín Cuadrado y Albitre Lamata, en prensa), se pretende ofrecer una aproximación al

discurso epistolar de Mariano Barreto. Precisamente, la incorporación de nuevas cartas al corpus de estudio² permite evaluar en qué medida factores extralingüísticos, como la relación entre los interlocutores y el contenido temático de la carta, influyen en la producción (pragma)lingüística epistolar de Barreto.

Asimismo, este trabajo busca cubrir los siguientes propósitos secundarios: (1) realizar un primer acercamiento al estudio pragmalingüístico del español nicaragüense decimonónico; (2) reconocer el papel de Barreto en la promoción de la cultura y el estudio de la lengua en Nicaragua desde finales del siglo XIX, y (3) demostrar que las cartas son una tipología textual totalmente válida y adecuada para el análisis pragmático histórico debido a su capacidad para radiografiar su contexto de producción (sociocultural, histórico, político, ideológico, etc.).

Como modelo metodológico para esta investigación, se sigue una línea de investigación previa de alta calidad, que incluye numerosos trabajos enfocados en objetivos similares, tanto en el género epistolar (Bertolotti, 2015; Bertolotti *et al.*, 2012; Bravo García, 2023a, 2023b, 2024; Brown y Ford, 1961/1974; Brown y Gilman, 1960; García Godoy, 2008, 2010, 2012a; Calderón Campos, 2021; Molina, 2020, 2021; Pons Rodríguez, 2016; Rigatuso, 1992; Sáez Rivera 2015, 2021) como en otras fuentes documentales (Bustos Gisbert e Iglesias Recuero, 2003; Calderón Campos, 2008; Calderón Campos y García Godoy, 2009; García Godoy, 2008, 2010, 2012a, 2019, 2022).

1 En total, el corpus epistolar analizado en este trabajo está conformado por trece cartas privadas: ocho escritas por Barreto (cuatro dirigidas a Cuervo, dos a Paniagua Prado, una a Casanova y una a Guzmán), cuatro escritas por Cuervo (dirigidas a Barreto) y una escrita por Casanova (dirigida a Barreto).

Después de seleccionar las trece cartas³ privadas que constituyen el microcorpus especializado⁴ de estudio, se lleva a cabo un etiquetado de cada una de ellas en función de tres parámetros: (1) relación existente entre remitente y destinatario, (2) temática epistolar y (3) contexto espaciotemporal (data). Tras una revisión exhaustiva de cada misiva, se extraen manualmente las fórmulas epistolares de inicio y cierre, así como los tratamientos (pro)nominales empleados. Una vez finalizada la extracción de todas las unidades de estudio, se registran en una base de datos para su procesamiento y posterior análisis. Para esta investigación, se desarrolla *exprofeso* una base de datos relacional en el programa Microsoft Access. El empleo de este *software* especializado ha permitido y facilitado el análisis cuantitativo y cualitativo de cada unidad de estudio, previamente extraída del corpus epistolar.

En cuanto a la metodología de análisis empleada, se adopta un enfoque híbrido que combina la precisión cuantitativa con la riqueza interpretativa cualitativa de cada fragmento epistolar. Al tratarse de un estudio de índole diacrónica, se opta por este análisis mixto, ya que proporciona una comprensión más completa y profunda de cada unidad pragmatolingüística estudiada (Albitre Lamata, 2021, 2023; Archer, 2007; Cruz Volio, 2017; Gancedo Ruiz, 2021; Iglesias Recuero, 2020, 2022a, 2022b, 2023; Jucker y Taavitsainen, 2010).

En primer lugar, se examina minuciosamente cada uno de los usos (pro)nominales presentes en el corpus epistolar, incluyendo las formas abreviadas como *U.* o *Ud.* (*usted*). Asimismo, se presta especial atención

2 En el anexo se desglosa la información relativa a cada una de las cartas que componen el corpus.

3 El corpus de pequeña escala diseñado para este estudio contiene un total aproximado de 11 000 palabras, pertenecientes a un único género discursivo —carta privada— con un contexto histórico-social común —Nicaragua, primeros años del siglo xx— (Carrera de la Red y Herrán Santiago, 2006; Gancedo Ruiz, 2021; Kohonen, 2000, 2007).

a la aparición, a lo largo de la correspondencia, de otras formas de tratamiento, como *don* o *doctor*, las cuales también revelan cómo los remitentes percibían su relación con los destinatarios.

En segundo lugar, se analizan las fórmulas de encabezamiento y cierre de las trece cartas, atendiendo al alto nivel de rutinización de la escritura epistolar en general (Albitre Lamata, 2021, 2023; Almeida Cabrejas, 2016, 2023; Castillo Gómez, 2014; Fernández Alcaide, 2003, 2009, 2011, 2016, 2018; Octavio de Toledo y Huerta, 2023; Serrano Sánchez, 2011, 2012), y de estas dos partes en particular (Tabernero, 2019). No obstante, se debe señalar que la gran convencionalización presente en los saludos y las despedidas de las cartas no obstaculiza su análisis pragmalingüístico; simplemente se evalúan los aspectos léxicos, semánticos, sintácticos y pragmáticos de las fórmulas epistolares teniendo siempre en consideración esta característica discursivo-estructural.

Por último, como mencionan Martín Cuadrado y Albitre Lamata (en prensa), es importante destacar que, aunque este estudio permite identificar patrones (pragma)lingüísticos en el discurso epistolar de Mariano Barreto, los hallazgos aún no son suficientes para realizar generalizaciones sobre las características del español nicaragüense del siglo XIX. Para lograrlo, se requiere llevar a cabo nuevas investigaciones que abarquen otros géneros discursivos dentro de esta misma variedad diatópica y período temporal.

2. Contextualización

Desde la época de las independencias americanas, surge una fuerte tendencia a la disgregación en el mundo hispánico, pues ni los españoles quieren restaurar la unidad ni los hispanoamericanos proyectan actitudes favorables hacia los peninsulares (Fogelquist, 1968, p. 11). Esta situación estaba bastante generalizada en todo el dominio hispanohablante,

aunque algunos hombres de letras y políticos aúnan sus esfuerzos para conseguir acercar las posturas entre ambos lados del Atlántico. Una de las herramientas que utilizan es la prensa y se fundan revistas como *La Revista Española de Ambos Mundos* (1853), *La América* (1859), *La Prensa Moderna* («España en América», 1882), etc., que pretenden mejorar las relaciones entre españoles y americanos (Fogelquist, 1968, p. 20). Además, en 1885 se crea la Unión Ibero-Americana, la cual organiza un encuentro que sirve como punto de enlace entre los intelectuales españoles e hispanoamericanos. Sin embargo, algunos americanos como Rubén Darío⁵ juzgan negativamente a la Unión, puesto que creen que no vela en verdad por los intereses de las repúblicas americanas. Por esta razón, los españoles convocan en 1900 un segundo congreso, en el que se esfuerzan por evitar toda apariencia de autoritarismo y comienzan a buscar una reconciliación con los hispanoamericanos (Rizzo, 2016).

En relación con el ámbito puramente lingüístico, se manifiesta un debate continuo acerca de la unificación o diversificación de la lengua (Ludwig, 2000-2001). España, para mantener sus privilegios, desea mantener una conciencia comunitaria con las antiguas colonias americanas, de lo cual surge el hispanismo o hispanoamericanismo:

El hispanismo tenía como propósito conformar y promover una comunidad cultural entre España y las repúblicas americanas, en la creencia de que las fuerzas unidas no son la suma de todas las fuerzas por separado, sino la proyección sinérgica del conjunto hasta alcanzar una potencialidad muy superior. (Sepúlveda, 2005, p. 11)

Además, la Real Academia Española (RAE) promueve el proyecto de crear Academias Correspondientes de la Lengua en los distintos países

4 Pueden verse los debates lingüístico-pedagógicos en la prensa de finales del siglo XIX y principios del siglo XX a través del trabajo de Rodríguez (2023).

americanos con el objetivo de mantener el influjo de su normatividad lingüística (Marcos-Marín, 1983). Aunque en Nicaragua la Academia abre sus puertas posteriormente (1928), lo cierto es que se empiezan a inaugurar las Correspondientes americanas en Colombia (1871), Ecuador (1874), México (1875), El Salvador (1876), Perú (1887), etc. (Puente y Apezechea, 1873, p. 281; véanse también Carrión Ordóñez, 1997; Süselbeck, 2014). De hecho, Juan Valera identifica a la Academia como uno de los factores que más contribuyen al estrechamiento de los lazos entre ambos lados del Atlántico:

A restablecer y conservar esta unidad superior de la raza no puede desconocerse que ha contribuido como nadie la Academia Española. Las Academias correspondientes, establecidas ya en varias Repúblicas, forman como una confederación literaria, donde el centro académico de Madrid, en nombre de España, ejerce cierta hegemonía, tan natural y suave, que ni engendra sospechas, ni suscita enojos. (1889, pp. 9-10)

Por otro lado, los independentistas americanos miran con recelo a España, pues la norma lingüística peninsular poseía un rasgo más unificador en la política, lo que genera continuos debates lingüísticos sobre la actitud del «cómo se hablaba» (Rivas Zancarrón, 2019, p. 845). Los americanos creen que conseguir la unidad de la lengua en ambos lados del Atlántico produciría una entidad política y económica operativa, es decir, la unión lingüística y cultural configuraría la idea de nación (Valle, 2007, p. 38).

El debate acerca de la unión o la diversificación de la lengua refleja el contraste entre el purismo y el modernismo de la época⁶. En Hispanoamérica, desde el siglo XIX hasta comienzos del siglo XX, se

5 Esta contraposición entre tradición y modernidad cobra fuerza en la literatura. Anteriormente, la literatura hispanoamericana solo había interesado a Valera y a Menéndez y Pelayo, mientras que otros como Cejador y Frauca fueron muy críticos con los escritores americanos (1906, p. 103).

distinguen, al menos, tres tendencias ante el idioma: los puristas radicales (españoles y americanos), esto es, aquellos que responden únicamente al modelo peninsular y perciben el elemento americano como el verdadero culpable de las alteraciones del lenguaje castizo y académico (Rosenblat, 1962, p. 28)⁷; los puristas matizados, entre los que destaca la figura de Andrés Bello, que se posiciona en la corriente purista, pero no con el objetivo de seguir ciegamente los parámetros académicos, sino porque la unión de la lengua significa la unidad de la nación (Sánchez Méndez, 2011, p. 15); y la corriente de corte americanista, partidaria de las distintas variedades y del elemento regional e indígena (Quesada Pacheco, 2020, p. 325).

3. Corpus de estudio

El corpus está formado por cinco cartas privadas que Mariano Barreto dirige a intelectuales coetáneos y que junto con las ocho epístolas que intercambia con Rufino José Cuervo (Martín Cuadrado y Albitre Lamata, en prensa) conforman el discurso epistolar del nicaragüense. Sin embargo y en contraste con las de Cuervo, solo se cuenta con la respuesta de José Casanova, mientras que las dirigidas a Francisco Paniagua Prado y Enrique Guzmán no recibieron contestación. De hecho, aunque utilice la carta como instrumento para exponer sus creencias, no pretende obtener una respuesta, sino desglosar sus ideales acerca de la lengua y atacar las posturas contrarias de los dos intelectuales, tal y como había hecho en otras ocasiones en sus artículos periodísticos contra Cejador, Valbuena, Clarín, etc. (Barreto, 1902, 1904). Las cartas aparecen recogidas en el tomo I y II de su obra *Idioma y Letras* (1902, 1904), repertorio en el que el autor recopila la mayoría de sus polémicas

6 Cuando el europeo juzga el elemento americano, parte de la hipótesis de que América únicamente posee la cultura que le ha llegado de España, por lo que se ve cómo hay una actitud negativa hacia el elemento americano y que el hombre blanco educado en España es, por supuesto, superior al que ha estudiado en América (Fogelquist, 1968, p. 37).

lingüísticas que habían acontecido en la prensa nicaragüense del momento o en sus intercambios epistolares. Así pues, la distribución de las cartas es la siguiente:

- Dos cartas de Mariano Barreto a Francisco Paniagua Prado (Barreto, 1902, pp. 1-22, 22-44).
- Una carta de Mariano Barreto a Enrique Guzmán (Barreto, 1902, pp. 45-66).
- Una carta de Mariano Barreto a José Casanova (Barreto, 1904, pp. I-IV).
- Una carta de José Casanova a Mariano Barreto (Barreto, 1904, pp. V-XIII).

3.1. Emisor principal: Mariano Barreto

Como ya se ha planteado en otros estudios (Martín Cuadrado, 2024, en prensa; Martín Cuadrado y Albitre Lamata, en prensa), Mariano Barreto (1856-1927) fue un intelectual nicaragüense preocupado por el progreso de la educación, el idioma y la cultura de su país natal (Fiallos Gil, 1977). De igual manera, también se ha comentado ya (Martín Cuadrado, 2024) el cambio en el pensamiento ideológico del autor, pues, si bien en un primer momento se incorpora a la nómina de autores puristas que pretenden preservar la pureza del idioma español (Arellano, 1992, p. 21), lo cierto es que, progresivamente y fruto de sus intercambios comunicativos con Cuervo, modifica su posición ideológica y llega a afirmar que, en cuestiones del idioma, no se encuentran tan distanciados España y América (Barreto, 1904, Prólogo). Además de sus dos obras de carácter conservador, *Vicios de nuestro lenguaje* (1893) y *Ejercicios ortográficos* (1900), es un asiduo colaborador con la prensa nicaragüense y refleja en sus escritos su fuerte tendencia polemista, criticando a numerosos intelectuales de la época que habían opinado sobre la situación lingüística

en Hispanoamérica (Valbuena⁸, Clarín, Cejador y Frauca, etc.) o juzgando los usos lingüísticos de figuras contemporáneas hispánicas como Emilia Pardo Bazán, Marcelino Menéndez Pelayo o Juan Montalvo. A pesar de que la mayoría de estos artículos son publicados en la revista *La Patria*, se recopilan en un libro colectivo de dos tomos llamado *Idioma y letras* (1902, 1904).

3.2. Las cartas de Mariano Barreto a Francisco Paniagua Prado

3.2.1. Lugar y fecha

Son dos las cartas que Barreto envía a Francisco Paniagua Prado. En la primera de ellas no aparece la información acerca del lugar ni la fecha; sin embargo, gracias al cuerpo del texto de la epístola, es posible afirmar que se escribe después de mayo de 1899, fecha en la que Paniagua Prado publica en el *Ateneo Nicaragüense* «La estética de Darío: los nuevos rumbos literarios». La segunda y última⁹ data de 1900, en León de Nicaragua, ciudad donde Barreto pasa gran parte de su periplo vital.

3.2.2. Destinatario

Francisco Paniagua Prado¹⁰ (1869-1930-¿?) fue un escritor y abogado nicaragüense de la segunda mitad del siglo XIX. Se forma en Jurisprudencia en León de Nicaragua y trabaja como abogado durante la presidencia

7 También Rubén Darío ataca a Valbuena y lo define como un «chistoso pedante» (Rodríguez, 2023, p. 202).

8 «Sírvase U. recibir mi segunda y última carta» (Barreto, 1902, p. 23).

9 La información biográfica se conoce gracias al Archivo de la Real Academia Española. En él, se reflejan los intercambios epistolares que los primeros «académicos nicaragüenses» enviaron al secretario perpetuo de la Real Academia Española (Emilio Cotarelo y Mori) para informarlos sobre la intención de crear una Academia en el país (sig. ES 28079 ARAE 1-F1-2-1-1-8-16-1-6).

de J. Santos Zelaya (1893-1909)¹¹. Además, se consagra como uno de los siete miembros fundadores de la Academia Nicaragüense (1928-2022), ejerce como secretario perpetuo y se encarga de la redacción de los estatutos de dicha institución.

3.2.3. Relación entre emisor y receptor

A pesar de que las cartas proyectan, como se ve más adelante, las diferentes actitudes lingüísticas de los intelectuales, Barreto y Paniagua Prado mantienen una estrecha relación de amistad. De hecho, es posible confirmar esta vinculación a través del propio cuerpo del texto:

Con amigos tan estimados como Ud. quisiera concordar por completo en opiniones, pero desgraciadamente en asuntos literarios tengo la pena de no verle a mi lado, sino por el contrario frente a frente. ¿Será posible que después de una decente, razonada y amistosa discusión formemos ambos en las mismas filas? (Primera carta de Barreto a Paniagua; Barreto, 1902, p. 1)

3.2.4. Temática

El contenido de las cartas refleja las dos posturas ante la lengua anteriormente citadas, el modernismo y el purismo: mientras que Barreto identifica a Paniagua¹² como partidario de la innovación y de la incorporación

10 Estos datos se conocen debido a que se encargó de revisar el Código de Procedimiento Civil de Nicaragua (1904). El ejemplar se encuentra disponible en la Biblioteca Central del MAEC (sig. 1995).

11 A través de la correspondencia que Rubén Darío mantiene con Paniagua Prado, se puede observar cómo Barreto también criticó el modernismo de Darío: «Estas líneas son para ti y los jóvenes intelectuales y personalmente generosos que han salido en mi defensa con motivo de la agresión completamente chorotega del pobre hombre Barreto. [...] La opinión que este buen señor tenga de mí, por contraria que sea, no me sume por completo en la más profunda desolación» (Jirón Terán y Arellano, 2002, pp. 202-203). De hecho, se ha podido acceder al número de *El Ateneo Nicaragüense* de 1899, en el cual Barreto apunta lo siguiente: «Dije en mi artículo sobre Rubén tres

de neologismos injustificados al español, Barreto se define como conservador¹³, pues ve en la unidad de la lengua (gramática y léxico) una posibilidad plausible para lograr la unificación de la nación:

U. pertenece al gremio de los apóstoles de la moderna escuela literaria que desprecia las reglas, y que aboga por el descoyuntamiento del idioma [...]; y yo por el contrario, sostengo los fueros del idioma, y los fundamentales preceptos de los maestros del buen decir. U. está en brazos del fanatismo con que luchan siempre los innovadores, y yo un tanto apegado a las reglas y a los principios. ¿Sabremos de parte de quién está la razón? Yo lo dudo, pero bien discutamos. (Primera carta de Barreto a Paniagua Prado; Barreto, 1902, p. 2)

3.3. La carta abierta de Barreto a Enrique Guzmán

3.3.1. Lugar y fecha

La carta, escrita en la provincia de Granada (Nicaragua), no aparece fechada. Sin embargo, se sabe que tuvo que ser posterior a 1890, ya que en el cuerpo del texto menciona haber leído y censurado los *Ripios académicos*, de Antonio de Valbuena, publicados en dicho año.

3.3.2. Destinatario

Enrique Guzmán Selva (1843-1911), hijo del presidente Fernando Guzmán, fue miembro de una familia nicaragüense privilegiada, estudioso de latín y amante de las bellas letras. Aunque en primera instancia ejerce cargos en el gobierno y se involucra en cuestiones religiosas,

cosas: que éste padece en la actualidad de un desequilibrio intelectual, que aquí le advertimos desde niño; que el estudio que acerca de Stephane Mallarmé publicó en *El Mercurio de América*, un trabajo ininteligible, que acusa estragamiento de gusto literario [...]».

12 Se sabe que, hasta después de la publicación de *Ejercicios ortográficos* (1900), Barreto se posiciona en la corriente purista.

pronto decide entregarse al estudio del idioma castellano (Chamorro, 1933, p. 13). Además, colabora activamente en distintos periódicos, a saber, *El Buscapié* (1862), *El Porvenir* (1877), *La Prensa* (1878), *El Diario Nicaragüense* (1887), *El Día* (1892), etc.¹⁴, donde escribe artículos de carácter político-religioso. En relación con la lengua, Arellano (1992, p. 15) lo define como un lingüista de carácter purista que censura todo vocablo que se alejara de la norma de Madrid. De hecho, saca a la luz unas «Notas gramaticales» (1907), donde cataloga las voces propias de Nicaragua como «groseros barbarismos nicaraguanos». Además, es socio correspondiente de la Real Academia Española (1892).

3.3.3. Relación entre destinatarios

Aunque no se puede saber con exactitud el grado de afectividad entre los coetáneos nicaragüenses, sí se puede inferir que, por el tono de la carta, mantienen ciertos debates por la disimilitud de sus opiniones lingüísticas.

3.3.4. Temática

Para comprender el interior de la carta, es imprescindible conocer que Barreto publica en *La Opinión Nacional* un artículo en el que censura los *Ripios académicos*, de Antonio Valbuena¹⁵, debido a las críticas disparatadas y no argumentadas que el intelectual peninsular emite acerca de la Real Academia Española. Sin embargo, el juicio negativo de Barreto hacia Valbuena no está exento de polémicas, ya que Enrique Guzmán y Selva edita un artículo en el que defiende al crítico español e identifica

13 Payne Iglesias (2015) publicó un trabajo en el que enumeró y analizó las principales revistas culturales, históricas y académicas que se publicaron en Centroamérica durante los siglos XIX y XXI.

14 Esta crítica se publicó íntegramente en el tomo II de *Idioma y letras* (Barreto, 1902, pp. 161-171).

incorrecciones en el habla de Emilio, pseudónimo con el que Barreto firma su columna en *La Opinión Nacional*.

Barreto escribe una carta a Enrique Guzmán en la que contraargumenta los ataques recibidos, censura nuevamente los usos lingüísticos de Valbuena y de Guzmán, y justifica su uso del idioma sirviéndose de fuentes referenciales en el buen hablar (1902, p. 52).

3.4. La relación epistolar de Mariano Barreto con José Casanova

3.4.1. Lugar y fecha

La carta de Barreto está firmada en la provincia de León de Nicaragua, en 1903. Sin embargo, la respuesta de Casanova no contiene la fecha, sino que únicamente aparece el lugar de emisión: León de Nicaragua. Aunque no se conoce con exactitud cuándo se envía, sí se puede afirmar que sucede antes de 1904, momento en el que Barreto da a luz el tomo II de *Idioma y letras*, en el cual el intercambio epistolar entre ambos funciona como paratexto.

3.4.2. Destinatario

Los pocos datos biográficos que se conocen sobre Casanova se extraen del tomo II de *Idioma y letras* (1904). Casanova, aunque de procedencia española, pasa una parte de su trayectoria vital en Nicaragua, donde abre su propio negocio: «Necesitaba hacer unas compras ayer para surtir mi tienda de Nueva Segovia y al efecto me dirigí a los almacenes de esta ciudad». Además, y gracias a la descripción que ofrece Barreto (1904, pp. 1-2), se confirma que Casanova pertenece a la corriente purista¹⁶, defiende las normas académicas y censura todos los rasgos o variantes dialectales:

15 Además, el propio Casanova en el interior del cuerpo de texto de *Idioma y letras* (Barreto, 1904, p. 29) refleja sus actitudes lingüísticas: «Ya verá U., señor Barreto, lo

Don José es un español de buena cepa: trabajador, bien educado y generoso; pero tiene un defecto bastante grave: es maniático, y la tema consiste en exigir que todos hablen bien el castellano y que los escriban correctamente [...]. No hay que desviarse á presencia de él: no hay que atropellar una palabra ni que hacer uso de un giro incorrecto, porque él a nadie perdona.

3.4.3. Relación entre destinatarios

Tal y como se infiere de la relación epistolar, Barreto y Casanova mantienen una estrecha relación de amistad y confianza, y se reúnen frecuentemente para conversar acerca del idioma castellano.

3.4.4. Temática

El contenido de las cartas no difiere en gran medida de las epístolas analizadas anteriormente, en las cuales los intelectuales conversan acerca de cuestiones relacionadas con el uso correcto o incorrecto de determinadas voces o giros del idioma. Barreto desglosa sus ideales acerca de la lengua y de las dos corrientes existentes: purismo y modernismo. En este caso, él se posiciona en una postura intermedia entre innovación y casticismo:

Ni lo uno ni lo otro. Ni Don José Casanova, educado á la antigua, ni los modernos reformadores de la lengua en cuanto atañe á la pureza de las costumbres. (Barreto, 1904, Prólogo)

No puede decirse que tal voz es decente ó indecente, ni que tal otra deba proscribirse por completo del lenguaje común [...]. Voces mal recibidas en una visita de etiqueta no lo son en una de confianza y mucho menos en íntima reunión de familia. (Barreto, 1904, Prólogo)

que cuesta en su país hablar en castellano; pero como he dicho á U. antes, continuaré hablándolo, cualquiera que sean los sinsabores que me acarree».

4. Resultados del análisis del corpus

4.1. Análisis de los tratamientos pronominales

A lo largo de toda la correspondencia epistolar privada, Barreto solo emplea una forma pronominal: *usted*. Estos resultados coinciden con el uso todavía generalizado y no marcado de *usted* a finales del siglo XIX, tal y como recogen numerosas obras de carácter prescriptivo de este mismo período —gramáticas, manuales epistolares y tratados de cortesía— aplicadas al español peninsular¹⁷ (Albitre Lamata, 2023; Bello Hernández, 2020, 2022; Bolufer Peruga, 2019; Brumme, 1997, 2015; García Godoy, 2008; Sáez Rivera, 2015, 2017; Vidal Díez, 2016):

Usted es el tratamiento no marcado en el *Secretario español* de Pellicer, como epítome de los tratamientos en la época en el español de España, frente a *tú* y los tratamientos especiales protocolarios, de modo que aún no se ha producido el avance del eje de la solidaridad al que tienden las sociedades occidentales con el desarrollo de sociedades abiertas con una ideología igualitaria (Brown/Gilman 1960: 367), ni siquiera en el ámbito de las relaciones paterno-filiales, avance que se va a empezar a producir posteriormente, en la época de la Restauración borbónica del último cuarto de siglo. (Sáez Rivera, 2015, p. 142)

En esta época, el pronombre *usted*¹⁸ no solo denotaba deferencia, respeto o cortesía en las interacciones, sino que también podía

16 Si bien es cierto que estas obras normativas decimonónicas confirman un empleo generalizado del pronombre *usted*, están centradas en una variedad diatópica diferente a la abordada en este estudio: el español peninsular. Por este motivo, se debe tener en consideración que, muy probablemente, sus prescripciones no coincidan de forma exacta con los usos generalizados localizados en otras regiones americanas.

17 De hecho, el empleo del tuteo llegó a censurarse en varias obras de carácter prescriptivo, tal y como recoge García Godoy (2008, p. 47): «En el trato con amigos, Rafael Monroy en su tratado de 1879 recomienda que el tuteo *debe escasearse en lo posible*, mientras que Pascual de San Juan (1888) defiende que las señoritas deben practicar el tuteo solo con amigas íntimas *en cuya edad no haya mucha diferencia*». En

evidenciar estrechos vínculos de amistad¹⁹, especialmente entre interlocutores de nivel culto y en registros formales, como el epistolar²⁰ (Bustos Gisbert e Iglesias Recuero, 2003; Calderón Campos, 2008, 2021; Gancedo Ruiz, 2021; García Godoy, 2008, 2010, 2012a; Molina Martos, 2020, 2021; Rigatuso, 1992; Sáez Rivera, 2014, 2015, 2017, 2021):

En las pautas de uso de este ámbito destaca, en primer lugar, el notable predominio de esquemas de interacción formales en el uso de amigos, conocidos y desconocidos, con la presencia hegemónica del pronombre formal *usted* en diferentes vínculos. (Rigatuso, 1992, p. 11)

Si bien el empleo de *usted* a lo largo de la correspondencia de Barreto es constante, se ha hallado variación formal en función de a quién dirige las cartas, como se observa en la siguiente tabla:

consecuencia, el uso de *tú* se restringía y delimitaba en esta época a un vínculo simétrico muy específico: la amistad fraternal.

- 18 Tras estudiar cartas escritas por personas cultas de la burguesía (nacidas entre 1840 y 1880) dirigidas a amigos, colegas y conocidos, Molina Martos (2021, pp. 182-183) confirma que «no emplearon el tuteo y mantuvieron el trato de *usted* en las relaciones horizontales, incluso dentro de la esfera de la amistad».
- 19 Durante este período, el discurso epistolar se caracterizaba por una marcada formalidad, deferencia y asimetría; debido a ello, varios investigadores lo han denominado «estilo cortés» (Ervin-Tripp, 1972; Rigatuso, 1992; Sáez Rivera, 2015, entre otros).

Tabla 1

Usos pronominales en el corpus

Emisor	Destinatario	Forma (pro) nominal	Formas abreviadas	N.º de formas abreviadas	Uso de don	Uso de doctor
Mariano Barreto	Rufino José Cuervo	Usted	No		Sí	No
	Francisco Paniagua	Usted	U.	38 (1.ª 22 / 2.ª 16)	Sí	Sí
			Ud.	2 (1.ª)		
	Enrique Guzmán	Usted	U.	4	Sí	No
			Ud.	12		
	José Casanova	Usted	U.	16	Sí	No
José Casanova	Mariano Barreto	Usted	U.	22	Sí	Sí
Rufino José Cuervo	Mariano Barreto	Usted	U.	27	Sí	No
			Ud.	2	(excepto carta 7)	

Mientras que, en las cartas enviadas a Rufino José Cuervo, Barreto usa exclusivamente la forma plena *usted*, en las que dirige a Francisco Paniagua, Enrique Guzmán y José Casanova recurre a dos abreviaturas convencionales: *U.* y *Ud.* Al tratarse de correspondencia privada, en su mayoría manuscrita, no es de extrañar la alta frecuencia de las abreviaturas, ya que, como recoge la *Ortografía de la lengua castellana* (RAE, 1840, p. 91), «en los escritos con pluma son mas comunes y voluntarias las abreviaturas»²¹.

- (1) Con él verá usted también un considerable número de provincialismos (Barreto a Cuervo, 1901, carta 1).

20 La primera ortografía académica incluye ya una prescripción similar: «En los escritos con pluma, para facilidad en el escribir, se usan varias abreviaturas: algunas de esas son comunísimas, y conformes a la razon, algunas equivalen a las siglas por menos conformes a racionales reglas» (RAE, 1741, pp. 285-286).

- (2) Con amigos tan estimados como Ud. quisiera concordar por completo en opiniones (Barreto a Paniagua, sin fecha, carta 9).
- (3) Perdóneme, señor Paniagua, la digresión sobre el señor Montalvo; pero a ello me ha obligado el afirmar U., que el correcto escritor ecuatoriano pertenece a la moderna escuela a que está U. afiliado, escuela combatida por él con poderoso empuje (Barreto a Paniagua, 1900, carta 10).
- (4) Sé bien lo que Ud. opinaba hace poco más de cuatro años (Barreto a Guzmán, sin fecha, carta 11).
- (5) En vista de esta primera que hoy dirijo à U., Sr. Guzmán, le suplico se sirva decirme si todavía cree indebido el uso del adjetivo (Barreto a Guzmán, sin fecha, carta 11).
- (6) Al mismo tiempo me permitirá U. que me tome la libertad de hacerle algunas observaciones (Barreto a Casanova, 1903, carta 12).

Se debe mencionar que las 123 muestras de abreviaturas localizadas en el corpus comienzan por mayúscula. De nuevo, estos datos permiten confirmar que los remitentes del corpus eran conocedores de la norma ortográfica del momento, pues el *Prontuario de ortografía de la lengua castellana* (RAE, 1861, p. 24) ya incluía la siguiente instrucción sobre la escritura de las abreviaturas: «Escribense tambien con mayúscula los tratamientos, y especialmente si están en abreviaturas, como *Sr. D.* (Señor Don), *V.* (Usted), *V. S.* (Usía) &c. *Usted*, cuando se escribe con todas sus letras, no suele llevar mayúscula». Actualmente, el *Diccionario panhispánico de dudas* (Real Academia Española [RAE] y Asociación de Academias de la Lengua Española [ASALE], s. f.) todavía prescribe la escritura de estas abreviaturas con letra inicial mayúscula.

En este punto, es necesario señalar que se han constatado diferencias en los dos intercambios epistolares que conforman el corpus. En la relación Barreto-Cuervo, cada emisor opta por emplear formas diferenciadas; por ejemplo, Barreto utiliza la forma plena *usted* y Cuervo, las abreviaturas *U.* y *Ud.* Según Molina Martos (2021, p. 176), esta asimetría en el tratamiento nominal está condicionada por un «menor grado de intimidad de la relación». En consecuencia, este intercambio asimétrico implica diferencia de estatus desde un nivel intelectual: Barreto se sitúa metafóricamente en una posición inferior respecto a Cuervo, a quien considera un maestro del que aprender (Martín Cuadrado y Albitre Lamata, en prensa).

- (7) No le encargo benevolencia, porque sé muy bien que usted cuando se trata de amigos, que como yo le son particularmente afectuosos, es el padre de ella (Barreto a Cuervo, 1907, carta 4).
- (8) Mucho he deseado tener noticias de U. y de sus anhelados trabajos literarios (Cuervo a Barreto, 1901, carta 5).
- (9) Las repetidas e inequívocas prendas de cariño que Ud. me da,²² son para mí motivo de íntima satisfacción y no acierto a corresponder debidamente a ellas (Cuervo a Barreto, 1908, carta 8).

Sin embargo, en la correspondencia Barreto-Casanova, el tratamiento es recíproco. Ambos remitentes optan por emplear la misma forma abreviada: *U.* Por lo tanto, en este caso, los dos interlocutores sí se sitúan en el mismo plano imaginario, planteando así una relación más simétrica y con mayor intimidad.

21 Aunque la coma separa sujeto y predicado, se ha decidido mantener el signo ortográfico, pues es propio del original.

- (10) Le envío a U. por el correo ordinario las pruebas del libro en que publico nuestras conversaciones (Barreto a Casanova, 1903, carta 12).
- (11) He leído con sumo placer la carta de U., y me he impuesto minuciosamente de todos sus conceptos (Casanova a Barreto, sin fecha, carta 13).

Tras contabilizar la aparición en el corpus de las dos abreviaturas de *usted*, se constata un mayor uso de la forma *U.* (107 muestras) frente a *Ud.* (16 muestras). Sin embargo, cabe mencionar una distinta distribución textual de estas variantes en el corpus. Tanto en la carta 8 de Cuervo a Barreto como en la primera carta²³ que Barreto envía a Paniagua (carta 9), la abreviatura más frecuente a lo largo de todo el cuerpo es *U.* (cinco muestras en carta 8, veintidós muestras en carta 9), mientras que en los encabezamientos y en los cierres epistolares se documenta la variante *Ud.*²⁴ (dos muestras en carta 8 [ejemplo 9], dos muestras en carta 9 [ejemplo 2]).

La preferencia por la variante *Ud.* de estos dos célebres remitentes, intelectuales conocedores de las normas académicas del momento, podría deberse al mayor grado de convencionalización al que estaba sometida la escritura epistolar tanto en saludos como en despedidas. De hecho, estos resultados concuerdan con la información relativa a las restricciones de uso de las abreviaturas de *usted* recogida en las ortografías académicas²⁵ de 1741 y 1840, previamente mencionadas.

22 En la segunda carta enviada por Barreto a Paniagua tan solo emplea la abreviatura *U.* (dieciséis muestras).

23 Precisamente esta distribución textual se invierte en la correspondencia con Enrique Guzmán, pues Barreto emplea la abreviatura *Ud.* en el cuerpo de la carta y la abreviatura *U.* en el cierre.

24 También aparece esta misma prescripción en la de 2010: «Las abreviaturas no pueden aparecer en cualquier punto de un texto en lugar de la palabra que reemplazan. Su uso

Al mismo tiempo y en concordancia con la deferencialidad característica del «estilo epistolar» decimonónico, Barreto siempre inicia sus misivas con otra expresión de cortesía (auto)deferencial: *don* (Bello Hernández, 2020, p. 45; Rigatuso, 2008, p. 375). En los encabezamientos de las cartas dirigidas a Cuervo, Paniagua Prado, Guzmán y Casanova, el nicaragüense antepone tanto el título de tratamiento *señor* como *don* al nombre propio y al apellido de su destinatario. En las respuestas que recibe, tanto Cuervo como Casanova también introducen estas formas de tratamiento deferencial.

- (12) Señor Don Rufino José Cuervo (Barreto a Cuervo, 1901, carta 1).
- (13) Señor Don Mariano Barreto (Cuervo a Barreto, 1905, carta 6).
- (14) Señor doctor don Francisco Paniagua Prado (Barreto a Paniagua, sin fecha y 1900, cartas 9 y 10 —respectivamente—).
- (15) Señor Don Enrique Guzmán (Barreto a Guzmán, sin fecha, carta 11).
- (16) Señor Don José Casanova (Barreto a Casanova, 1903, carta 12).
- (17) Señor doctor Don Mariano Barreto (Casanova a Barreto, sin fecha, carta 13).

Como ocurre con el uso de *usted*, el grado de cercanía afectiva entre los interlocutores tampoco alteraba el encabezamiento de las cartas,

suele limitarse a contextos muy determinados, como listas, fórmulas de tratamiento, saludo o despedida, y referencias o indicaciones escuetas de muy diversa índole» (RAE y ASALE, 2010, p. 569). Además, el *Diccionario de la lengua española* (RAE, s. f.) indica que, en la actualidad, *Ud.* es la abreviatura más frecuente y también la más recomendable, especialmente en escritos formales.

manteniendo el tono de respeto, aunque el destinatario fuese un buen amigo. Estos resultados coinciden con los obtenidos por Molina Martos (2021, p. 181): «Las cartas muestran una estructura fija, casi siempre con un encabezamiento donde aparece el nombre del destinatario —aun cuando este sea un buen amigo— precedido de los títulos de tratamiento Sr./Sra.». Así, siguiendo el esquema propuesto por esta autora (2021, p. 176) para clasificar los tratamientos nominales de saludo, los términos empleados en el corpus de esta investigación se situarían en los primeros eslabones de deferencialidad de la secuencia, al emplear *Título + Título + Nombre de Pila + Apellido*:

Título (T)	>	Título + Apellido (TA)	>	Título + Nombre de pila (T + NP)	>	Nombre de pila + Apellido (NP + A)	>	Nombre de pila (NP)	>	Nombres múltiples (NM)
Señor	>	Sr. González	>	Don Francisco	>	Francisco González	>	Francisco	>	Paco, Fran, Paquito...

De hecho, la única carta del corpus donde no aparece *don* es en la que Cuervo le comunica a Barreto el deterioro de su estado de salud, por lo que se avanza hacia la solidaridad en la secuencia representada. Precisamente, la temática personal, y no profesional, permite una mayor flexibilidad tanto en la rigidez epistolar (Martín Cuadrado y Albitre Lamata, en prensa) como en la expresión de matices afectivos (Molina Martos, 2021).

(18) Mi querido amigo (Cuervo a Barreto, 1907, carta 7).

En definitiva, tras el análisis de los usos pronominales se ha podido corroborar que tanto el alto grado de deferencialidad como el tono de respeto son constantes a lo largo de todo el discurso epistolar de Barreto. Conocedor de las normas del «estilo cortés» epistolar del momento, recurre a unas estrategias pragmatolingüísticas determinadas que evidencian tanto la admiración del nicaragüense hacia sus destinatarios como

«la amistad y camaradería existentes en cada vínculo» (Rigatuso, 1992, p. 11): el empleo de *usted* y la presencia de *don* en las aperturas.

Además, en las dos cartas dirigidas a Paniagua Prado, Barreto agrega un nivel superior a esta complejidad pragmatolingüística epistolar al utilizar no solo *don*, sino también una segunda forma de cortesía en el encabezamiento: *doctor* (véase ejemplo 14). Aunque solo introduce la forma *doctor* en las cartas que dirige a Francisco Paniagua, se ha contabilizado otro uso de esta misma cortesía en el corpus, en concreto, en la carta que José Casanova dirige a Barreto (véase ejemplo 17). De nuevo, el empleo combinado en una misma carta del pronombre *usted* con dos formas de cortesía le permite al emisor remarcar la intimidad, la confianza y la cercanía que le vinculan con su destinatario.

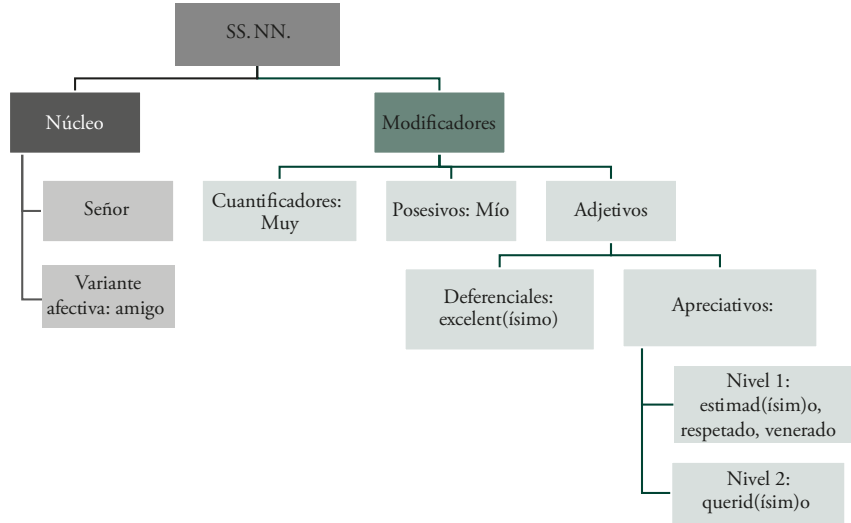
4.2. Análisis de los saludos epistolares (FF. SS.)

A lo largo de la tradición epistolar, los encabezamientos de las cartas se han caracterizado por presentar una estructura reconocible y estable, con la presencia de fórmulas de tratamiento nominales (Fernández Álvarez, 2020, p. 55), tal y como se plantea en el primer acercamiento a la correspondencia privada de Barreto (Martín Cuadrado y Albitre Lamata, en prensa).

Así, las fórmulas de saludo (FF. SS.) epistolares contienen un elemento esencial, un sustantivo nuclear que evidencia la posición social del destinatario (*señor/a*, *amigo/a*, etc.) y, además, varios elementos periféricos, que ayudan a matizar el tipo de vínculo entre los interlocutores (véase Figura 1): el posesivo *mío/a*, el cuantificador *muy* (intensifica el estatus relacional) y los adjetivos calificativos deferenciales (*excelente*) o apreciativos (nivel 1: *estimad(isim)o*, *respetado*, *venerado*, *predilecto*; nivel 2: *querid(isim)o*). Si bien la presencia del núcleo en las FF. SS. es casi obligatoria a lo largo de la tradición epistolar, la aparición de los elementos periféricos, especialmente de los adjetivos calificativos, varía más.

Figura 1

Estructura de las FF. SS. del corpus, siguiendo el modelo presentado por Albitre Lamata (2023, p. 308)



El estudio de los trece encabezamientos epistolares del corpus confirma la aparición mayoritaria de expresiones de afectividad y cercanía, aunque con distintos matices en función del grado de intimidad existente entre los interlocutores. Como se observa en la Tabla 2, si bien se documentan expresiones de distanciamiento como el prototípico saludo epistolar (*muy señor mío*), los remitentes optan, principalmente, por emplear fórmulas que apelan a la intimidad de la relación.

Tabla 2
Clasificación de los saludos del corpus en función de su grado de deferencialidad

Emisor	Destinatario	Fórmulas de saludo epistolar	Distanciamiento Deferencialidad		Cercanía Afectividad
Mariano Barreto	Rufino José Cuervo	1. Muy señor mío y amigo de mi predilección	X		
		2. Amigo tan querido como venerado		X	
		3. Mi excelentísimo amigo			X
		4. Mi siempre queridísimo amigo			X
	Francisco Paniagua	9. Muy señor mío y amigo	X		
	Francisco Paniagua	10. Muy señor mío y amigo	X		
	Enrique Guzmán	11. Muy señor mío	X		
	José Casanova	12. Mi muy estimado amigo			X
	José Casanova	13. Muy señor mío y estimado amigo	X		
	Rufino José Cuervo	5. Muy respetado y querido amigo			X
		6. Amigo mío estimadísimo			X
		7. Mi querido amigo			X
		8. Muy querido amigo mío			X

Nota. La numeración en la columna «Fórmulas de saludo epistolar» corresponde al número asignado a cada carta en el desarrollo del presente artículo.

El empleo de ambos tipos de FF. SS. no indica necesariamente la existencia de distintos tipos de relación entre los interlocutores. El uso combinado de fórmulas con un grado variable de formalidad/deferencialidad parece deberse al alto nivel sociocultural de los remitentes que

configuran el corpus de estudio. Conocedores de las normas exigidas por la retórica epistolar del momento (Rigatuso, 2008), Barreto, Cuervo y Casanova se van ajustando, en mayor o menor medida, al canon estereotipado: cuanto mayor fuese la formalidad o solemnidad que quisieran otorgar a la carta, mayor rigidez estructural (Molina Martos, 2021).

En el siglo XIX, la fórmula de apertura prototípica era la estructura deferencial y respetuosa *muy señor mío*, seguida de la data (fecha y lugar), tal y como recogen diversas obras prescriptivas del momento, como la *Ortografía de la lengua castellana* (Martín, 1840, p. 40): «En la fórmula epistolar es muy común escribir *Muy Señor mío*». Esta secuencia de saludo se localiza, en su forma canónica, tan solo en la carta 11 del corpus. Se debe recordar que, en esta carta, Barreto se defiende de los ataques previos de Enrique Guzmán en distintos debates de temática lingüística. En consecuencia, el empleo de esta fórmula de apertura por parte de Barreto parece estar motivado por dos razones: (1) mostrar distancia máxima con su interlocutor por la controversia previa generada y (2) dotar a la misiva de un alto grado de formalidad por el debate lingüístico tratado.

Además, la fórmula *muy señor mío* aparece en otros cuatro documentos epistolares (cartas 1, 9, 10 y 13), aunque combinada con expresiones de mayor cercanía y confianza, como *amigo*, *estimado amigo* o *amigo de mi predilección*. Esta coaparición de estimación y afectividad concuerda con las prescripciones epistolares contenidas en el *Manual de cortesía*, de Carreño (1859, p. 378):

El inferior no dará nunca al superior el título de amigo al principio de una carta, ni se despedirá al final de esta titulándose su amigo, sino cuando exista entre ambos una íntima confianza, y añadiendo siempre en este caso alguna palabra que exprese su respeto.

En el caso concreto de la carta 1, el comienzo protocolario *muy señor mío y amigo de mi predilección* evoluciona hacia la expresión

exclusiva de la amistad en las siguientes cartas (2, 3 y 4). Al tratarse de la apertura de la relación epistolar, Barreto pretende mostrar así estima y, a su vez, (auto)devaluarse y ensalzar a Cuervo (Rígano, 2000, 2006; Martín Cuadrado y Albitre Lamata, en prensa). Con el transcurso de la correspondencia con Cuervo, Barreto opta por emplear FF. SS. más flexibles y afectivas, aunque siguen siendo ligeramente más deferenciales que las empleadas por su destinatario. De esta forma, y en concordancia con los resultados de los usos pronominales, se estaría ante una relación asimétrica desde el punto de vista de Barreto²⁶.

Por último, ocho cartas (2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 y 12) registran de forma exclusiva FF. SS. que expresan afectivamente el vínculo de amistad existente entre los interlocutores. Siguiendo la clasificación de la Tabla 2, estos saludos se situarían en el polo de la cercanía. A diferencia de las expresiones prototípicas de estima y respeto como *muy señor mío*, estas fórmulas son más diversas y creativas (Molina Martos, 2021, p. 184): *mi muy estimado amigo*, *amigo mío estimadísimo*, *muy querido amigo mío*, *amigo tan querido como venerado* o *mi siempre queridísimo amigo*.

Esta miscelánea de ceremonias deferenciales con expresiones afectivas más flexibles confirma, en primer lugar, el conocimiento por parte de los remitentes de las prescripciones epistolares, y, en segundo lugar, el progresivo desplazamiento hacia el eje de la solidaridad acaecido en el siglo XIX (Albitre Lamata, 2021; Bello Hernández, 2020, 2022; Bolufer Peruga, 2019; Brown y Gilman, 1960/1968; Fernández Álvarez, 2020; García Godoy, 2012b; Molina Martos, 2020, 2021; Rigatuso, 1992; Sáez Rivera, 2014; Zieliński, 2020). Además, este trascendental cambio social conllevó una «desritualización» de la escritura epistolar, lo que dio paso a nuevas fórmulas epistolares, tanto

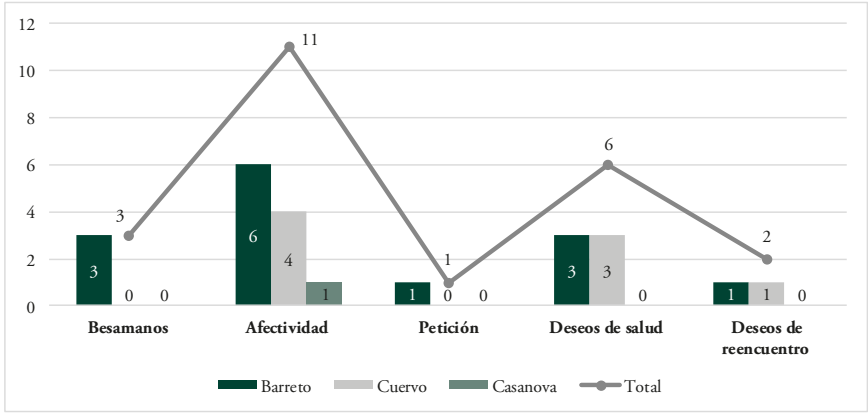
25 La elección de las FF. SS. por parte de Barreto no se basa tanto en la posición social de su destinatario como en la que él pretende imponerle, aunque lo haga de manera subjetiva (Martín Cuadrado y Albitre Lamata, en prensa).

en saludos como en despedidas, más afectivas y cercanas, pero también más flexibles, diversas y creativas.

4.3. Análisis de las despedidas epistolares (FF. DD.)

En este apartado se analizan las fórmulas de despedida (FF. DD.) localizadas en las cartas del corpus. Para ello, se siguen las propuestas de clasificación de Cruz Volio (2017) y Zieliński (2019a, 2019b), basadas principalmente en el significado léxico de cada construcción. Así, se diferencian dos grandes grupos de despedidas: el *besamanos* y los enunciados desiderativos (de salud y de reencuentro). Además, se contabilizan otros recursos, como la expresión de la afectividad o la inclusión de peticiones en los cierres epistolares.

Figura 2
Clasificación de las despedidas en el corpus



El uso de la fórmula del *besamanos* como despedida epistolar era habitual ya desde finales del siglo xvi (Zieliński, 2019a). Con el transcurso del tiempo y la instauración de un nuevo orden social más igualitario, el empleo de esta cortesía fue disminuyendo al considerarse excesivamente deferencial y, por ende, inapropiada: «Entre estas espresiones era

antes de uso muy general y precedía inmediatamente á la firma, la de besa su mano espresada con estas iniciales B. S. M.; hoy empieza á ser suprimida como demasiado servil» (Marqués y Espejo, 1803, pp. 6-7).

De hecho, con la llegada de la Ilustración, no solo se restringió su aparición a contextos formales y/o asimétricos, sino que experimentó una simplificación formal, con variantes abreviadas como «B.L.M.» o «B.L.P.» (Albitre Lamata, 2023; Rigatuso, 2008). Estos profundos cambios discursivos y formales se materializan en el corpus analizado, pues se documentan tres muestras de este enunciado asertivo, a través del cual el remitente declara su posición sumisa hacia el destinatario (Molina Martos, 2021, p. 177). En concreto, Barreto utiliza el *besamanos* como cierre epistolar en sus dos primeras cartas a Cuervo y en la carta a Casanova: en dos ocasiones usa la variante abreviada (ejemplos 19 y 21) y en una recurre a la expresión completa (ejemplo 20). Al igual que ocurría con el uso de *usted* y con las FF. SS., el empleo del *besamanos* le permite a Barreto mostrar estima y respeto hacia sus destinatarios y, al mismo tiempo, (auto)devaluarse:

- (19) Como deseo escribir un artículo referente a usted y como aquí solo le conocemos por dos o tres tomos de su diccionario, por sus Apuntaciones y por su gramática latina, le suplico se sirva decirme su edad, estado de salud, sus obras publicadas y las que tenga en preparación, si tiene concluido el borrador de su diccionario o no, porque todo le interesa nuevamente a un alto servidor y amigo afectísimo, Q.B.S.M., Mariano Barreto (Barreto a Cuervo, 1901, carta 1).
- (20) Quiera Dios, que en completa salud viva larguísimos años y que nunca olvide que en este rincón de América tiene un amigo que le admira siempre y le estima de corazón. Le beso las manos. Su más devoto servidor, Mariano Barreto (Barreto a Cuervo, 1904, carta 2).

- (21) Cuente U. siempre con la estimación de su afmo. servidor y amigo, q. b. s. m., Mariano Barreto (Barreto a Casanova, 1903, carta 12).

En cuanto a los ocho enunciados desiderativos documentados en el corpus analizado, cabe señalar que todos se localizan en el intercambio epistolar Barreto-Cuervo²⁷. Estos enunciados se han clasificado en dos bloques: deseos de felicidad y buena salud (seis muestras) y deseos de reencuentro «epistolar» (dos muestras, aunque no se trata de reencuentro físico).

Una despedida particular se localiza en la carta 11. En este caso, la fórmula de cierre no contiene ningún saludo epistolar canónico: ni *besamanos*, ni *Dios te guarde*, ni enunciados desiderativos, ni expresiones afectivas. Barreto clausura la polémica epístola que dirige a Guzmán con una petición en la que le insta a continuar el debate (véase ejemplo 22), lo que evidencia una relación distante, incluso hostil, con su «opponente». De esta forma, no resulta sorprendente la ausencia del término *amigo* en esta carta, pues, como recoge Carreño (1859, p. 378), «si entre las personas que se escriben no média una especial amistad, el título de *amigo* es enteramente impropio y aun ridículo en uno ú otro lugar». Además, tampoco incluye la firma, signo de cortesía epistolar, lo que sugiere una falta de confianza e intimidad en esta relación. En consecuencia, a través de las estrategias pragmalingüísticas usadas en las FF. SS. (*muy señor mío*) y en las FF. DD., Barreto se distancia de Guzmán, mostrando todo lo contrario a un posible vínculo estrecho.

- (22) Sin embargo, deseo vivamente oír la opinión de U. (Barreto a Guzmán, sin fecha, carta 11).

26 Para un análisis más detallado de los enunciados desiderativos en la correspondencia privada entre Mariano Barreto y Rufino José Cuervo, consultar Martín Cuadrado y Albitre Lamata (en prensa).

Finalmente, es conveniente mencionar la aparición en once cierres epistolares de diferentes expresiones de cariño y cercanía. Si bien estas FF. DD. son más flexibles y diversas que otras canónicas como el *besamanos*, todavía siguen incluyendo algunos elementos estereotipados de la «formalidad epistolar», por ejemplo, la expresión de respeto *afectísimo* (ejemplos 26, 28 y 29):

- (23) En la grata esperanza de leer nuevamente letras de usted y en el deseo de que viva largos años más para gloria de usted y [...] provecho de muchas otras, con el gusto de siempre. Su amigo de corazón, Mariano Barreto (Barreto a Cuervo, 1907, carta 3).
- (24) Consérvese U. bueno, mándame como a su verdadero amigo que lo estima y respeta corazón. (f) R. J. Cuervo (Cuervo a Cuervo, 1905, carta 6).
- (25) Hago fervientes votos al Cielo porque el año que vá á comenzar sea para U. y todos los suyos de paz y prosperidad cumplida. Créame U. suyo muy de veras. (f) R. J. Cuervo (Cuervo a Barreto, 1907, carta 7).
- (26) Su amigo afectísimo [sin firma] (Barreto a Paniagua, sin fecha, carta 9).
- (27) Aquí pone punto final á esta carta, ya demasiado larga, su leal servidor y amigo muy afecto [sin firma] (Barreto a Paniagua, 1900, carta 10).
- (28) Cuente U. siempre con la estimación de su afmo. servidor y amigo, q. b. s. m, Mariano Barreto (Barreto a Casanova, 1903, carta 12).

- (29) Le devuelvo por el mismo correo las pruebas, y mande en lo que guste, con la confianza de siempre, a su afmo. Servidor y amigo, José Casanova (Casanova a Barreto, sin fecha, carta 13).

El uso de estas construcciones evidencia, tal y como afirma Molina Martos (2021, p. 191), que el desplazamiento hacia el eje de la solidaridad y la intimidad se produjo antes en las FF. SS. y FF. DD. epistolares que en los usos pronominales, pues el pronombre de respeto *usted* continuó usándose en las relaciones de amistad hasta los primeros años del siglo xx.

5. Conclusiones

Esta investigación revela varios hallazgos significativos acerca de las prácticas epistolares de Mariano Barreto y, en general, sobre el uso pragmatolingüístico en el español nicaragüense del siglo xix. A continuación, se presentan las conclusiones principales derivadas del análisis:

En primer lugar, se observa cómo se produce el desplazamiento hacia el eje de la solidaridad en las prácticas epistolares a lo largo del siglo xix como consecuencia de la evolución del método para establecer y mantener relaciones interpersonales. Este cambio se manifiesta inicialmente en los saludos y las despedidas de las cartas, los cuales empiezan a incluir expresiones de afectividad y a adoptar formas más flexibles. A pesar de los cambios en las fórmulas de apertura y cierre, el tratamiento de *usted* continúa siendo prevalente en las relaciones de amistad, incluso íntimas, tanto en el español del siglo xix en general (Molina Martos, 2021; Sáez Rivera, 2015) como específicamente en el español nicaragüense. Este resultado subraya la formalidad y el respeto intrínseco que caracteriza las interacciones epistolares de la época, con independencia del grado de cercanía entre los interlocutores.

En segundo lugar, el análisis del corpus demuestra que los remitentes emplean estrategias pragmalingüísticas específicas no solo en función del tipo de vínculo existente con el destinatario, sino también de cómo quieren reflejar ese vínculo en las cartas. Así, las decisiones lingüísticas, incluyendo el uso de tratamientos (pro)nominales y las fórmulas epistolares de saludo y despedida, están cuidadosamente calibradas para transmitir matices de respeto, cercanía, afecto e incluso contrariedad, según sea necesario.

En tercer lugar, es indispensable resaltar que, pese a los avances logrados en este estudio, aún queda mucho por explorar en relación con el español de Nicaragua. Las limitaciones del corpus y el enfoque específico de este análisis indican la necesidad de ampliar la investigación a otros géneros discursivos y contextos históricos para obtener una comprensión más completa de las prácticas pragmalingüísticas en esta variedad diatópica del español.

En resumidas cuentas, este trabajo permite seguir aproximándose al estudio de los intelectuales nicaragüenses, pioneros en el estudio de aspectos lingüísticos, pero que no han recibido la atención merecida en investigaciones previas. En concreto, se han aportado valiosos conocimientos sobre las prácticas epistolares de Mariano Barreto y el español nicaragüense del siglo XIX, destacando además la complejidad y riqueza del discurso epistolar como objeto de estudio pragmalingüístico e histórico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Albitre Lamata, P. (2021). Pragmática histórica del español: una primera aproximación al estudio de actos directivos en cartas privadas (siglos XIX-XXI). *Textos en Proceso*, 7(1), 38-59. <https://doi.org/10.17710/tep.2021.7.1.3albitre>
- Albitre Lamata, P. (2023). *Análisis de los mecanismos de (des)cortesía en español en el género epistolar: siglos XVI-XIX* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Docta Complutense. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/110177>
- Almeida Cabrejas, B. (2016). Escribir lo dicho: reflejos de la lengua hablada y de los intercambios comunicativos en un corpus documental del siglo XIX. *Boletín de Literatura Oral*, 6, 57-75.
- Almeida Cabrejas, B. (2023). Cartas escritas por mujeres en las cajas de correspondencia particular del Archivo de los Condes de Luque del Archivo Histórico de la Nobleza. *Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana*, 21(41), 11-30. <https://doi.org/10.31819/rili-2023-214103>
- Arellano, J. E. (1992). Los pioneros en el estudio del habla nicaragüense. En J. E. Arellano (Ed.), *El español de Nicaragua* (pp. 15-28). Instituto Nicaragüense de Cultura Hispánica.
- Barreto, M. (1899, 11 de septiembre). [Artículo donde Mariano Barreto se refiere a Rubén Darío]. *El Ateneo Nicaragüense*, (11).
- Barreto, M. (1902). *Idioma y letras (tomo I)*. Librería de Leonardo Argüello.
- Barreto, M. (1904). *Idioma y letras (tomo II)*. Librería de Leonardo Argüello.

- Bello Hernández, I. (2020). La cortesía en Canarias a finales del siglo XVIII y principios del XIX. Saludos y despedidas en un corpus de cartas privadas. *Estudios de Lingüística del Español*, 42, 39-61. <https://raco.cat/index.php/Elies/article/view/384031>
- Bello Hernández, I. (2022). Las formas de tratamiento pronominales y nominales en cartas familiares canarias (siglo XVIII). En F. J. Herrero Ruiz de Loizaga, M. E. Azofra Sierra y R. González Pérez (Coords.), *La configuración histórica del discurso: nuevas perspectivas en los procesos de gramaticalización, lexicalización y pragmatización* (pp. 79-108). Iberoamericana Vervuert.
- Bertolotti, V. (2015). Las cartas de mis abuelos o algunas cuestiones sobre el español en el Uruguay. *Revista de la Academia Nacional de Letras*, (11), 175-190.
- Bertolotti, V., Coll, M., y Polakof, A. C. (2012). *Documentos para la historia del español en el Uruguay. Cartas personales y documentos oficiales y privados del siglo XIX*. Universidad de la República.
- Bolufér Peruga, M. (2019). *Arte y artificio de la vida en común: los modelos de comportamiento y sus tensiones en el Siglo de las Luces*. Marcial Pons Historia.
- Bravo García, E. (2023a). Cartas y comunicaciones de las élites militares cubanas (siglo XIX). *Araucaria: Revista Iberoamericana de Filosofía, Política, Humanidades y Relaciones Internacionales*, 25(54), 807-835. <https://doi.org/10.12795/araucaria.2023.i54.38>
- Bravo García, E. (2023b). Mujeres en guerra: escritura femenina en cartas familiares cubanas del siglo XIX. *Revista Internacional*

de Lingüística Iberoamericana, 21(41), 31-50. <https://doi.org/10.31819/rili-2023-214104>

- Bravo García, E. (2024). Cómo hablar al rey. Las cartas de fray Pedro de Ayala, obispo de Nueva Galicia. *Araucaria: Revista Iberoamericana de Filosofía, Política, Humanidades y Relaciones Internacionales*, 26(55), 733-758. <https://doi.org/10.12795/araucaria.2024.i55.34>
- Brown, R., y Ford, M. (1974). Tratamiento personal en inglés norteamericano. En P. Garvin y Y. Lastra (Comps.), *Antología de estudios de etnolingüística y sociolingüística* (pp. 314-335). Universidad Nacional Autónoma de México. (Obra original publicada en 1961)
- Brown, R., y Gilman, A. (1968). The Pronouns of Power and Solidarity. En J. Fishman (Ed.), *Readings in the Sociology of Language* (pp. 252-275). Mouton. (Obra original publicada en 1960)
- Brumme, J. (1997). *Spanische Sprache im 19. Jahrhundert. Sprachliches Wissen, Norm und Sprachveränderungen*. Nodus Publikationen.
- Brumme, J. (2015). La serialidad de los tratados de urbanidad. ¿Testimonios de cambio o de perpetuación de normas sociopragmáticas? *Études Romanes de Brno*, 36(2), 125-151. <https://hdl.handle.net/11222.digilib/134529>
- Bustos Gisbert, E., e Iglesias Recuero, S. (2003). Relaciones familiares y formas de tratamiento en la novela realista del siglo XIX. En J. L. Girón Alconchel, S. Iglesias Recuero, F. J. Herrero Ruiz de Loizaga y A. Narbona Jiménez

(Coords.), *Estudios ofrecidos al profesor José Jesús Bustos Tovar* (Vol. I, pp. 277-295). Editorial Complutense.

Calderón Campos, M. (2002). Fórmulas de tratamiento en las cartas del conde de Tendilla (1504-1506). En M. T. Echenique y J. P. Sánchez Méndez (Eds.), *Actas del V Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española* (pp. 477-487). Gredos.

Calderón Campos, M. (2006). El desgaste pronominal y verbal de *vos* en la primera mitad del siglo xvi. En J. J. de Bustos Tovar y J. L. Girón Alconchel (Eds.), *Actas del VI Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española* (pp. 557-568). Arco Libros.

Calderón Campos, M. (2008). El tuteo durante la restauración borbónica (1875-1931). En C. Company Company y J. G. Moreno de Alba (Eds.), *Actas del VII Congreso de Historia de la Lengua Española* (pp. 1705-1716). Arco Libros.

Calderón Campos, M. (2021). La oposición *vosotros/ustedes* en el epistolario de la familia gaditana Iribarren Ortuño (1802-1871). *Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana*, 19(38), 107-128. <https://doi.org/10.31819/rili-2021-193807>

Calderón Campos, M., y García Godoy, M. T. (2009). La alternancia *él/usted* en una probanza de la chancillería de Granada (1670). En E. Montero Cartelle y C. Manzano Rovira (Eds.), *Actas del VIII Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española* (pp. 2047-2054).

Carreño, M. A. (1859). *Manual de urbanidad y buenas maneras*. Panamericana.

- Carrera de la Red, M., y Herrán Santiago, A. (2006). Apuntes sobre la elaboración de un corpus electrónico de documentos del español de América. En M. Villayandre Llamazares (Ed.), *Actas del XXXV Simposio de la Sociedad Española de Lingüística* (pp. 263-287). Universidad de León. <http://hdl.handle.net/10612/12568>
- Carrión Ordóñez, E. (1997). Los neologismos y americanismos de Ricardo Palma. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 28(28), 119-123. <https://revistas.apl.org.pe/index.php/boletinapl/article/view/430>
- Castillo Gómez, A. (2014). Cartas desde el convento. Modelos epistolares femeninos en la España de la Contrarreforma, *Cuadernos de Historia Moderna*, (Anejo XIII), 141-168. https://doi.org/10.5209/rev_CHMO.2014.46795
- Cejador y Frauca, J. (1906). El castellano en América. *La España Moderna*, 213, 100-117. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=2702743d-f879-4882-934c-686262862068&page=103>
- Chamorro, P. J. (1933). *Enrique Guzmán y su tiempo* (Tomo 1). Artes Gráficas.
- Cruz Volio, M. G. (2017). *Actos de habla y modulación discursiva en español medieval. Representaciones de (des)cortesía verbal histórica*. Peter Lang. <https://doi.org/10.3726/b11018>
- Ervin-Tripp, S. (1972). Sociolinguistic rules: alteration and co-occurrence. En J. Gumperez y D. Hymes (Eds.), *Directions in Sociolinguistics* (pp. 213-250). Basil Blackwell.

- Fernández Alcaide, M. (2003). Análisis argumentativo de cartas privadas del siglo xv. *Philologia hispalensis*, 17(1), 113-139. <http://hdl.handle.net/11441/12523>
- Fernández Alcaide, M. (2009). *Cartas de particulares en Indias del siglo XVI*. Iberoamericana Vervuert.
- Fernández Alcaide, M. (2011). La correspondencia entre particulares del siglo xvi: estudio de los adverbios. *Itinerarios: revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, 14, 25-45. <https://hdl.handle.net/11441/95314>
- Fernández Alcaide, M. (2016). Manifestaciones de la variación del español colonial en un corpus epistolar multidimensional. En J. Kabatek (Ed.), *Lingüística de corpus y lingüística histórica iberorrománica* (pp. 401-423). De Gruyter.
- Fernández Alcaide, M. (2018). Entre el arte epistolar y la necesidad comunicativa: las cartas particulares como ejemplo multidimensional. En J. Steffen, H. Thun y R. Zaiser (Coords.), *Classes populaires, scripturalité et histoire de la langue un bilan interdisciplinaire: Schriftlichkeit und Sprachgeschichte. Eine interdisziplinäre Bilanz* (pp. 251-282). Westensee-Verlag.
- Fernández Álvarez, M. (2020). Los tratamientos nominales en los encabezamientos de cartas de principios del xix escritas por mujeres, *Estudios Interlingüísticos*, (8), 50-65. <https://estudiosinterlinguisticos.files.wordpress.com/2020/11/fernandez-alvarez-maria.pdf>
- Fiallos Gil, M. (1977). Mariano Barreto y su época. *Boletín nicaragüense de bibliografía y documentación*, (15), 1-4.

- Fogelquist, D. F. (1968). *Espanoles de América y americanos de España*. Gredos.
- Gancedo Ruiz, M. (2021). *Pragmática histórica del español: imagen social familiar en el teatro de los siglos XIX y XX*. Editorial de la Universidad de Navarra.
- García Godoy, M. T. (2008). La reconstrucción del sistema de tratamientos en el español de Andalucía (s. XIX). En E. T. Montoro del Arco (coord.), F. J. Sánchez García (coord.), M. López Vallejo (Coords.), *Nuevas perspectivas en torno a la diacronía lingüística* (pp. 31-65). AJIHLE; Universidad de Granada.
- García Godoy, M. T. (2010). El tratamiento a los progenitores en el español peninsular (siglo XIX). Contraste entre dos variedades geográficas. En M. Hummel, Bettina Kluge y M. E. Vázquez Laslop (Eds.), *Formas y fórmulas de tratamiento en el mundo hispánico* (pp. 595-617). El Colegio de México.
- García Godoy, M. T. (2012a). El tratamiento de merced en el español del siglo XVIII. En M. T. García Godoy (Ed.), *El español del siglo XVIII. Cambios diacrónicos en el primer español moderno* (pp. 111-152). Peter Lang.
- García Godoy, M. T. (2012b). Una tradición textual en el primer español moderno: los tratados de misivas. *Études Romanes de Brno*, 33(1), 357-376. <https://hdl.handle.net/11222.digilib/125819>
- García Godoy, M. T. (2019). El tratamiento indirecto en el español colonial. Los títulos honoríficos. En J. P. Sánchez Méndez, A. Corredor Aveledo y E. Padrón Castilla (Eds.), *Estudios de morfosintaxis histórica hispanoamericana* (pp. 219-262). Tirant Humanidades.

- García Godoy, M. T. (2022). El pronombre informal *usted* en la historia del español. En S. Iglesias Recuero (Coord.), *Pragmática histórica del español. Formas de tratamiento, actos de habla y construcción del diálogo* (pp. 85-106). Editorial Universidad de Sevilla.
- Iglesias Recuero, S. (2010). Aportación a la historia de la cortesía. Las peticiones en el siglo xvi. En F. Orletti y L. Mariottini (Eds.), *(Des)cortesía en español: espacios teóricos y metodológicos para su estudio* (pp. 369-396). Università degli Studi Roma Trè; EDICE; Universidad de Estocolmo.
- Iglesias Recuero, S. (2020). El estudio histórico de la interacción social: la sociopragmática histórica. En V. Escandell-Vidal, J. Amenós Pons y A. Kathleen Ahern (Coords.), *Pragmática* (pp. 791-807). Akal.
- Iglesias Recuero, S. (2022a). Peticiones con *merced* y *servir* en el español áureo o el estilo cortesano de la cortesía lingüística. En S. Iglesias Recuero (Coord.), *Pragmática histórica del español. Formas de tratamiento, actos de habla y construcción del diálogo* (pp. 215-248). Editorial Universidad de Sevilla.
- Iglesias Recuero, S. (2022b). Actos directivos en la comedia burguesa de costumbres del siglo xviii: ¿hacia patrones lingüísticos y de uso modernos? I. Formulaciones directas. *Romanica Cracoviensia*, 22(2), 147-159. <https://doi.org/10.4467/20843917RC.22.014.15863>
- Iglesias Recuero, S. (2023). Actos directivos en la comedia burguesa de costumbres del siglo xviii: ¿hacia patrones lingüísticos y de uso modernos? II. Formulaciones indirectas. *Romanica Cracoviensia*, 23(1), 33-46. <https://doi.org/10.4467/20843917RC.23.004.17475>

- Jirón Terán, J., y Arellano, J. E. (Comps.). (2002). *Cartas desconocidas de Ruben Darío (1882-1916)*. Fundación Vida.
- Jucker, A. H., y Taavitsainen, I. (Eds.). (2010). *The Handbook of Historical Pragmatics*. Blackwell Publishing. <https://doi.org/10.1002/9780470756959>
- Kohnen, T. (2000). Explicit performatives in Old English. *Journal of Historical Pragmatics*, 1(2), 301-322. <https://doi.org/10.1075/jhp.1.2.07koh>
- Kohnen, T. (2007). Text types and the methodology of diachronic speech act analysis. En S. Fitzmaurice e I. Taavitsainen (Eds.), *Methods in Historical Pragmatics* (pp. 139-166). Mouton de Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110197822.139>
- Ludwig, R. (2000-2001). Desde el contacto hacia el conflicto lingüístico: el purismo en el español. Concepto, desarrollo histórico y significación actual. *Boletín de Filología*, 38, 167-196. Universidad de Chile.
- Marcos-Marín, F. (1983). Reforma y modernización del español. En I. Fodor y C. Hagège (Eds.), *Language Reform, history and future* (pp. 419-447). Buske.
- Marqués y Espejo, A. (1803). *Retórica epistolar o arte nuevo de escribir todo género de cartas misivas y familiares con ejemplos de los autores más célebres extranjeros y nacionales*. Imprenta de Cruzado.
- Martín, V. (1840). *Ortografía de la lengua castellana*. Imprenta de Vega.
- Martín Cuadrado, C. (2024). ¿Gozaba de prestigio la lengua de Nicaragua en el siglo XIX?: clasificación de las actitudes lingüísticas negativas en *Vicios de nuestro lenguaje* (1893).

Études romanes de Brno, 45(1), 30-54. <https://doi.org/10.5817/ERB2024-1-3>

Martín Cuadrado, C. (en prensa). Los preliminares, medio para las actitudes ideológicas hacia la lengua de Nicaragua en el siglo XIX: Mariano Barreto y su obra *Vicios de nuestro lenguaje* (1893). Peter Lang.

Martín Cuadrado, C., y Albitre Lamata, P. (en prensa). Estudio de la correspondencia privada entre Mariano Barreto y Rufino José Cuervo: usos pro(nominales) y fórmulas epistolares de apertura y cierre en el español nicaragüense del siglo XIX. *Revista de Filología Española*.

Molina Martos, I. (2020). Linguistic change and social transformation: the spread of tuteo in Restoration Spain and the Second Republic (1875-1939). En M. Hummel y C. dos Santos Lopes (Eds.), *Address in Portuguese and Spanish Studies in diachrony and synchronic reconstruction* (pp. 443-478). De Gruyter.

Molina Martos, I. (2021). Cambio lingüístico y transformación social: Formas y fórmulas de tratamiento en España (1860-1940). *Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana*, 19(38), 173-195. <https://doi.org/10.31819/rili-2021-193810>

Octavio de Toledo y Huerta, A. S. (2023). Rasgos a la carta: fenómenos dialectales y marcas de lengua elaborada en las *Letras* de Hernando del Pulgar. *RILCE: Revista de Filología Hispánica*, 39(1), 70-120. <https://doi.org/10.15581/008.39.1.70-120>

Payne Iglesias, E. (2015). Índice de revistas culturales, históricas y académicas en la América Central (siglos XIX y XXI). *Boletín del Centro de Información de Referencia de Centroamérica y*

el Caribe, 1-146. Recuperado el 8 de junio de 2024, de <https://sinabi.go.cr/>

Pons Rodríguez, L. (2016). Un epistolario para la filología: las cartas de Rafael Lapesa a Dámaso Alonso. En A. López Serena y A. Narbona (Coords.), *El español a través del tiempo* (pp. 1177-1195). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

Puente y Apezechea, F. (1873). Academias Americanas Correspondientes de la Española. *Memorias de la Academia Española*, 4, 274-289.

Quesada Pacheco, M. Á. (2020). Actitudes hacia las lenguas indígenas centroamericanas en el siglo XIX. En M. Rivas Zancarrón y V. Gaviño Rodríguez (Eds.), *Creencias y actitudes ante la lengua en España y América (siglos XVIII y XIX)* (pp. 323-339). Iberoamericana Vervuert.

Real Academia Española. (s. f.). *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed.; versión 23.7). Recuperado el 11 de junio de 2024, de <https://dle.rae.es>

Real Academia Española. (1741). *Orthographia española*. Imprenta de la Real Academia Española.

Real Academia Española. (1840). *Ortografía de la lengua castellana* (8.^a ed.). Imprenta de la Compañía.

Real Academia Española (1861). *Prontuario de ortografía de la lengua castellana / dispuesto de Real Orden para el uso de las escuelas públicas por la Real Academia Española*. Imprenta Nacional.

Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. (s. f.). *Diccionario panhispánico de dudas* (2.^a ed.;

versión provisional). Recuperado el 11 de junio de 2024, de <https://www.rae.es/dpd/>

Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. (2010). *Ortografía de la lengua española*. <https://www.rae.es/ortografia/>

Rígano, M. E. (2000). Fórmulas de tratamiento y cortesía en las relaciones amorosas de la novela de caballería (siglo XVI). En *Cuadernos del Sur*, (30), 139-166. <http://hdl.handle.net/11336/133381>

Rígano, M. E. (2006). Relaciones de poder y cortesía en el español peninsular (siglos XIV-XV). *señor* como campo léxico clave. *Lingüística y literatura*, (50), 117-135. <https://doi.org/10.17533/udea.lyl.1867>

Rigatuso, E. M. (1992). *Lengua, historia y sociedad: evolución de las fórmulas de tratamiento en el español bonaerense (1830-1930)*. Universidad Nacional del Sur.

Rigatuso, E. M. (2008). Asimetrías e identidades en construcción: fórmulas de tratamiento y cortesía verbal en el español de Buenos Aires de la etapa colonial. *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 73(297-298), 349-412.

Rivas Zancarrón, M. (2019). Actitudes lingüísticas implícitas y explícitas en la tradición discursiva epistolar de América y España (ss. XVIII y XIX). *Boletín de la Real Academia Española*, 99(320), 855-884.

Rizzo, M.^a F. (2016). Los congresos de la lengua española: configuración de una matriz discursiva. *Anclajes*, 20(3), 59-75.

Rodríguez, M. M. (2023). Rubén Darío: crónica y debate lingüístico-pedagógico en la prensa del entresiglos XIX-XX. En V.

Gaviño Rodríguez y M. Silvestre Llamas (Coords.), *De eruditos, maestros, polemistas y otras figuras en la prensa del XIX: estudios sobre la lengua y su enseñanza* (pp. 199-210). Editorial Síntesis.

Rosenblat, Á. (1962). *El castellano de España y el castellano de América: unidad y diferenciación*. Taurus.

Sáez Rivera, D. M. (2014). Procesos de lexicalización/gramaticalización en la formación e historia de *usía* en español. En D. M. Sáez Rivera y J. L. Girón Alconchel (Eds.), *Procesos de gramaticalización en la historia del español* (pp. 159-186). Iberoamericana Vervuert. <https://doi.org/10.31819/9783954871988-008>

Sáez Rivera, D. M. (2015). *El secretario español* de Carlos Pellicer como protopragmática y catálogo de los tratamientos nominales y pronominales del español del siglo XIX, *Études Romanes de Brno*, 36(1), 119-148. <https://hdl.handle.net/11222.digilib/134037>

Sáez Rivera, D. M. (2017). Un manual de cartas de finales del siglo xvi/principios del siglo xvii: *Estilo y formulario de cartas familiares, según el gouierno de prelados y Señores temporales* (1600) de Gerónimo Paulo de Manzanares, y las formas eclesiásticas de tratamiento. En A. Marchant Rivera y L. Barco Cebrián (Coords.), *Escritura y Sociedad: el Clero* (pp. 272-294). Comares.

Sáez Rivera, D. M. (2021). Las formas de tratamiento en las gramáticas del español en los siglos xviii y xix. *Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana*, 19(38), 151-172. <https://doi.org/10.31819/rili-2021-193809>

Sánchez Méndez, J. (2011). Ideología y modelos lingüísticos: Andrés Bello y la Ilustración hispanoamericana. *Cuadernos de*

Ilustración y Romanticismo, (17), 1-27. https://doi.org/10.25267/Cuad_Illus_Romant.2011.i17.03

- Sepúlveda, I. (2005). *El sueño de la madre patria. Hispanoamericanismo y nacionalismo*. Marcial Pons.
- Serrano Sánchez, C. (2011). Cartas al papa: modelos epistolares en los manuales de correspondencia de los siglos XVI-XVII. *Via Spiritus. Revista de História da Espiritualidade e do Sentimento Religioso*, (18), 159-182. <https://ojs.letras.up.pt/index.php/vsp/article/view/3860>
- Serrano Sánchez, C. (2012). Retratos epistolares. La importancia del otro en la correspondencia áurea. En J. M. Aldea Celada, P. Ortega Martínez, I. Pérez Miranda y M. de los Reyes de Soto García (Coords.), *Historia, identidad y alteridad. Actas del III Congreso Interdisciplinar de Jóvenes Historiadores* (pp. 1199-1218). Asociación de Jóvenes Historiadores; Hergar Ediciones Antema.
- Süselbeck, K. (2014). Las Academias Correspondientes de la Lengua en la Hispanoamérica del siglo XIX. En S. Carreras y K. Carrillo Zeiter (Eds.), *Las ciencias en la formación de las naciones americanas* (pp. 271-294). Iberoamericana Vervuert.
- Valera, J. (1889). *Cartas americanas. Primera serie*. Fuentes y Capdeville.
- Valle, J. (2007). La lengua, patria común: la hispanofonía y el nacionalismo panhispánico. En J. del Valle (Ed.), *La lengua, ¿patria común?: Ideas e ideologías del español* (pp. 31-56). Iberoamericana Vervuert.
- Vidal Díez, M. (2016). Cortesía verbal: los manuales de urbanidad a la luz de la retórica y de la teoría pragmática. *Boletín de la Sociedad Española de Historiografía Lingüística*, 10, 67-90. <https://doi.org/10.5281/zenodo.3542075>

- Zieliński, A. (2019a). Hacia una tipología de las fórmulas de saludo en la historia del español. *Pragmática Sociocultural: Revista Internacional sobre Lingüística del Español*, 7(2), 155-181. <https://doi.org/10.1515/soprag-2019-0014>
- Zieliński, A. (2019b). «¡Amigo, nos vemos!»: fórmulas de despedida con ver en la historia del español. En A. M. López González, M. Baran, A. Kłosińska-Nachin y E. Kobyłecka-Piwońska (Eds.), *Voces dialogantes. Estudios en homenaje al professor Władysław Nowikow* (pp. 323-332). Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego. <https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/handle/item/151577>
- Zieliński, A. (2020). «Por si no nos vemos luego: buenos días, buenas tardes y buenas noches»: sobre el origen y el desarrollo de las fórmulas de saludo en español. En W. Nowikow, A. M. López González, M. Pawlikowska, M. Baran, W. Sobczak (Eds.), *Lingüística hispánica teórica y aplicada: estudios léxico-gramaticales, didácticos y traductológicos* (pp. 457-472). Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego. <http://doi.org/10.18778/8220-201-4.33>

ANEXO

Numeración de las cartas que conforman el corpus de estudio

- Carta 1: Mariano Barreto a José Rufino Cuervo, 6 de diciembre de 1901
- Carta 2: Mariano Barreto a José Rufino Cuervo, 5 de agosto de 1904
- Carta 3: Mariano Barreto a José Rufino Cuervo, 3 de agosto de 1907
- Carta 4: Mariano Barreto a José Rufino Cuervo, 15 de octubre de 1907
- Carta 5: José Rufino Cuervo a Mariano Barreto, 7 de mayo de 1901
- Carta 6: José Rufino Cuervo a Mariano Barreto, 8 de junio de 1905
- Carta 7: José Rufino Cuervo a Mariano Barreto, 22 de diciembre de 1907
- Carta 8: José Rufino Cuervo a Mariano Barreto, 23 de marzo de 1908
- Carta 9: Mariano Barreto a Francisco Paniagua, sin fecha (probablemente 1899)
- Carta 10: Mariano Barreto a Francisco Paniagua, 25 de abril de 1900
- Carta 11: Mariano Barreto a Enrique Guzmán, sin fecha
- Carta 12: Mariano Barreto a José Casanova, 15 de junio de 1903
- Carta 13: José Casanova a Mariano Barreto, sin fecha

NOTA



Bol. Acad. peru. leng. 76. 2024 (487-491)

UNA NUEVA EDICIÓN DE *PAISAJES PERUANOS*, DE JOSÉ DE LA RIVA-AGÜERO

JORGE WIESSE REBAGLIATI

Universidad del Pacífico, Lima, Perú

wiesse_jr@up.edu.pe

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

Recibido: 4/11/2024 Aprobado: 6/11/2024 Publicado: 28/12/2024

No se dice nada nuevo cuando se afirma que *Paisajes peruanos* es uno de los relatos de viajes más logrados de la literatura peruana y aun uno de los libros más importantes de la cultura del Perú.

A lo largo del registro del viaje de 1912 que empieza en el Cuzco y termina en Junín (Lima es apenas un párrafo) —la narración «de marco» del itinerario—, José de la Riva-Agüero engarza en su texto otros géneros (el ensayo, la evocación histórica, la descripción del paisaje, el informe etnográfico, hasta un magnífico cuento modernista, la «leyenda incaica» *Palla Huaracuna*). Y lo logra con un acierto que podríamos llamar «polifónico», por cuanto los distintos géneros juegan entre sí como en una partitura para dar cuerpo al Perú integral, un concepto, una actitud y una convicción que no pudieron cristalizarse por completo

en sus obras anteriores, cerradamente académicas, como *Carácter de la literatura del Perú independiente* (1905)¹ y *La historia en el Perú* (1910)².

Conscientes de la importancia del texto, la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) y su Instituto Riva-Agüero han querido conmemorar con la nueva edición dos grandes acontecimientos. Con el libro electrónico, el *ebook*, que se presentó el 25 de octubre de 2024, día del fallecimiento del polígrafo limeño, se recordaron los 80 años de su muerte. Con el libro físico, de papel y cartón, que se presenta ahora en diciembre, se quiere conmemorar la batalla de Ayacucho, a la cual Riva-Agüero dedicó una de sus meditaciones más logradas —y más polémicas— en el capítulo XI de *Paisajes peruanos*.

El texto de *Paisajes peruanos* de esta edición es el mismo que quedó filológicamente fijado en la edición madrileña de 2022³. Beatrice y Ruth Vervuert, y Anne Wigger, de la editorial Iberoamericana Vervuert de Madrid y Frankfurt —a quienes agradecemos—, concedieron de manera entusiasta el permiso para reproducirlo.

El libro electrónico *Paisajes peruanos* es el resultado de la labor de un equipo que trabajó intensamente, pero con mucho gusto. Ricardo Wiese Rebagliati pintó la acuarela del puente de Izcuchaca que ilustra la portada del libro y que refleja con sus finos matices el ideal elusivo pero posible del vínculo entre compatriotas que anima el Perú integral de Riva-Agüero.

-
- 1 Riva-Agüero, José de la. *Carácter de la literatura del Perú independiente*, ed. César Pacheco Vélez. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1962.
 - 2 Riva-Agüero, José de la. *La historia en el Perú*, ed. César Pacheco Vélez. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1965.
 - 3 Riva-Agüero, José de la. *Paisajes peruanos*, ed. Jorge Wiese Rebagliati. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, 2022 (Biblioteca Indiana, vol. 52).

Ivonne Macazana Galdos convirtió las notas a pie de página de la edición de 2022 en tres pulcros repositorios: un glosario y dos diccionarios, uno de antropónimos y otro de topónimos. Una de las más señeras novedades editoriales de la presente versión de *Paisajes peruanos* es el conjunto de los 34 mapas creados por Enrique Urteaga Araujo. Aunque aún queda lugar para la conjetura, podemos decir que, luego de más de un siglo de realizado el viaje, la dimensión geográfica de la ruta ha quedado finalmente fijada en sus detalles. Por último, con el gusto y la elegancia con que se caracterizan sus diseños, Beatriz Ísmodes Garcés ha sabido entregarnos un texto limpio, fácil de leer, visualmente atractivo. Sus conocimientos de arquitectura web han resultado cruciales para poder componer el libro electrónico, el *ebook*, en todas sus particularidades.

La edición conmemorativa de *Paisajes peruanos* ha pretendido ser, sobre todo, una edición didáctica. Así, el aparato de notas se ha aligerado, respecto de la edición de 2022, para poder gozar de una lectura más fluida: no se incluyen las variantes textuales de los distintos testimonios ni las precisiones léxicas o enciclopédicas que caracterizaron la edición madrileña. El lector curioso podrá acudir al glosario y a los diccionarios de antropónimos y de topónimos ubicados al final del libro.

Ha aumentado y se ha actualizado la bibliografía; se han incluido sendas introducciones a los 17 capítulos y, donde ha parecido pertinente, notas de profundización. En general, estas y las no excesivas y sobrias notas a pie de página buscan precisar la estructura retórica del texto, su condición de libro de viajes (como lo hicimos notar Luis

Albuquerque⁴ y yo⁵) y sus numerosos efectos poéticos (se encuentran en muchos pasajes del libro —como ya lo advirtieron Luis Jaime Cisneros⁶ y César Pacheco Vélez⁷— ejemplos notables de prosa poética). El texto, el estudio introductorio, estos agregados editoriales y, en general, la idea de la nueva disposición son de mi responsabilidad.

Paisajes peruanos* de José de la Riva-Agüero: el *ebook

A diferencia de los libros en el tradicional formato PDF que circulan como *ebooks*, esta publicación electrónica ha sido realizada en formato EPUB, una presentación más flexible que permite adaptar el contenido al dispositivo y *software* del lector.

El Instituto Riva-Agüero quiere poner esta edición conmemorativa al alcance de todos y permite la descarga gratuita de ella, tanto desde el repositorio de la



-
- 4 Alburquerque García, Luis. «Los *Paisajes peruanos* como caso emblemático del género “relato de viajes”», en *Paisajes peruanos, 1912-2012. José de la Riva-Agüero, la ruta y el texto*, ed. Jorge Wiese Rebagliati. Lima: Sociedad Geográfica de Lima / Instituto Riva-Agüero, 2013, pp. 199-217.
 - 5 Wiese Rebagliati, Jorge. «¿Es *Paisajes peruanos* un libro de viajes?», *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, núm. 36, 2011, pp. 51-67.
 - 6 Cisneros, Luis Jaime. *Lengua y estilo*. Lima: Juan Mejía Baca, 1959, p. 70.
 - 7 Pacheco Vélez, César. «En el centenario de Riva-Agüero», en *Ensayos de simpatía. Sobre ideas y generaciones en el Perú del siglo XX*. Lima: Universidad del Pacífico, 1993, p. 236.

PUCP como desde la página web <https://paisajesperuanos.pe/paisajes-peruanos-jose-de-la-riva-aguero/>

Se puede visualizar el *ebook* mediante cualquiera de los lectores de libros electrónicos disponibles, como Adobe Digital Editions, Calibre Viewer o Kindle, entre otros; todos de descarga gratuita.

INCORPORACIONES



Bol. Acad. peru. leng. 76. 2024 (495-526)

«RELACIÓN BURLESCA DE LAS HORAS CANÓNICAS QUE
EJERCITAN LAS CAPUCHINAS», DE JOSEFA DE AZAÑA Y LLANO
(1747)

Discurso de incorporación de la académica

Dra. Martina Vinatea Recoba

<https://orcid.org/0000-0002-9326-3488>

Señor presidente de la Academia Peruana de la Lengua, señora rectora de la Universidad del Pacífico, señores vicerrectores, señores miembros de número de la Academia Peruana de la Lengua, señoras, señores:

No puedo iniciar este discurso sin antes agradecer a los maestros que me enseñaron a amar nuestra lengua y nuestra literatura. Algunos son o fueron académicos de número y otros, no; sin embargo, guardo por todos ellos una enorme gratitud: Carlos Gatti, Jorge Wiese, Ignacio Arellano, Enrique Carrión, Juana Truel, Inés Cottle, Úrsula Ramírez, Luis Jaime Cisneros, Susana Reisz y tantos otros que llevo en el corazón. También reconozco que puedo estar frente a ustedes gracias al apoyo incondicional de mi familia, y no olvido a quienes pensaron en que yo podía servir a la Academia y con gran afecto me presentaron como candidata: Rocío Caravedo, Marco Martos y Óscar Coello, a quien también le agradezco por recibirme en esta corporación.

Hace más de cuarenta años, cuando era estudiante en la Pontificia Universidad Católica del Perú, llevé el curso de Literatura Hispanoamericana

de los Siglos XVI al XIX que dictaba el doctor Enrique Carrión. En este curso, leímos la *Epístola de Amarilis a Belardo* y quedé tan impresionada con la exquisita expresión de amor de la monja huanuqueña hacia Lope de Vega que decidí que dedicaría mis estudios a la literatura virreinal, especialmente a la poesía de mujeres que escondían sus verdaderas identidades con seudónimos o lo hacían con sus nombres de monjas y siempre bajo la atenta mirada de sus confesores. Cuatro décadas después, sigo dedicada a la cultura virreinal en todas sus manifestaciones, y la poesía femenina virreinal sigue ocupando un lugar de privilegio en mi vida y en mis proyectos de investigación y de difusión a través de la plataforma Estudios Indianos, de la Universidad del Pacífico y de la Universidad de Navarra.

Hoy, fiel a mi vocación filológica, quiero presentar una muestra de la poesía inédita de sor Juana María, Josefa de Azaña y Llano, en el siglo XVIII. Monja capuchina del convento de Jesús, María y José de Lima, nacida en esta ciudad en 1696¹, fue hija de Pedro de Azaña Solís y Palacios, regidor perpetuo de la ciudad de los Reyes, y de doña Juana Ruiz de Llano. Realizó su profesión de fe el 20 de enero de 1721². Fue designada para hacerse cargo, como abadesa, de un nuevo convento que su orden fundó en Cajamarca en 1748, y donde murió el mismo año (Vargas Ugarte, 1943, pp. XXIII-XXV).

Permítanme una breve digresión sobre el monasterio de Jesús, María y José. El origen del convento fue el recogimiento del mismo nombre fundado por Nicolás Ayllón, o Nicolás de Dios, y por su mujer, María Jacinta Montoya, en 1677. María Jacinta, después de la muerte de su marido, busca convertir el recogimiento en un

1 Vargas Ugarte (1943, pp. XXIII-XXV) asegura que nació en la ciudad de Abancay, pero en los documentos manuscritos del convento se dice que es natural de la ciudad de los Reyes (Azaña, 1721). Ver también Vinatea Recoba, 2015, pp. 219-231.

2 Datos tomados del testamento y profesión de fe de la madre Juana María (Azaña, 1721).

monasterio; pero no lo consigue hasta 1722, que logra fundarse, bajo la regla de santa Clara, con la ayuda de cinco monjas capuchinas que parten de Madrid en enero de 1710, cuya relación del viaje escribió sor María Rosa y «ordenó y dispuso, añadiendo algunas cosas posteriormente acontecidas, Sor Josefa Victoria, cofundadora», en un manuscrito que custodia la Biblioteca Nacional de España (BNE) (Josefa Victoria, 1722). Las religiosas españolas llegaron a Lima el 25 de diciembre de 1713, casi cuatro años después de haber salido de Madrid. Fue un viaje que estuvo lleno de vicisitudes y, entre las penurias que pasaron, se cuentan las de haber sido prisioneras en Portugal; la muerte de una de las religiosas, de cáncer al pecho; el asalto de piratas; el cruce de la cordillera de los Andes a pie, hasta que llegaron a Lima, donde fueron recibidas con enorme alborozo³.

Volvamos a Josefa de Azaña y Llano. Su obra literaria adquirió cierta notoriedad fuera de los muros de su monasterio, ya que el manuscrito en el que se recopiló su obra, según el padre Vargas Ugarte, estuvo a punto de ser publicado en 1747; sin embargo, el traslado de la monja a Cajamarca y su inmediato fallecimiento lo impidieron (Hormigón, 1996; Márquez Montes, 2004). La obra completa manuscrita de Josefa de Azaña y Llano incluye cuarenta poemas y seis obras de teatro. Sobre este punto, debe recordarse que, en el orbe hispano, llegar al parnaso no estaba al alcance de todos y menos de las mujeres (Baranda Leturio, 2005; Marín Pina, 2007; Morujão, 2005). Sin embargo, en la primera mitad del siglo XVII, se consolida la presencia de las mujeres en la escritura; pero solamente las obras de algunas mujeres llegaban a la imprenta. Por fortuna, la obra manuscrita de Josefa de Azaña se ha conservado en el archivo conventual, está digitalizada gracias a los fondos que provee

3 Sobre la fundación del convento, ver Millar Carvacho, 2020, pp. 189-209; Vargas Ugarte, 1964.

para ese fin la British Library, y espero preparar pronto la edición anotada de la obra completa.

He elegido uno de los poemas de Azaña titulado «Relación burlesca en que fielmente se refieren las distribuciones que en todo el día ejercitan las capuchinas». Se trata de una silva de 265 versos, en los que se alternan endecasílabos y heptasílabos, como es habitual, pero también presenta algo que no es común hasta el modernismo: versos eneasílabos y alejandrinos, que puede atribuirse a una inusitada libertad métrica o a una falta de conocimiento de las formas no estróficas —yo me inclino por la primera opción— Es un poema que describe la jornada de las monjas en el convento⁴. Como bien sabemos, la jornada monástica se rige por las «horas canónicas» (Ruiz Alcoholado, 1584), una división del tiempo empleada desde el medioevo: maitines, vigilia o laudes, prima, tercia, sexta, nona, vísperas y completas⁵. Josefa de Azaña y Llano no se refiere a todas

4 «Siguiendo la regla de Santa Clara adaptada por Santa Coletina Beulat en su reforma de clarisas, las Descalzas Reales de Madrid distribuían la jornada de la siguiente manera: 12,30 de la noche maitines, lectura espiritual y oración; 5,30 (6 en invierno) levantarse, laudes, prima, misa rezada o misa de prima, tercia, oración personal, labor; 8,00 sexta, nona, misa mayor conventual, labor; 11,00 (12,00 en cuaresma y ayunos) comida, lectura, oración; 13,00 actividades asignadas para el trienio; 15,00 vísperas, lectura; 16,00 trabajos cotidianos; 17,00 oración; 18,00 completas, colación, oración; 20,00 descanso» (Sánchez Hernández, 2009, p. 202).

5 «Algunos defienden, que son ocho [las horas canónicas] porque distinguen los Laudes de los Maitines; pero la sentencia común las reduce a siete; y son Maitines con Laudes, Prima, Tercia, Sexta, Nona, Vísperas y Completas. Algunas razones de congruencia se señalan de este número septenario. David dice: “Siete veces al día te alabe”. Siete son los dones del Espíritu Santo; siete son las peticiones de la oración dominica; siete son los pecados mortales; siete los demonios y siete las maldades; siete las trompetas, a cuyo sonido se arruinó la ciudad de Jericó; siete los candeleros de la iglesia, que figuran las siete horas canónicas. Otras muchas figuras suelen mencionarse, que de algún modo aluden a las siete horas canónicas, que hemos dicho» (Sánchez de la Parra, 1770, p. 183).

las horas canónicas; deja de lado algunas de ellas, las llamadas también horas menores: tercia, sexta y nona.

Ciertamente, además de la oración, las religiosas realizaban otras tareas: las «labores de mano», que dependían de los recursos y de la orden a la que pertenecían. Entre estas labores figuran tanto la escritura de poesía, las autobiografías y las obras de teatro como las labores de aguja, la confección de flores secas para los altares, la elaboración de velas, la pintura de estampas y la preparación de los tradicionales dulces (Sánchez Hernández, 1998, p. 101).

La lectura tenía un papel relevante en la cotidianidad del convento. Las monjas debían ser letradas antes de entrar al convento o enseñadas en él. La intensidad y calidad de la educación dependía de los papeles que a las mujeres les cupiera cumplir en el futuro. Asimismo, la instrucción de la mujer correspondía a la condición social a la que pertenecía: no se educaba de igual forma a las españolas que a las criollas, o a las indígenas nobles y a las mestizas (Lavrin, 1990, p. 111; ver también Vinatea, 2019, pp. 235-252). Entre los libros habituales en las bibliotecas conventuales figuran los misales, los breviarios, los oficios, así como las vidas de santos; junto a ellos, los libros propios de la orden (reglas, manuales), las obras de los santos y beatos de la orden y las de los doctores de la Iglesia. En el caso del convento de Jesús, María y José, a partir de un poema —con el que cerraré este discurso— veremos que, además de los textos y autores antes mencionados, las monjas capuchinas conocían también la poesía de importantes autoras de la época.

Veamos ahora el poema de Josefa de Azaña y Llano:

1. Relación burlesca en que fielmente se refieren las distribuciones que en todo el día ejercitan las capuchinas

En primer lugar, la voz poética declara su intención de referir una relación, por diversión, y contar cómo es un día en la clausura⁶. Sin embargo, no es cualquier relación, sino una relación burlesca: jocosa, llena de chanzas, chistes y graciosidades, como dice el *Diccionario de autoridades*. El tema, como se ha mencionado, es la distribución de tareas en el convento y toma como base las horas canónicas. Debe recordarse que se cuenta con un antecedente famoso en el *Libro de buen amor* que la crítica ha bautizado como «parodia de las horas canónicas», cuya finalidad, según Bienvenido Morros (2004, pp. 357-415), es mostrar el último de los pecados capitales: la pereza o acidia. Por supuesto, la versión de la monja limeña es muy recatada frente a la del arcipreste.

He dividido en varias partes el poema; luego, haré una breve paráfrasis de cada una de ellas.

1.1. Introducción

Quiero, por divertirme aprovechando,
referir, aunque sea con locura,
lo que en un día
ejercita la más feliz clausura.

El emporio sagrado y mina rica,
con que se admira Lima y se edifica.

Ello ha de ser, pues, que me lo han mandado,

5

⁶ *Relación*: «la narración o informe que se hace de alguna cosa que sucedió. Latín. *Relatio. Narratio*» (Real Academia Española [RAE], 1726-1739). Las relaciones de sucesos fueron muy importantes entre los siglos xv al xix. Algunos consideran que es un género entre la literatura y el periodismo.

aunque tengo mal sana⁷ la cabeza;
 pero no, no me pesa,
 que, si acaso dijere disparates, 10
 habrán de echar la culpa a mis achaques⁸;
 y, sabiendo que está mi musa lesa⁹,
 hablará como enferma de cabeza.
 Nunca la pobre se ha visto en tal empeño,
 y así pido que no le hagan mal ceño¹⁰, 15
 porque si ella ve que hay quien la note
 se ha de poner capote¹¹;
 y en estando mi musa encapotada¹²
 ¿quién le dará palmada?
 Pues aun cuando está hablando a todas luces 20
 ¿de repente se llena de capuces¹³?

-
- 7 *Malsano*: registrado de este modo en el suplemento al *Tesoro de la lengua*, de Covarrubias Horozco (1611/2006), pero ya se registra desde mediados del siglo XVI, de acuerdo con el CORDE (RAE, s. f.-a).
- 8 *Achaque*: «vale tanto como enfermedad, indisposición, ò vicio de la naturaleza. Covarr. citando al Padre Guadix afirma ser voz Árábica, y que viene de *Achaqui*, que vale lo mismo que querellarse». «Por antonomásia, se entiende la regla ò menstuo de las mugeres, y assi estar con el acháque es lo mismo que estar con la regla». «Metaphoricamente significa ocasión, motivo, ò pretexto para hacer alguna cosa, y fingir otra, ò para hacer lo que se pide» (RAE, 1726-1739).
- 9 *Lesas*: «dicho del juicio, del entendimiento o de la imaginación: pervertido, turbado, trastornado» (RAE, s. f.-b).
- 10 *Ceño*: «modo de mirar severo y desabrido, abajando las cejas. Este ceño hacen los mal contentos y los envidiosos y aquellos que no les da gusto aquello que miran» (Covarrubias Horozco, 1611/2006).
- 11 *Capote*: «Metaphoricamente significa el ceño que se pone en el semblante o en los ojos, con que se manifiesta severidad y enojo» (RAE, 1726-1739).
- 12 *Encapotar*: «abajar los ojos y el sobrecejo, con semblante enojado y grave» (Covarrubias Horozco, 1611/2006).
- 13 *Capuces*: «metaphoricamente se toma por la obscuridad grande del Cielo, o de alguno de los Planetas mayores, ocasionada de lo espesso y negro de las nubes» (RAE, 1726-1739).

Voyme pues a la clara
que intento que la aurora
derrame sobre mí sus finas perlas,
para ir engalanando mis arengas¹⁴, 25
protesto, que desea
ser breve y compendiosa.
¿A qué poeta chanflón¹⁵ se le probó tal cosa?,
y menos cuando intentó
decir los ejercicios de un convento. 30

En la **introducción**, la voz poética declara que es un poema que hace por divertirse, a pesar de ser por mandato (habitualmente del confesor, pero —en realidad— es el encargo de su musa, quien la obliga a escribir y a quien la monja le atribuirá las faltas que comete). La monja relatará lo que en un día se ejercita en la clausura del convento, un «emporio sagrado y mina rica» edificado en Lima, un lugar que todos admiran. Debe escribir la relación, a pesar de que la voz poética sabe que está mal de la cabeza, al igual que su musa, cuyo entendimiento también está perturbado; sin embargo, precisamente por el mal que las aqueja, la monja y la musa se sentirán libres de culpa y de la censura del confesor. Asimismo, pide que no se enojen con la musa, que, más que regaños y ceños fruncidos, necesita palmadas de consuelo. Quizá la aurora derrame sobre la voz poética su fino rocío para adornar sus versos afectados. Luego se pregunta a qué poeta chanflón, tosco, basto se le ocurrió, como a ella, referirse a los ejercicios de un convento. Doña Josefa debe haber leído al arcipreste de Hita.

14 *Arenga*: «ironicamente significa la plática afectada è impertinente, que se hace para persuadir ò engañar à otro, y conseguir lo que se desea» (RAE, 1726-1739).

15 *Chanflón*: «lo tosco, basto, mal formado, sin pulidéz ni arte» (RAE, 1726-1739).

1.2. Prima

Empezaré por Prima¹⁶,
que si la golondrina¹⁷
a esta hora canta y glosa¹⁸,
también podré decir yo alguna cosa.
Ay, musa, que me matas, 35
y me temo que haz de hacer andar a gatas¹⁹
sin levantar cabeza;
pero no, sacude la pereza,
que suena la campana,
y no veo capuchina que no deje la cama, 40
y haciendo sacrificio del sueño matutino,
que es siempre el más sabroso,
se lo dan por primicia²⁰ al dulce esposo²¹;
y entre bostezo y gozo vacilando su aliento,
alaban al Señor en sacro acento²²; 45
de pie firme en el coro,

-
- 16 *Prima*: «en los oficios divinos, hora que sigue a las Laudes» (Covarrubias Horozco, 1611/2006).
- 17 *Golondrina*: «ave conocida, que al principio del verano viene a hacer nidos en los desvanes. Esta avecilla es símbolo del huésped que acude a nuestra casa por su comodidad y es molesto, importuno, gárrulo, perjudicial y cuando le parece que nos tiene cansados y que le estará mejor irse a otra parte, se sale de la casa sin dar gracias y nos la deja sucia» (Covarrubias Horozco, 1611/2006).
- 18 *Glosa*: «explicación o paráfrasis de una expresión o de un texto de cierta complejidad» (RAE, s. f.-b).
- 19 *Andar a gatas*: «loc. adv. Dicho de ponerse o andar una persona: con pies y manos en el suelo, como los gatos y demás cuadrúpedos» (RAE, s. f.-b).
- 20 *Primicia*: «lo que se ofrece a Dios de los primeros frutos» (Covarrubias Horozco, 1611/2006).
- 21 *Dulce esposo*: Cristo para las monjas.
- 22 *Acento*: «peculiar energía, ritmo o entonación con que el hablante se expresa según su estado anímico, su propósito» (RAE, s. f.-b).

sin tener para arrimo ni un recodo,
y si quien esto dice, lo encontrara,
con qué amor lo abrazara,
y diera en él tan grandes cabezadas²³,
que las dejara a todas azoradas²⁴. 50

Prima es la hora después del amanecer, entre las cinco y las seis de la mañana. La sacristana toca la campana (en algunos conventos, una matraca) y las monjas dejan la cama, que es un sacrificio que ofrecen como «primicia» a su «dulce esposo», y van hacia el coro para las primeras oraciones del día. La religiosa piensa que, si hasta las golondrinas charlatanas logran decir algo, seguramente las hermanas también lo harán. La musa retiene a la monja en la cama, pero logra levantarse e invita a que todas sacudan la pereza, que es el pecado que se intenta revertir. Sin embargo, a veces el sueño las vence y en el recodo al que se han arrimado dan sonoras cabezadas que son advertidas por las demás monjas. Uno de los himnos que cantaban a esta hora expresa la dificultad de despertar e invita a renunciar al sueño y dedicarse a la oración: «Arrojando lejos el sueño, levantémonos todos velozmente y busquemos aun de noche a Dios, según el Profeta nos lo ordena; para que así oiga nuestras súplicas, y alargándonos su diestra, nos purifique de las manchas y nos dirija a los asientos celestiales» (Guindos, 1846, p. 2).

23 *Cabezada*: «dar cabezadas. Es dormir o empezar a dormirse, baxando, y levantando la cabeza» (RAE, 1726-1739).

24 *Azorar*: «sobresaltar, conturbar, causar en alguno tan gran temór y embarázo, que se halle confuso y perturbado por lo repentino del caso que le sucéde, ò riesgo que le amenaza. Fórmase este verbo del nombre Azór, porque quando esta ave vé à la águila es tan grande el temór que concibe, que si tiene agarrada alguna presa la dextera caer y huye: por cuya causa no se debe soltar el azór quando vuela alguna águila cerca dél» (RAE, 1726-1739).

1.3. Misa

Si no es ya que el espíritu la hiciera
sacudir con presteza la pereza
y orar constante y fina,
pues ha de comulgar y es capuchina. 55
Oh, qué bella ocasión, si yo supiera
referir los afectos de cualquiera
y para hablar de cosa tan sagrada
de los alados ángeles contara
una pluma brillante 60
y en tabla de diamante
yo escribiera,
si algo de lo que adoro comprendiera;
pero apártome ya de esta cuestión
diciendo lo que dijo el centurión²⁵, 65
si en afecto contrito y humillado
reciben al Señor sacramentado.
Síguese a esto la misa conventual,
que oyen todas con devoción actual,
y en ella con fervores, meditan los dolores 70
del que quiso morir por sus amores.

Después de las oraciones de prima, escuchan la **misa**. Es hora difícil, pues aún tienen sueño, pero deben mantenerse atentas y comulgar. La voz poética quisiera tener la posibilidad de entender los misterios de los ángeles y los de la religión; pero dice que no tiene pluma tan brillante y no puede distraerse, pues viene el momento de dar la respuesta para recibir la comunión tal como lo dijo el centurión a Jesús cuando curó a

25 *Lo que dijo el centurión*: referencia a Mateo 8, 8: «Señor, no soy digno de que entres bajo mi techo; basta que lo digas de palabra y mi criado quedará sano», respuesta que da la feligresía ante la invitación de aceptar la comunión.

su criado: «Señor, no soy digno de que entres a mi casa, pero una palabra tuya bastará para sanar».

1.4. Labores de mano

Después dicen las horas sexta y nona,
conque llevan en todo lo rezado
sus tres horas y media de contado,
y benditas de Dios por las preladas²⁶ 75
se vuelven a sus celdas mesuradas²⁷;
pero en dando las nueve, la santa sacristana,
en lugar de campana
puntual toca una teja²⁸
y que sea moza o vieja 80
ocurren todas llenas de primores
a proseguir puntuales sus labores.
Aquí la musa mía
ha de tener un rato de alegría
y verá cosas celestiales 85
y es que aquella zurce corporales²⁹,
otra sin resplandores
parece que es un sol

26 *Preladas*: se llama también el superior de cualquier convento o comunidad eclesiástica (RAE, 1726-1739).

27 *Mesurada*: «gravedad, seriedad y compostura de rostro y cuerpo» (RAE, 1726-1739).

28 Las tejas y otros elementos de percusión con función de campana son frecuentes en las reglas capuchinas: «En lugar de campana para tocar, tengan una teja colgada de una cuerda, la cual tocará la refitolera, a sus horas con una maceta de madera» (*Regla primera de la gloriosa madre Santa Clara y estatutos y constituciones de las monjas capuchinas*, 1674, p. 115; ver también Bejarano Pellicer, 2021).

29 *Corporales*: «lienços que se ponen en el altar sobre los cuales se coloca en la misa el cuerpo de Nuestro Señor Redentor Jesucristo, debajo de las especies de pan y vino y representan la sándone o sábana delgada en la que fue envuelto el cuerpo de Nuestro Redentor cuando lo pusieron en el sepulcro» (Covarrubias Horozco, 1611/2006).

haciendo flores,
 y que a la primavera 90
 le hurtó la habilidad en su carrera,
 cual en sayal³⁰ sagrado
 forma un saco precioso y remendado,
 pero en dando las once,
 qué corazón de bronce³¹ 95
 mil excesos no hiciera
 al ver salir a la refectolera³²
 y tocar con dulzura
 la teja, que no es dura,
 a un oído que está hambriento 100
 de oír su sonoro acento;

La regla de santa Clara asegura respecto de las horas de **labores** lo siguiente:

Las hermanas a quien el Señor les dio la gracia de trabajar, después de la hora de Tercia, trabajan en ejercicio fiel y devotamente. De manera que, alanzada la ociosidad enemiga del alma, no maten el espíritu de la santa oración, y devoción, al cual todas las otras cosas temporales deben servir. Y lo que hicieren de sus manos, sean obligadas a mostrarlo, delante de todas, a la abadesa o su vicaria. (*Regla primera...*, 1674, pp. 23-24)

De acuerdo con lo que afirma la voz poética, las labores eran humildes, como su institución: no bordaban, sino zurcían corporales; hacían flores mejores que la primavera, y remendaban sayales, pues el convento era muy austero en todo y los hábitos eran de telas bastas que arreglaban una y otra vez para que les sirviera el mayor tiempo posible. La escritura

30 *Sayal*: «tela mui basta, labrada de lana burda» (RAE, 1726-1739).

31 *Corazón de bronce*: tener uno significa «ser duro e inflexible y apiadarse dificultosamente» (RAE, s. f.-b).

32 *Refectolera*: que tiene a su cuidado el refectorio o comedor (RAE, s. f.-b).

de las monjas se consideraba una «labor de mano», supeditada a la orden de los confesores, equivalente a cocinar, bordar, tejer, hilar, secar flores... En general, las monjas escribían la historia de su comunidad, la vida de las compañeras virtuosas, algo de poesía religiosa, especialmente letras para ser musicalizadas y cantadas en las tomas de velos y fiestas religiosas³³. También escribían obras de teatro, como lo hizo Josefa de Azaña y Llano, para ser escenificadas o leídas por las propias monjas. Las obras recogidas en el manuscrito de su obra completa son las siguientes: *Coloquio de la natividad*, *Coloquio al sagrado misterio de la circuncisión*, *Coloquio del sagrado misterio de los reyes* y el *Coloquio que se ha de celebrar en la doménica del niño perdido*³⁴. La escritura es lo que más gusta a la musa; por ello, tiene su «momento de alegría», aunque su ocupación sea burda, como todas las otras labores del convento.

1.5. Almuerzo

pero vamos con tiento entrando al refectorio,
a donde puestas todas de rodillas
celebran del Señor de las Maravillas,

33 «La vida religiosa de las monjas de clausura de los siglos xvi y xvii, se enriquece, notablemente, gracias al análisis de una de las fuentes documentales más importantes para su estudio: los fondos de las bibliotecas monacales. Uno de los problemas más frecuentes suscitados a la hora de estudiar las bibliotecas de mujeres, consiste en averiguar si los libros que aparecen reseñados en los testamentos o en los inventarios de sus bienes son propios o heredados. Lógicamente en el caso de las monjas esta dificultad queda plenamente subsanada al ser las bibliotecas una pertenencia exclusiva de la comunidad, porque —aunque están enfocadas y conformadas, específicamente, para la vida religiosa— de alguna manera, el prototipo de lecturas puede hacerse extensivo al resto de las mujeres, para establecer el modelo de libros recomendados para ellas. Saber lo que leían las mujeres que vivían en el claustro permitirá establecer las pautas que caracterizaban a los impresos que servían como vehículos de formación e información de sus mentalidades» (Sánchez Hernández, 1998, p. 93).

34 Manuscritos del convento de Jesús, María y José: <https://eap.bl.uk/collection/EAP1299-2>

viendo que da sustento al hombre y al jumento³⁵: 105
y ahí con paso lento cada una toma asiento;
y, poniendo las manos en la mesa, devota entre sí reza
hasta que hace una señal nuestra abadesa.
Ya mi musa quisiera
seguir constante a la refectolera, 110
que va dando festiva
la escudilla³⁶.
Oh, si serán lentejas,
que es semilla que encierra mil riquezas,
pues como todos saben, costó ella un mayorazgo³⁷, 115
pero detente musa, no levantes el rasgo³⁸,
mira que te harán gesto³⁹
viendo que eres mujer y metes textos⁴⁰.
Vuélvete ya con la refectolera,
puesto que la dejaste en la escudilla; 120
y es preciso saber qué peje⁴¹ pilla.

35 Si bien es cierto que existe una iglesia dedicada al Señor de las maravillas, ubicada en los Barrios Altos, Cercado de Lima, esta es más bien una referencia a alguna escultura o pintura del mencionado Cristo que se encontraba en el refectorio del convento o a figuras que representan el nacimiento de Cristo. Ver más adelante la entrada de *pasito*.

36 *Escudilla*: «vaso redondo y cóncavo, que comunmente se usa para servir en ella el caldo y las sopas» (RAE, 1726-1739).

37 *Costar un mayorazgo*: referencia a Génesis 25, 29-34, en la que Esaú vende su primogenitura a Jacob por un plato de lentejas.

38 *Rasgo*: «línea formada con garbo y áire para el adorno de las letras en lo que se escribe. Usase frecüentemente en las letras mayúsculas, y se suelen hacer figuras de hombres, páxaros, flores» (RAE, 1726-1739).

39 *Gesto*: «se llama también el movimiento del rostro en alguna parte suya, significando el gusto o pesar, la complacencia o displicencia de alguna cosa» (RAE, 1726-1739).

40 *Meter textos*: «arrogarse alguna capacidad o facultad que no se tiene» (RAE, s. f.-b), en este caso, la escritura de mujeres, facultad para la que se creía que no estaban preparadas.

41 *Peje*: pez (RAE, s. f.-b).

Ay, Dios, que aquí me aprieta un gran cuidado
de si serán caballas o sardinas
las que han de comer hoy las capuchinas,
y yo las comeré a dos cachetes. 125
Pero ve lo que dices, mira en lo que te metes,
¿capuchina comer a dos cachetes⁴²?
Creo que te darán gritos,
diciendo comen ellas como los pajaritos,
tanto en la cantidad como en el modo, 130
pues cuando estos reciben alimento,
alaban al autor de su sustento.
Así las capuchinas, de bocado en bocado,
bendicen al Señor que se lo ha dado.
Oh, ¡si por mi fortuna, encontrare en la mesa una aceituna, 135
un plátano o pepino!
Crean que no es desatino,
pues priscos⁴³ y manzanas
sólo es para damas,
y por gran maravilla 140
se le ve el corazón a una sandilla,
pues las uvas y brevas,
no se podrán hallar ni con candelas,
el dulce por milagro.
Pero sepan que no hablo 145
si ocurre una gran festividad,

42 *Comer a dos cachetes*: «la locución verbal “comer a dos cachetes” significa beneficiarse doblemente de una situación» (Martos Carrera, s. f.).

43 *Prisco*: «especie de durazno, que no tiene la carne tan pegada al hueso, y que fácilmente se aparta. Hai varias diferencias de ellos en tamaños y colores. Latín. *Malum persicum*. [...] El prisco se usurpó el nombre dedicado a todo el linage, aunque corrompido de Pérsico. ACOST. *Hist. Ind.* lib. 4. cap. 31. Tambien se han dado bien duraznos y sus consortes, melocotones y priscos y albaricóques» (RAE, 1726-1739).

que entonces suele haber su parvedad⁴⁴.
 Ya pretendo acabar con la comida,
 que de hablar tanto de ella estoy corrida⁴⁵,
 y es tiempo de dar gracias⁴⁶, 150
 y si yo las tuviera, no las diera,
 que para hacer mis versos las quisiera,
 pero ya se ha entonado el miserere⁴⁷
 y todas van al coro en paso breve,
 y entra en él la novicia, ciega por obediente, como un topo⁴⁸ 155
 echa mano al hisopo⁴⁹,
 inclina la cabeza
 y al punto la recibe la abadesa
 y sobre todas llueve agua bendita.
 Oh, ¡qué linda coplita 160
 aquí cantara
 si algún crítico no me censurara,
 pero oigo que se ha dado la palmada⁵⁰,
 y no hay quién no se vea crucificada!
 ¿acabadas de comer estos rigores⁵¹? 165

44 *Parvedad*: «pequeñez, poquedad cortedad o tenuidad» (RAE, 1726-1739).

45 *Corrida*: avergonzada, confundida (RAE, s. f.-b).

46 *Gracias*: debe entenderse como una dilogía: por un lado, agradecimiento por la comida y, por otro, «cualidad o conjunto de cualidades que hacen agradable a la persona o cosa que las tiene» (RAE, s. f.-b). Podría decirse que también es una referencia a las tres gracias: Aglaya, Talía y Eufrósine.

47 *Miserere*: «la fiesta o función que se hace en Quaresma a alguna imagen de Christo, por cantarse en ella el Salmo que empieza con esta voz» (RAE, 1726-1739).

48 *Topo*: «persona de cortos alcances que en todo yerra o se equivoca» (RAE, s. f.-b).

49 *Hisopo*: «utensilio que se emplea en las iglesias para dar o esparcir agua bendita, consistente en un mango de madera o metal, con frecuencia de plata, que lleva en su extremo un manajo de cerdas o una bola metálica hueca y agujereada» (RAE, s. f.-b).

50 *Palmada*: «el golpe dado con la palma de la mano» (RAE, 1726-1739).

51 *Rigor*: «se toma tambien por la crueldad o exceso en el castigo, pena o reprehensión» (RAE, 1726-1739).

El **almuerzo** es la primera comida del día, pues las capuchinas practican el ayuno. Es la descripción más larga que realiza la voz poética, pues, al parecer, el almuerzo era excesivamente frugal y necesitaban ella y la musa aludir a ello. Las monjas de las órdenes descalzas, como las carmelitas y las capuchinas, fueron las que destacaron por lo riguroso del régimen vegetariano y los ayunos como forma de observancia. Solamente tenían dos comidas durante el día: el almuerzo que servían alrededor de las 11:00, cuando no tenían observancia de ayuno, y a las 12:00, en la cuaresma; y la segunda comida era la colación. Las hermanas ayunaban y debían abstenerse de comer carne. No ocurría como en los grandes conventos limeños, donde se preparaban exquisitas comidas y dulces. La voz poética asegura que lo habitual era encontrarse con lentejas (aquellas que costaron el mayorazgo a Esaú, quien vende su primogenitura a Jacob por un plato de lentejas) o alguna otra menestra, a veces pescado, pero de los pequeños: sardinas o caballas. Sueña con encontrar frutas o aceitunas. La monja y la musa comparten el sacrificio de la frugalidad; pero quisieran beneficiarse de la situación y comer «a dos cachetes». Esto va en contra de la idea de la abstinencia propia de la orden capuchina. Se debe recordar que el modelo de las religiosas era Catalina de Siena, quien solo recibía el cuerpo de Cristo como único alimento, modelo que sigue santa Rosa de Lima con su austera alimentación. La comida es propiamente uno de los rigores, de los sacrificios que están obligadas a realizar para Cristo crucificado. La voz poética también menciona que, mientras espera a la refectolera, su musa quiere empezar a escribir. Sin embargo, le aconseja que no se meta en problemas, pues es mujer y la mirarán con gesto de desconfianza, pues la escritura de mujeres era una facultad para la que se creía que no estaban preparadas.

1.6. Recreo

Sí, que rezan la estación de bienhechores
y así que esta termina

todas vamos rezando a la cocina.
 Cierta que yo dijera
 que esta es acción de gracias a las cocineras, 170
 pues no estando la comida desabrida,
 debe la gente ser agradecida;
 mas, ay, y qué conflictos pasa un poeta,
 y más si es como yo de paporreta⁵².
 que con incultas frases y periodos 175
 voy cantando mi arenga en varios modos;
 y sin entender cómo, ya me veo
 entrándome en la sala del recreo.
 Y yo, ¿qué he de decir cuando hablan todas
 y hay en este congreso mil discretas 180
 que me meterán tretas?
 Y está en él mi abadesa peregrina,
 que es por antonomasia, la Vizcaína⁵³
 y ella sola con celestial gracejo
 nos dispone un festejo
 tan santo y agraciado. 185

El **recreo** era uno de los pocos momentos en los que podían hablar las monjas. La voz poética quiere recitar, aunque sea «de paporreta» (un peruanismo registrado desde esa época), ante la comunidad y menciona a la abadesa, monja peregrina nacida en la región vascongada, una de aquellas monjas que se atrevió a cruzar el Atlántico y pasó tantas penurias. La musa, constante en su inspiración, la obliga a estar pensando en escribir todo el tiempo.

52 *Paporreta*: peruanismo que significa «repetición mecánica de lo que se ha aprendido de memoria sin entenderlo o entendiéndolo a medias» (RAE, s. f.-b).

53 *Abadesa peregrina llamada «la vizcaína»*: referencia a la madre Josefa Victoria, abadesa del convento, una de las cinco monjas que viajaron desde España para fundar el monasterio de las capuchinas de Lima.

1.7. Silencio / siesta

Calla, no digas más, que la una ha dado,
y a silencio se toca,
cierren todas la boca,
y con tierno suspiro,
váyanse a su retiro 190
y dormirán la siesta
que bien cara les cuesta,
si no es que fervorosas
quieran emplear esta hora en otras cosas:
en rezar devociones, o en excesos mentales, 195
que así duermen los espirituales;
pero ya las recuerda la campana,

Después del recreo, viene la **siesta**, momento en el que también pueden dedicarse a la oración o a «excesos mentales» como la escritura, pues —según asegura la voz poética— es mejor mantenerse despiertas, si no, les costará más levantarse al tañido de la campana. Al respecto, María Leticia Sánchez asegura que

todos los conventos femeninos estipulaban un tiempo para la oración individual y silenciosa, preferentemente, con toda la comunidad reunida en el coro, sin embargo, también se recomendaba la oración particular cuando no estuvieran ejerciendo los oficios que les correspondían o no estuvieran ocupadas en actos comunitarios religiosos. Este rezo solía llevarse a cabo en el coro o en la celda ayudadas por algún libro espiritual, e incluso, entretenidas en algún trabajo manual, con el fin de evitar tentaciones; era la priora la que cuidaba de vigilar que el tiempo empleado en ello estuviese imbuido del suficiente silencio y recogimiento. (1998, pp. 90-91)

1.8. Vísperas

y a vísperas se van de buena gana,
y cantan con dulzura y modesto sonriso
tal que, si soy pontífice, las canonizo. 200
Hoy nada se ha de hacer de estropajos, ni escobas,
porque quiero pintarnos muy señoras,
y corriendo curso las labores,
llegaremos a la hora de completas,
y esta no es favorable para poetas. 205

Vísperas: a las seis de la tarde. Las monjas cantan y rezan de tal modo que, si la voz poética fuera pontífice, podría haberlas canonizado. No hablará del trabajo habitual de limpieza con estropajos y escobas, porque quisiera que parecieran muy señoras; es decir, que mostraran su dignidad tanto en comportamiento como en su aspecto.

1.9. Colación

Y así las dejaré en el coro con razón
y paso a referir la colación
que se reduce a un plato de frijoles o pallares
y estando a los umbrales
del hambre el apetito, 210
suele decir pasito⁵⁴,
recibe cualquier cosa,
pues ayunas y eres religiosa.
¿Quién vido dar doctrina al apetito?
¿Qué hará el entendimiento? 215
Pero vamos con tiento,
porque te estás metiendo en honduras
y temo te has de quedar a obscuras,

54 *Pasito*: «conjunto de figuras esculpidas de Jesús, la Virgen, san José, la mula y el buey» (RAE, s. f.-b).

pues han dado las siete
y es tiempo de acabar la colación, 220

La **colación** era la segunda comida del día y aun más frugal que el almuerzo, pues se reduce a un plato de frejoles o pallares. El hambre que sienten la musa y la monja es de tal naturaleza que imaginan que las estatuas del pasito —es decir, la Virgen, san José, Jesús, la mula o el buey— les piden que coman cualquier cosa, aunque nada las entusiasme, porque saben que ayunarán y necesitan tener algo en el estómago hasta las 11:00 o 12:00 del día posterior, que reciban la siguiente comida. Quisiera adoctrinar a su apetito, pero sabe que no conseguirá hacerle entender el porqué de la parvedad de la comida. La voz poética debe seguir con tiento, con pulso, para seguir escribiendo lo que su musa pida antes de que apaguen las luces, pues ha terminado la colación y deben ir a rezar las oraciones finales del día.

1.10. Completas

y volvemos al coro en procesión
a rezar el rosario,
cada una hecha un sagrario⁵⁵
de amores de María,
la quisiera alabar 225
por todo el día,
pero ha entrado la noche
y es precisa pensión⁵⁶ de la naturaleza
reclinar la cabeza
y en postura devota 230

55 *Sagrario*: «metaphoricamente significa la parte interiór, en que deposita el hombre los afectos, ò pensamientos buenos, ò alguna cosa santa: como el pecho, corazón, ò alma» (RAE, 1726-1739).

56 *Pensión*: «metaphoricamente se toma por el trabajo tarea, pena o cuidado, que es como conseqüencia de alguna cosa que se logra, y la sigue inseparablemente» (RAE, 1726-1739).

en sus tablas echadas,
 todas se van durmiendo amortajadas⁵⁷
 y es bien, porque es el sueño imagen de la muerte;
 pero no, tente, tente,
 deja el moral⁵⁸ a los predicadores 235
 no te quieras meter a misionera⁵⁹,
 porque esto en las mujeres es quimera⁶⁰;
 mejor será que escuches el toque de los maitines.

Las **completas** son las últimas oraciones antes de dormir, alrededor de las 21:00 horas. Entran al coro a rezar el rosario y todas se sienten sagrarios, depósitos del amor de María. Luego de las oraciones van a dormir y la musa intenta hacer una comparación entre el sueño y la muerte; pero la voz poética le pide que deje eso («tente, tente, / deja el moral a los predicadores / no te quieras meter a misionera, / porque esto en las mujeres es quimera»), pues, al ser una monja, ir a evangelizar fuera de los muros del monasterio, como lo haría un sacerdote, es imposible.

1.11. Maitines

Ay, que mis serafines⁶¹ no se hallaban velando
 y en sus tablas estaban gracejando⁶² 240

57 *Amortajar*: «cubrir, envolver, esconder» (RAE, s. f.-b).

58 *Moral*: «lo que pertenece a las buenas costumbres, o a las acciones humanas, en orden a lo lícito, o ilícito de ellas» (RAE, 1726-1739).

59 *Misionera*: «perteneciente o relativo a la misión que tiene por objeto predicar el evangelio» (RAE, s. f.-b).

60 *Quimera*: «aquello que se propone a la imaginación como posible o verdadero, no siéndolo» (RAE, s. f.-b).

61 *Serafin*: «en la tradición católica, cada uno de los espíritus celestes que forman su primer coro y, junto con los querubines y los tronos, la primera jerarquía, la cual contempla directamente a Dios y canta su gloria» (RAE, s. f.-b).

62 *Gracejar*: «hablar o escribir con gracejo» (gracia, chiste, donaire) (RAE, s. f.-b).

con el ronquido y sueño,
y, en oyendo la voz que da sueño
con la lengua eficaz de la campana,
todas dejan la cama
y, con paso violento, 245
vienen por el convento
diciéndole a Señor dos mil ternuras,
viendo que por su amor andan a obscuras,
tan a ciegas los ojos,
como si los tuvieran comidos de gorgojos⁶³, 250
porque Morfeo⁶⁴ impugnado⁶⁵
parece que se venga en ser pesado
y, a veces, por sutil,
ni aun dejado se quiere despedir,
conque se le presentan mil batallas, 255
poniéndole breviarios⁶⁶ por murallas.
Así empiezan su rezo,
con quebranto y bostezo,
alternando los salmos y oraciones
le ofrecen al Señor sus corazones, 260
y, al punto que esto cesa,
entona el miserere⁶⁷ la abadesa
y, sin misericordia,

63 *Gorgojos*: «cierta especie de insecto o gusanillo que corroe y estraga el trigo, cebada y otras semillas» (RAE, 1726-1739).

64 *Morfeo*: «dios de los sueños en la mitología grecolatina» (RAE, s. f.-b).

65 *Impugnar*: «contradecir y oponerse physica o moralmente a lo que otro dice o hace» (RAE, 1726-1739).

66 *Breviario*: «el libro que contiene el Oficio Divino y Rezo Eclesiástico para todo el año, según lo dispuesto y ordenado por la Iglesia Católica Romana» (RAE, 1726-1739).

67 *Miserere*: «Salmo 50, que, en la traducción de la Vulgata, empieza con esta palabra» (RAE, s. f.-b) y significa «apiádate de mí».

descargan sobre sí las disciplinas⁶⁸
y con esto dan fin las capuchinas.

265

Las **maitines, vigilia o laudes** son la oración al comienzo, en medio o al finalizar la noche. La voz poética se queja de que sus serafines no se hallaban velando su sueño, sino riéndose de los ronquidos suyos y de las demás monjas; sin embargo, la «lengua eficaz que da la campana» las hace levantar y deben caminar a oscuras, como si tuvieran los ojos comidos por gorgojos. Pareciera que el dios del sueño, al sentirse rechazado, lucha porque siga la monja entregada a él y ella tiene que presentar batalla: lo contrarresta poniendo breviarios como si fueran murallas. Inician el rezo de los salmos y oraciones hasta que la abadesa entona el salmo 50, llamado miserere (‘apiádate de mí’), y luego empiezan las disciplinas, es decir, las flagelaciones físicas. En este punto, resulta indispensable contextualizar lo que el castigo físico significaba para los religiosos: era una manera de vivir la fe y tratar de unirse al sacrificio de Cristo, quien dio su vida por todos los seres humanos. No debemos interpretar estas manifestaciones de la vida religiosa desde categorías contemporáneas. Con las disciplinas dan fin a su día las monjas capuchinas.

Como puede verse, a pesar de que muchos aseguraban que la educación de la mujer durante la etapa virreinal era escasa⁶⁹, en las

68 *Disciplina*: «se llama tambien el ejercicio mismo de azotarse o ser azotado, yá sea por castigo y penitencia, o por mortificación voluntaria para sujetar las passiones» (RAE, 1726-1739).

69 Palma afirma: «La educación de la mujer, en el siglo xvii, era tan desatendida que ni en la capital del virreinato abundaban las damas que hubiesen aprendido a leer correctamente, y aun a estas no se las consentía más lectura que la del *Año cristiano* u otros ejercicios devotos» (1961, pp. 258-259). Perilli asegura: «Se puede aceptar una santa: Santa Rosa de Lima, pero no una poetisa. Lo que ratifica el planteamiento de Jean Franco cuando asevera la separación de universos simbólicos en la colonia. La exclusión de la mujer de la autoridad y de la libertad de actuación en el espacio público la empuja a la vida mística donde es controlada por el confesor» (2004-2005, p. 136).

últimas décadas, gracias a estudios históricos y literarios, se puede asegurar que la educación de la mujer sí estuvo atendida —incluso más de lo que en general podría imaginarse—. La mejor prueba de ello es que existieran mujeres cuya cultura fue del más alto nivel, tanto así que «dieron a la poesía heroicas muestras». Clarinda y Amarilis escribieron poemas de gran refinamiento, en el siglo XVII, y estamos redescubriendo a Josefa de Azaña y Llano y seguramente a algunas otras monjas del convento de Jesús María y José, como aquella anónima, también capuchina, que asegura:

Callemos

Ya eso pica en ignorancia
y así respondo al intento:
¿La Juana Inés de la Cruz,
alias la monja de México,
no fue poeta sapientísima?
¿La portuguesa la Ceo,
la Aretusa la fontanne,
y otras que dejó al tintero,
no ejercitaron también
en la poesía su ingenio?
un Ambrosio, un Agustino
que hicieron laudables metros,
un santo Tomás de Aquino,
que compuso el *Tantum ergo*,
pues bien puede ser uno fraile,
santo, docto y hacer versos.
Versos hicieron los papas,
los reyes hicieron versos,
los cardenales lo propio
los militares cruzados
los valientes caballeros,
los nobles y esto con ser

mayorazgo alguno de ellos;
los ermitaños [],
que parecen esqueletos,
hicieron coplas y coplas
con mucho realce y talento.
Los sabios más graduados,
los penitentes austeros,
los religiosos muy místicos,
las monjitas en su encierro,
los hombres cuerdos y, en fin,
los hombres de entendimiento
no entiendo.
Sigue, pues, el mismo agudo
en que estamos y cata hecho
para mí.
Atiende a este antiguo verso.
Dices que me quieres mucho
y que yo soy tu lucero.
¿Para qué son tantas luces
si siempre me quedo a oscuras?⁷⁰

Monja ilustrada, esta anónima poeta conoce a sor Juana Inés de Cruz, a Violante do Ceo, a san Ambrosio, a san Agustín y a Tomás de Aquino y también a doña Josefa de Azaña y Llano, quien en su *Relación burlesca* nos muestra lo cultivada que era. Saquemos de la oscuridad a las poetas del virreinato y démosles el sitio que les corresponde en la historia de la poesía peruana.

Para terminar, debo decirles que he querido traer ante ustedes tan solo una cala del trabajo que realizo en las ediciones anotadas. El trabajo que el grupo de investigación Estudios Indianos, mediante la

⁷⁰ *La jocosería para una profesión de dos niñas en el monasterio de Jesús María* (1700-1799).

información en la plataforma web, viene realizando pretende dar a conocer, en general, la cultura virreinal en todas sus manifestaciones y, en particular, la obra de los poetas del Siglo de Oro del orbe hispánico, especialmente los del virreinato del Perú, a los lectores de hoy, a los académicos y al público en general, a los maestros, a los alumnos de colegios y universidades para que logren comprender y valorar la etapa virreinal y que no cierren los ojos a esos trescientos años en los que se fundó nuestra identidad.

Muchas gracias.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Azaña, J. (1721). *Testamento y renuncia de bienes* (EAP1299/2/18/1). Endangered Archives Programme. <https://eap.bl.uk/archive-file/EAP1299-2-18-1>
- Baranda Leturio, M.^a N. (2005). *Cortejo a lo prohibido. Lectoras y escritoras en la España moderna*. Arcolibros.
- Bejarano Pellicer, C. (2021). «A campana tañida». La percusión en el paisaje sonoro en la vida conventual femenina española de los siglos xvii y xviii. *Hispania Sacra*, 73(148), 483-495. <https://doi.org/10.3989/hs.2021.037>
- Biblia de Jerusalén*. (2013). Desclée de Brouwer.
- Covarrubias Horozco, S. (2006). *Tesoro de la lengua castellana o española* (I. Arellano y R. Zafra, Eds.). Iberoamericana Vervuert. (Obra original publicada en 1611)
- Guindos, N. (1846). *Versión parafrástica castellano-prosaica*. Librería de la viuda e hijos de Mayol.
- Hormigón, J. A. (Dir.). (1996). *Autoras en la Historia del Teatro Español (1500-1994)*. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Josefa Victoria. (1722). *Fundación del Monasterio de Capuchinas de Jesús, María y José de Lima, en que se contiene la relación del viaje de las cinco religiosas capuchinas que vinieron del Convento de Madrid a fundar este...: cuyos apuntes dejó Sor María Rosa, una de las cinco fundadoras / y ordenó y dispuso, añadiendo algunas cosas posteriormente acontecidas, Sor Josefa Victoria, cofundadora* (MSS/9509). Biblioteca

Digital Hispánica. <https://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000139711>

La jocosería para una profesión de dos niñas en el monasterio de Jesús María (EAP1299/2/74/2). (1700-1799). Endangered Archives Programme. <https://eap.bl.uk/archive-file/EAP1299-2-74-2>

Lavrin, A. (1990). La mujer en la sociedad colonial hispanoamericana. En L. Bethell (Ed.), *Historia de América Latina. 4. América Latina colonial: población, sociedad y cultura* (pp. 109-138). Editorial Crítica.

Marín Pina, C. (2007). Juan Francisco Andrés de Ustarroz y el parnaso femenino en Aragón. *Bulletin Hispanique*, 109(2), 589-614. <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.328>

Márquez Montes, C. (2004). Mujer y teatro en Hispanoamérica. Una visión panorámica. En Á. M. del Pino y G. Rodríguez Herrera (Eds.), *Metáforas de perversidad. Percepción y representación de lo femenino en el ámbito literario y artístico* (pp. 181-200).

Martos Carrera, M. (s. f.). Comer. *La palabra del día*. Recuperado el 18 de octubre de 2024, de <https://apl.org.pe/palabra-del-dia/comer/>

Millar Carvacho, R. (2020). Fundación del convento Jesús, María y José de las capuchinas de Lima (1685-1713). Avatares, estrategias y agentes y poderes. *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, 86(129), 189-209.

Morros, B. (2004). Las horas canónicas en *El libro de buen amor*. *Anuario de Estudios Medievales*, 34(1), 357-415. <https://doi.org/10.3989/aem.2004.v34.i1.189>

- Morujão, I. (2005). *Por tras da grade: poesia conventual feminina em Portugal, (Sécs. XVII-XVIII)*. [Tesis doctoral]. Universidade do Porto.
- Palma, R. (1961). *Tradiciones peruanas*. Aguilar.
- Perilli, C. N. (2004-2005). Los enigmas de una dama y la fundación de la crítica latinoamericana, El discurso en loor de la poesía. *Etiópicas*, (1), 130-143.
- Real Academia Española. (s. f.-a). *Corpus diacrónico del español (CORDE)*. <https://www.rae.es/banco-de-datos/corde>
- Real Academia Española. (s. f.-b). *Diccionario de lengua española*. Recuperado el 10 de septiembre de 2024, de <https://dle.rae.es/>
- Real Academia Española. (1726-1739). *Diccionario de autoridades*, <https://www.rae.es/obras-academicas/diccionarios/diccionario-de-autoridades-0>
- Regla primera de la gloriosa madre santa Clara y estatutos y constituciones de las monjas capuchinas de Valencia*. (1674). Benito Macé.
- Ruiz Alcoholado, P. (1584)., *Tractado muy útil y curioso para saber bien rezar el oficio romano*. Impreso con licencia en casa de Pedro López de Haro.
- Sánchez de la Parra, J. (1770). *Theologia christiana dogmático-moral* (Tomo I). Imprenta de Pantaleón Aznar.
- Sánchez Hernández, M.^a L. (1998). Las variedades de la experiencia religiosa en las monjas de los siglos XVI y XVII. *Arenal. Revista de historia de mujeres*, 5(1), 69-105.

- Sánchez Hernández, M.^a L. (2009). Veinticuatro horas en la vida de un monasterio de los siglos XVI y XVII. *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, (VIII), 199-207.
- Vargas Ugarte, R. (1943). *De nuestro antiguo teatro*. Compañía de Impresiones y Publicidad Azángaro.
- Vargas Ugarte, R. (1964). *Vida del siervo de Dios Nicolás de Ayllón o por otro nombre Nicolás de Dios, natural de Chiclayo*. Imprenta López.
- Vinatea Recoba, M. (2015). Los celos de san José y la monja peruana. El coloquio de la natividad de Josefa Azaña y Llano. En M. Donoso Rodríguez (Ed.), *Mujer y literatura femenina en la América virreinal* (pp. 219-231). IDEA.
- Vinatea Recoba, M. (2019). Women writers and Hispanic Hegemony in the 17th Century Viceroyalty of Peru: The cases of Amarilis and Clarinda. En E. A. Engel (Ed.), *A Companion to Early Modern Lima* (pp. 235-252). Brill. https://doi.org/10.1163/9789004335363_012

Bol. Acad. peru. leng. 76. 2024 (527-532)

INCORPORACIÓN DE LA ACADÉMICA
MARTINA VINATEA RECOBA
A LA ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA

Discurso de recepción por el académico

Óscar Coello Cruz

<https://orcid.org/0000-0002-1813-3595>

Ilustrísimo señor presidente de la Academia Peruana de la Lengua, ilustrísima señora rectora de la Universidad del Pacífico, ilustrísimo señor secretario de la Academia, señora académica en toma de posesión, señores académicos de número; señoras, señores:

Por acuerdo del honorable consejo directivo se me ha designado para dar la bienvenida a doña Rosa Martina Vinatea Recoba a la Academia Peruana de la Lengua. Esta Academia que fundara el 5 de mayo de 1887 don Ricardo Palma. Al recibirla en el pórtico de esta alta casa, que ahora será suya, la conduciré por una sala inefable por donde ingresamos todos. Una sala donde el tiempo ha levantado sus paredes de cristal, y donde todo luce en un mismo instante. Desde aquí podemos ver entonces, ahora mismo, cómo nos están observando, desde sus severas sillas, las dignidades de esta ilustre corporación que, desde fines del siglo XIX, la forjaron y la soñaron para el Perú. Inclinémonos primero ante los pasados presidentes de la Academia: aquella luz brillantísima es la luz inapagable del primero de ellos, don Francisco García Calderón,

el rector de San Marcos y presidente del Perú. Aquella otra, es la luz del también rector de San Marcos, don Javier Prado. Esa centella fulgente es la luz de don José de la Riva Agüero. Y aquellas otras que resplandecen a su lado son las llamas vivas de don Víctor Andrés Belaúnde, de don Aurelio Miró Quesada Sosa, de don Augusto Tamayo Vargas, de don José Jiménez Borja, de don Luis Jaime Cisneros.

Y aquí, en estas sillas más cercanas, están las luces de los académicos de número que nos han precedido, y que ayer nomás conocimos. Esta, de inconfundibles colores, es la de don Fernando de Szyszlo; aquella otra, centelleante como un fuego de san Telmo, es la del padre jesuita don Rubén Vargas Ugarte, rector de la Universidad Católica; y esta luz memoriosa es la de don Luis Alberto Sánchez, rector de San Marcos; aquella otra luz dorada es la de don Francisco Miró Quesada Cantuarias. Esa luz que titila como estrella es la alta luz de don Guillermo Lohmann Villena, un día rector de la Universidad del Pacífico; y la luz de aquella dama inconfundible es la de doña Martha Hildebrandt.

Tiempo habrá de venir a discurrir con todos ellos con calma, en este recinto sin sombras, sin peso, sin final. Y, también, con los demás académicos que no hemos alcanzado a nombrar, por ejemplo, don Raúl Porras Barrenechea; o nuestro querido Martín Adán (nacido en el mundo como don Rafael de la Fuente Benavides); y muchos más. Todos ellos son nuestros paradigmas. Lo serán por siempre.

En esta armonía de espacios y tiempos compartidos, podemos ver cómo la primera sesión solemne de la Academia Peruana de la Lengua, la de 1887, se celebró en la vieja casona de San Marcos, en el hoy Parque Universitario. Esta tarde, con inmenso cariño, la celebramos aquí en esta sede de la bien nombrada Universidad del Pacífico. Y ya, en el ámbito de esta sesión solemne, debo destacar ante ustedes, dignísimos académicos, y señoras y señores, las virtudes de doña Martina Vinatea,

que son las que la han traído a estar entre nosotros. Ella ama la heurística y la filología; y sus trabajos posan su interés en las mujeres virreinales. Como sabemos, gracias a investigaciones, como aquellas que realizara el que fuera exjesuita, Luis Martín –autor de ese delicioso libro: *Las hijas de los conquistadores*–, en los siglos XVI y XVII, en el virreinato del Perú las niñas inteligentes que gustaban del estudio no fueron privadas de una educación exquisita. Sus centros académicos, o mejor, sus claustros, estaban en los conventos. Y allí cursaban sus estudios, no solo las aristocráticas monjas de velo negro, cuasi sabias y cuasi eruditas, que ingresaban al convento con sus sirvientas y esclavas incluidas, sino que también las niñas ricas que no gustaban de conventos podían ser recibidas como alumnas externas en clases rigurosas de lectura, aritmética y hasta de latín, que eran bastante costosas. Obviamente, también había educación para acoger a las huérfanas y a las mestizas. Y es que esta era la época de los humanistas, que no le ponían género a la inteligencia. Estos centros de enseñanza femeninos están identificados y no solo existieron aquí en Lima. Y estas mujeres bien educadas eran a veces poetas y escritoras. La historiadora y filóloga, doña Martina Vinatea, tiene hecho un catálogo de unas sesenta de ellas; y las ha clasificado en escritoras de academia, escritoras de convento y escritoras de beaterio. De once de estas escritoras, ella puede dar cuenta enteramente de sus obras. Y en su discurso de incorporación de esta noche nos ha presentado a la monja capuchina sor Juana María, una niña nacida en Lima, cuyo verdadero nombre fue Josefa de Azaña y Llano y que murió a los cincuenta y dos años en su convento de Cajamarca. Una poeta enterada, que en sus versos da cuenta de la angélica monja de México, sor Juana Inés de la Cruz (aquella de «Hombres necios que acusáis / a la mujer sin razón») o de la ardiente poeta portuguesa del monasterio de la Rosa de Lisboa («¡Qué suspenso, qué fragor, qué cuidado / me estás ocasionando Cupido tirano!»), y que escribía bajo el nombre de Violante do Céu, que es como decir en castellano, Violante del Cielo.

Debo decir de la académica que incorporamos esta noche que ella disfruta el hermoso trajín en pos del rescate de estos documentos del pasado que aseguran y fijan el patrimonio literario que nos legaron las mujeres del Renacimiento y de la Ilustración en el Perú. Es doctora en Filología Hispánica por la UNED de España, y doctora en Historia por la Universidad de Navarra; el bachillerato y la licenciatura en Lingüística y Literatura los obtuvo en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Es coeditora conmigo del *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, pero la última vez interrumpió sorpresivamente sus tareas para irse varias semanas en busca de unos pergaminos de los que tenía noticias en el Archivo de Indias de Sevilla. Y regresó con tres mil folios digitalizados.

En la Universidad del Pacífico, su centro de labores, dirige el Grupo de Estudios Indianos, que es todo un complejo de investigadores que habitan permanentemente en los siglos XVI, XVII y XVIII.

La doctora Vinatea, desde su tesis de bachiller, ha tenido una notable predilección por las voces religiosas. No en balde suele decir con orgullo que se llama Rosa por nuestra santa Rosa de Lima y Martina por nuestro san Martín de Porres. Pero, son las voces femeninas de la religión las que más la han atraído. En su tesis de bachiller de la Universidad Católica, bajo la guía de ese inolvidable maestro, asesor de tesis exquisitas y miembro también de la Academia Peruana de la Lengua, don Enrique Carrión Ordóñez, empezó a formarse con Amarilis indiana. Y estudió a aquella niña de hace cuatrocientos años que le confesaba a Lope de Vega que ella nunca tuvo «por dichoso estado / Amar bienes posibles, / Sino aquellos que son mas impossibles». Y que «A estos ha de amar un alma osada, / Pues para mas alteza fue criada». Y el asombrado Lope de Vega, ante esta proclama femenina de comienzos del siglo XVII, le contestó diciendo:

Vos de la linea Equinoccial Syrena,
Me despertays de tan profundo sueño.
Que rica tela, que abundante y llena
De quanto al mas Rhetorico acompaña,
Que bien parece que es Indiana vena.
Yo no lo niego, ingenios tiene España,
Libros diran lo que su Musa luzen;
Y en propia Rima, imitacion estraña.
Mas los que el Clima Antartico produze
Sutiles son, notables son en todo,
Lisonja aquí, ni emulacion me induze.

Todo esto ocurrió en 1621, en los tiempos de santa Rosa y de san Martín de Porres. Estas son las épocas que trabaja doña Martina Vinatea. Ella también, desde la teoría del ritmo castellano, en esa temprana tesis de bachiller, nos aclaró que Amarilis había usado en sus versos la estancia, propia de la canción petrarquista y que no se trataba de silvas, como se nos había repetido en la escuela desde la época de don Marcelino Menéndez y Pelayo. Un tiempo más tarde, doña Martina echó un cuarto a espadas en un tema delicioso: la identidad de Amarilis; y averiguó que podría ser la hija del poeta portugués afincado en Huánuco como minero, Enrique Garcés, el traductor de *Os Lusíadas*, ya que la niña era monja también, como lo fue Amarilis. Y escritora, como lo fue su padre.

Doña Rosa Martina Vinatea, al darle la bienvenida a la Academia Peruana de la Lengua, debo ponderar *opera et dies*, los trabajos y los días de nuestra corporación plena de fervor y lozanía. No voy a enumerar los congresos internacionales, que la Academia Peruana organiza con envidiable éxito, porque son muchos. Pasado mañana nomás, el 24 de octubre, inauguramos la decimonovena edición del congreso internacional titulado: «Avances en fraseología y lexicología hispanoamericana», esta vez acompañados de la Academia Chilena de la Lengua. Tampoco voy a enumerar las decenas de cursos y

conferencias virtuales, con los que la Academia sirve a educandos y profesores de todo el país, porque son casi cotidianos. Quiero detenerme solo en las publicaciones; en la sostenida secuencia de libros que son publicados bajo su auspicio, donde destaca la colección de Clásicos Peruanos que dirigió durante su presidencia don Ricardo Silva Santisteban, acrecentando el precioso legado de don Aurelio Miró Quesada Sosa; o la admirable publicación, durante la presidencia de don Marco Martos, del *Diccionario de peruanismos*, una obra fundamental dirigida por don Julio Calvo Pérez, de mil ciento cincuenta páginas impresas y que está también en línea para consulta del mundo entero; con la cual queda asegurado el patrimonio de las voces de nuestro castellano, el castellano del Perú, o como diría otro académico insigne, el por muchos años rector de la Universidad del Pacífico, don Pedro Benvenuto Murrieta, el lenguaje peruano. De estos días, que son de la gestión del presidente, don Eduardo Hopkins, debo resaltar que el *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua* (quinientas cincuenta páginas en el último número) se alza como la única revista de literatura en el Perú en el primer cuartil (Q1), de la severa indexadora Scopus, y lo hace por segundo año consecutivo (2022 y 2023). Justamente los años en los que usted nos ha acompañado en la edición.

Doña Martina, le deseo que su presencia entre nosotros —ahora que, con toda justicia, ya es académica de número— sea rutilante, como que ya conocemos bien de su talante y de sus muchas cualidades; y que alguna vez los académicos de las generaciones futuras, cuando desfilen hacia su incorporación, al pasar por esa sala de cristal —sin peso, sin sombras, donde queda abolido el tiempo— digan, esa luz blanca es la luz amable de doña Rosa Martina Vinatea.

Muchas gracias.

RESEÑAS



McEvoy, C. (Ed). (2023). *Funerales republicanos en las Américas. Tradición, ritual y nación 1832-1896*. Lima: Editorial Planeta, 496 páginas.

Funerales republicanos en las Américas. Tradición, ritual y nación 1832-1896 es una reedición ampliada de la publicada en 2006, *Funerales republicanos en América del Sur*, coordinada por Carmen McEvoy bajo el sello editorial del Centro de Estudios Bicentenario y el Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Esta nueva edición incluye un robustecido y actualizado texto introductorio de Carmen McEvoy, además de nuevos casos que amplían el espectro crítico, como el estudio de Rebeca Villalobos Álvarez sobre los funerales de Benito Juárez y Abraham Lincoln (lo que explica que el título de esta nueva edición no aluda a América del Sur, sino a las Américas) o el trabajo de Juan Carlos Ponce Lupú sobre las exequias de Gabriel García Moreno y la crisis del conservadurismo radical en Ecuador.

Funerales republicanos en las Américas reúne los estudios críticos de destacados especialistas y plantea una relectura de la historia republicana de América Latina desde la consideración de los funerales monumentales, los ritos, las exhumaciones y repatriaciones de cuerpos peregrinos, las grandilocuentes puestas en escena y, sobre todo, su teorización. Los artículos contenidos crean un marco teórico-crítico y conceptual que permite ver y entender las formas en que estos rituales nacionales y fundacionales (re)construyen y resignifican heroicidades y, en especial, identidades e imaginarios fragmentados.

La pertinencia de esta reedición ampliada, casi dos décadas después, radica en el hecho de que, así como los funerales republicanos iluminan otras dimensiones de nuestras historias nacionales, estos ritos adquieren nuevas significaciones y connotaciones a la luz de los estragos ocasionados por el covid-19, cuyo impacto particularmente incisivo en el Perú llegó a fungir como catalizador de crisis políticas y sociales que expusieron, también, el desgaste de las narrativas fundacionales y las heroicidades monumentales que tales narrativas erigieron (McEvoy, 2023, p. 23). Del mismo modo, los elementos de comunidad, asociacionismo y representatividad, tan cuidadosamente articulados en los «funerales republicanos» aquí estudiados, contrastan con la soledad estremecedora que caracterizó la experiencia de la muerte y el duelo en tiempos de aislamiento (p. 23). Así, mientras las exequias de los «héroes, sabios y guerreros» fueron dispositivos grandilocuentes de entrenamiento cívico y pedagogía republicana (p. 11), los duelos solitarios y hasta temerosos durante la pandemia del covid-19 nos hablan de otros tiempos y, sobre todo, exponen otras aristas de la crisis de los principios de representatividad y ciudadanía sobre los que se fundó el proyecto moderno. En tal sentido, esta reedición crítica cristaliza el talante ético de un trabajo intelectual que tiene como imperativo el reconocimiento y, en especial, el diálogo con un contexto que no deja de interpelarnos.

Como lo refiere McEvoy en el apartado introductorio del libro, los ritos funerarios, con las prácticas de repatriación, desplazamiento, apoteosis y exhumación, constituyen apuestas simbólicas y enunciados políticos e ideológicos que exponen las derivas y los vaivenes de una tradición republicana reinventada de forma constante (2023, p. 13). Según la editora,

por medio de rituales cuidadosamente orquestados, los políticos de la región intentaron lidiar, de manera alegórica —pero, también, práctica— con algunas de las mayores tribulaciones de la época, a saber: la fragmentación

del cuerpo-nación, la fractura del cuerpo-Estado y los faccionalismos en disputa —en el caso de los funerales de José Miguel Infante y Francisco de Paula González Vigil— entre el cuerpo religioso de la iglesia y los restos seculares de la república. (p. 12)

En este punto resulta pertinente traer a colación los postulados de Antonio Cornejo Polar en torno a la construcción de la tradición como una respuesta a las vicisitudes de un presente que amerita la reelaboración constante del pasado en función de sus necesidades actuales y futuras (1989, p. 18). Es decir, hay tantas tradiciones «nacionales» como agendas, coyunturas y —por supuesto— grupos en búsqueda de legitimación. Así, la mirada a nuestras historias republicanas a la luz de los funerales y las particularidades de sus ritos, antesalas y recorridos esclarece las fracturas y disparidades de las no tan monolíticas ni homogéneas repúblicas y sus estatuas de bronce.

Tal como lo refiere McEvoy en su diálogo crítico con los postulados de Pierre Nora en torno a los denominados «lugares de la memoria», «no existe una memoria espontánea», pues «sin una vigilancia conmemorativa, el pasado es devorado por el devenir histórico» (2023, p. 21). Justamente, estos funerales grandilocuentes y los relatos que los acompañan intentan construir tal ejercicio de memoria coaccionada. En estas narraciones, los restos humanos devienen en una suerte de cuerpo vacío en el cual distintos grupos en competencia intentan plasmar un proyecto político. Así lo evidencia el caso de Simón Bolívar, estudiado por Carolina Guerrero, no solo en el momento de su muerte y en las décadas posteriores del siglo XIX, con las conmemoraciones y peregrinaciones hasta ubicarlo en el secular Panteón Nacional, sino también en el siglo XXI, con la exhumación realizada en 2010 por el régimen de turno y la posterior reconstrucción de su rostro en 2012 para legitimar un proyecto ideológico que, nuevamente, modificaba el pasado para intervenir sobre el presente y abrirse caminos para el futuro (Aparicio Resco, 2016, párr. 7-8).

En todos estos casos, cobra especial relevancia la sacralidad del cuerpo venerable, repatriado, perdonado, cooptado, pues, aun cuando se trate de espacios o proyectos seculares, el imaginario religioso o, cuando menos, sus metáforas ahora dislocadas a ámbitos civiles o castrenses parecieran haber mantenido su prevalencia. Por ello, guarda importancia el testamento o la última voluntad de estas heroicidades que, mediante la apoteosis funeraria que reconfigura el imaginario de la ciudad y la cotidianidad al dotarlo de solemnidad, intentan ser inmortalizadas. Como lo refiere Carolina Guerrero sobre el caso de Bolívar, la voluntad última de la unión de Colombia y Venezuela en un contexto que rechazaba tal aspiración le dio un carácter particular al mito fundacional encarnado por el personaje:

El mito resultante tendió a desmovilizar, a paralizar, a lo sumo, configuró un ideario nacional que integró a hombres y mujeres en torno a la culpa, tras contradecir la última voluntad de aquella razón ilustrada, y también alrededor del desencanto sobre presente y futuro, frente a un pasado de encandilante gloria. (McEvoy, 2023, p. 72)

El devenir de Bolívar como mito fundacional se anclaba, entonces, en el sentimiento, tan cristiano, de la culpa que implica un patriotismo atravesado por entramados afectivos y, sobre todo, por una mirada constante hacia el pasado. Incluso el discurso de la muerte de Bolívar en la suma pobreza (el cual es puesto en entredicho por la historiografía más reciente), contribuyó con su configuración, como lo señala Guerrero, en una suerte de mesías que se inmoló por un pueblo que no supo valorarlo.

El asunto de la voluntad última, o el testamento, también es clave para el caso del chileno José Miguel Infante, quien, como lo refiere Ana María Stiven, pidió como único deseo en su lecho de muerte la libertad para los esclavos. Una vez más, se trató de un deseo que distaba de cumplirse en el momento, pues implicaba un trasfondo libertario e

igualitario con el que la naciente República aún no comulgaba (McEvoy, 2023, pp. 99-100). Como lo refiere Stuvén, el caso de Infante expone las tensiones en el intento de articular una memoria histórica y una narrativa identitaria distante del fervor cristiano que con tanta solvencia habría acompañado el proyecto nacional, como lo expone el caso de Andrés Bello, nunca reñido con la religión católica y, por ello, devenido con mayor solvencia y consenso como ilustre héroe americano (p. 113).

Esta grandeza y contundencia del héroe monumentalizado y que, a su vez, monumentaliza un imaginario nacional contrasta con la fragilidad del cuerpo del longevo Bello en sus últimos días y su disminuida capacidad de movimiento, visión y escritura (McEvoy, 2023, p. 112). No en balde los distintos artículos aquí reunidos enfatizan en los cuerpos y rostros y las apuestas constantes por interpretarlos y fijarlos dentro de un orden ideológico, ético y semántico ligado a las agendas en competencia. Así, Guerrero trae a colación la lectura que hace Reverend del cuerpo enfermo de Bolívar, al que entiende como atribulado por males morales (p. 54); por su parte, Stuvén comenta la correspondencia publicada en el periódico *El Siglo* (9 de abril de 1844) donde se alude al sosiego espiritual de José Miguel Infante como una forma de reconciliarlo con la Iglesia católica y facilitar el rito funerario:

Don José Miguel Infante ve con tranquilidad abrirse la tumba. La religión de Jesucristo hace amar la muerte al hombre que a través de la tumba ve abrirse la mansión de la dicha eterna. No habla, pero su fisonomía venerable expresa elocuentemente el sosiego de su espíritu. (McEvoy, 2023, p. 100)

Según Stuvén, se trata de una interpretación de signos y silencios para «salvar el escollo a la hora del escrutinio religioso. Así, desde incluso antes de morir, luego de siete días de fiebre, se inició la batalla por sus últimas afirmaciones» (p. 101).

Los cuerpos heroicos devienen en patrimonio colectivo expuesto a la ventriloquización, la exhumación, el movimiento y, sobre todo, la resignificación según diversas intencionalidades. De esa forma lo ha analizado Cristina Mazzeo en el caso de José Gervasio Artigas y sus incesantes instrumentalizaciones de cara a la creación del ideario nacional en Uruguay, en la cual fue considerado por los Tupamaros como anclaje de proyectos reivindicativos que hicieran frente a movimientos de liberación, pero también por los militares que gobernaron el país en 1977 y que trasladaron sus restos a un mausoleo: «Debajo del monumento ecuestre que hoy exalta su imagen en la Plaza Independencia de Montevideo» y que lo reconocía como «ejemplo de lección de dignidad y entereza siempre viva» (McEvoy, 2023, p. 227). Como lo refiere Mazzeo, el país militarizado ponía el cuerpo monumentalizado de Artigas, celebrado como «el primero de los generales uruguayos», a su servicio.

En esta línea, también es clave el ejercicio de formas de «rehabilitación histórica» de los cuerpos peregrinos devenidos en héroes y anclajes de proyectos nacionales. Al respecto, Gustavo Montoya plantea el caso de José de La Mar y la instrumentalización de sus exequias funerarias grandilocuentes por parte del entonces presidente Ramón Castilla, que tenía como objetivo proyectar una imagen de grandeza que legitimara su gobierno y, al mismo tiempo, le permitiera «lograr la cohesión ideológica que la naciente república demandaba» (McEvoy, 2023, p. 167).

Por límites de extensión no me detengo en otros casos presentados con rigor en este libro, como los de Bernardo de O'Higgins y Balmaceda en Chile (analizados por McEvoy y San Francisco, respectivamente); Benito Juárez y Abraham Lincoln en México y los Estados Unidos (Villalobos Álvarez), y Gabriel García Moreno en Ecuador (Ponce Lupú). Cada uno de estos resulta tan estimulante como esclarecedor para la comprensión crítica y a contrapelo de las historias republicanas de Chile, Ecuador, México y los Estados Unidos.

Ahora bien, no quiero dejar de comentar el trabajo de Sloan Golberg sobre los funerales de Víctor Hugo por lo que representó tanto para la convergencia de grupos políticos divergentes como para los hombres de letras latinoamericanos que vieron en él un paradigma modélico de intelectual comprometido que reconocía el imperativo de «marchar delante de los pueblos como una antorcha y mostrarles el camino» (McEvoy, 2023, p. 463). Como lo refiere Sloan Goldberg, la imagen del artista preclaro que guía a las masas y que lucha por la libertad y la justicia fue un anclaje tanto para las escritoras como los escritores latinoamericanos que participaron del horizonte ético-estético e ideológico del romanticismo social. Asimismo, como lo demuestra la siguiente cita del texto de la autora, las distintas miradas en torno al funeral del repatriado Víctor Hugo por parte de los diversos grupos políticos e ideológicos exponen las tensiones y contradicciones por las que son juzgados, aún hoy, los intelectuales y escritores que manifiestan su adhesión a distintas agendas político-sociales:

La descripción de diversos aspectos del funeral, desde la colocación del cuerpo de Hugo debajo del Arco de Triunfo hasta la procesión, al día siguiente, con destino al Panteón, incluyendo la conducta de las multitudes, variaron, dependiendo de la orientación política de los que escribían en los diarios. Los periódicos de la derecha católica describieron a la multitud que esperó cerca de la casa de Hugo, a los miles de franceses que desfilaron por el catafalco adornado con flores durante toda la noche y el día siguiente, y al más de un millón que vinieron de toda Francia y Europa para abarrotar las calles de París el 1 de junio como «ruidosos y borrachos». La ostentación del funeral secular fue vista como un descaro inaceptable. Se denunció airadamente no solo a los vendedores ambulantes —que el día de las exequias comercializaban medallas y cuadros con el retrato el poeta, comida y bebidas—, sino también a los que rentaron un espacio en sus balcones. Para la derecha católica, el funeral de Hugo fue un escándalo público plagado de comercialismo y de blasfemia.

Paradójicamente, la extrema izquierda compartió esta visión negativa del funeral, ya que consideraban a Hugo como un burgués individualista cuyos intereses clasistas contradecían cualquier simpatía con los obreros mencionados en sus libros. Para los marxistas, los anarquistas y hasta para algunos republicanos izquierdistas fue imperdonable el rechazo de Hugo de apoyar a la Comuna y su denuncia posterior del levantamiento popular [...] a pesar de su persistente esfuerzo por ganar amnistía para los *communards*. Además, los extremistas de la derecha y de la izquierda reconocieron las maquinaciones de los llamados oportunistas, quienes se apropiaron de la celebridad de Hugo para realizar un control más amplio del pueblo. (McEvoy, 2023, p. 475)

Resalta también la referencia que hace Sloan Goldberg a Clemenceau, quien aprovecharía el carácter masivo del rito funerario para hablar de una supuesta unidad social (p. 476). Es decir, no solo se trata del rito en sí, sino de quién lo interpreta, lo reconstruye y, como refiere McEvoy, lo registra mediante discursos anclados en zonas particulares de un complejo espectro ideológico.

Para cerrar, quiero enfatizar lo inspirador que resulta este trabajo desde las significaciones, pero, sobre todo, desde los silencios que hace visibles. Si los funerales republicanos, en cuanto prácticas apoteósicas y monumentales, constituyen instancias fundantes para los proyectos sacionales modernos en América Latina, no deja de ser elocuente el carácter patriarcal y, sobre todo, masculino, de estos ritos que, como resulta evidente en este libro, no admiten como protagonistas a sujetos femeninos. La lectura a contracorriente de la historia que nos presenta *Funerales republicanos* reitera la negación del espacio a las mujeres como agentes políticos y sujetos históricos, aspecto que será denunciado de forma enfática por las propias autoras latinoamericanas del siglo XIX en sus textos literarios, escritos periodísticos y ensayos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aparicio Resto, P. (2016, 15 de enero). La reconstrucción facial en 3D de Simón Bolívar: «imagen real» del Libertador. *PAR - Arqueología y Patrimonio Virtual*. <https://parpatrimonioytecnologia.wordpress.com/2016/01/15/la-reconstruccion-facial-en-3d-de-simon-bolivar-imagen-real-de-el-libertador/>
- Cornejo Polar, A. (1989). *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Centro de Estudios y Publicaciones.
- McEvoy, C. (Ed.). (2006). *Funerales republicanos en América del Sur: tradición, ritual y nación, 1832-1896*. Centro de Estudios Bicentenario; Instituto de Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- McEvoy, C. (Ed.). (2023). *Funerales republicanos en las Américas. Tradición, ritual y nación 1832-1896*. Editorial Planeta.
- Tinoco Mejía, G. (2012). El rostro de Simón Bolívar. Del «Ars Vera Icono» histórico al «Art Virtopsico Icono» 3D-HD. *Geominas*, 40(57-58), 27-41.

AINAÍ MORALES-PINO

Pontificia Universidad Católica del Perú

lmoralesp@pucp.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0001-9339-5731>

Vargas Llosa, M. (2024). *Cartas a un joven novelista* (1.^a reimpr.). Lima: Penguin Random House Grupo Editorial, 138 páginas. ISBN 978-612-4262-41-8.

Un libro imprescindible para los novelistas se ha reimpresso en febrero de 2024 en Perú: me estoy refiriendo a *Cartas a un joven novelista* (1997/2015), de Mario Vargas Llosa, a través del grupo editorial Penguin Random House. Este libro se inspira en el clásico *Cartas a un joven poeta* (1929/2005), de Rainer María Rilke, en el cual, a manera de correspondencia a las cartas de un aprendiz para poeta, el autor aconseja qué es lo que se debe hacer para convertirse en uno. De la misma forma, el premio nobel de literatura de 2010 explica, de una manera dinámica y amena, cómo se fragua una novela.

En la primera y segunda carta, Vargas Llosa se centra en explicar qué necesita un escritor de novelas y qué debe sacrificar para serlo, así como de dónde proviene toda la inventiva de un novelista. Para ello, recurre a la solitaria (parásito que vive dentro del estómago y reclama ser alimentado constantemente) y al catoblepas (ser mítico que se alimenta devorándose a sí mismo) como metáforas de la dedicación y la experiencia que todo inventor de historias debe presentar si desea convertirse en un gran novelista. La solitaria exige ser alimentada por quien la alberga al punto de dominarlo y lo mismo sucede con la literatura: si uno ha decidido dedicarse al arte de crear ficciones, debe adoptar la literatura como un estilo de vida. El catoblepas, por otro lado, es la metáfora de la génesis o germen de una novela. Así como este ser mítico se devora a sí mismo, el escritor de novelas se alimenta de sus experiencias personales —o de las que ha escuchado— para escribir sus historias:

Un escritor de ficciones no es responsable de sus temas (pues la vida se los impone) pero lo es de lo que hace con ellos al convertirlos en literatura y por lo tanto se puede decir que él es en última instancia el único responsable de sus aciertos o fracasos —de su mediocridad o de su genio—, sí, eso es exactamente lo que pienso. (Vargas, 2015/2024, p. 27)

Al respecto, cabe mencionar las reflexiones de Henry Rivas Sucari sobre este libro. Según el autor de *Los machos don't cry* (2023), Vargas Llosa propone una teoría de la novela en *Cartas a un joven novelista*, tal como lo ha hecho en diferentes ensayos. Esta teoría consiste en valorar la estética de la novela sobre lo ideológico (político-social) y, asimismo, en enfatizar que la savia de toda novela (o cualquier otro género de ficción) es la experiencia vital del escritor. Para Rivas Sucari *et al.* (2022, p. 9), siguiendo la metáfora del catoblepas, buena parte de la teoría de la novela de Mario Vargas Llosa reside, precisamente, en que las ficciones son creaciones de la experiencia vital.

En la carta tres, Vargas Llosa nos explica la importancia del poder de persuasión en las novelas. Todo escritor de ficciones debe pensar de principio a fin en cómo persuadir al lector y, basándose en esa persuasión anhelada, trabajar el estilo y la forma: el primero mediante el lenguaje que se emplea; el segundo, mediante la estructura interna de una novela. El literato peruano señala que «cuando una novela nos da esa impresión de autosuficiencia, de haberse emancipado de la realidad real, de contener en sí misma todo lo que requiere para existir, ha alcanzado la máxima capacidad persuasiva» (Vargas Llosa, 2015/2024, p. 35).

En la carta cuatro, se nos informa sobre la importancia del estilo, es decir, del uso del lenguaje. Muchos escritores cometen el error de imitar los estilos de grandes exponentes y sus escritos pierden poder de persuasión por mostrar un lenguaje artificioso e imitativo. El estilo es el empleo coherente del lenguaje y el uso necesario de este (la palabra justa

e indicada) de acuerdo con el contexto ficcional que se está creando. En términos del propio Vargas Llosa, «es imposible tener un lenguaje rico, desenvuelto, sin leer abundante y buena literatura, y trate [...] de no imitar los estilos de los novelistas que más admira y que le han enseñado amar la literatura» (2015/2024, p. 46).

En la quinta carta, el autor de *La casa verde* aborda el tema del narrador y el empleo de las mudas espaciales con el objetivo de lograr el poder de persuasión tan buscado por el novelista: «Llamamos punto de vista espacial a esa relación que existe en toda novela entre el espacio que ocupa el narrador en relación con el espacio narrado [...] que se determina por la persona gramatical desde la que se narra» (Vargas Llosa, 2015/2014, p. 52). De ahí su clasificación de narrador externo omnisciente, narrador personaje protagonista y narrador ambiguo, los cuales son los más usados en la narrativa moderna. Pero cualquier tipo de narrador debe intentar ser invisible o por lo menos discreto a los ojos del lector. Solo así la persuasión tendrá éxito.

La sexta carta explica el empleo del tiempo y sus mudas. Así como se puede realizar mudas de un narrador externo a la historia para involucrarlo en los hechos, el tiempo también puede sufrir cambios, pero siempre con la intención de persuadir, convencer al lector de la mentira que se está narrando:

... toda novela es una mentira que se hace pasar por verdad, una creación cuyo *poder de persuasión* depende exclusivamente del empleo eficaz del novelista, de unas técnicas de ilusionismo y prestidigitación semejantes a las de los magos de los circos o teatros. (Vargas Llosa, 2015/2024, pp. 29-30)

El libro menciona dos tipos de tiempo: el cronológico y el psicológico. El primero se produce de una forma monótona; en cambio, el segundo es el que utilizan las novelas que quieren vivir por cuenta

propia. Asimismo, se debe emplear con criterio y coherencia interna el punto de vista y las mudas temporales enfatizando en los tiempos vivos, de máxima concentración de vivencias —que Vargas Llosa llama *cráteres*—, y solo se debe mencionar los tiempos muertos o transitivos a los otros.

En la siguiente carta, la séptima, el premio nobel explica a su aprendiz que hay niveles de realidad que uno puede emplear en la elaboración de novelas. Menciona dos formas a manera de ejemplo: una que consiste en el paso de un plano meramente objetivo a uno subjetivo —es decir, a uno psicológico— y otra en la cual el novelista puede pasar de un plano «real» a uno fantástico. El escritor tiene la capacidad de emplear ambos niveles de realidad según la persuasión que se quiera lograr con estos cambios.

La octava carta profundiza en las mudas y el salto cualitativo. Se nos explica cómo se deben realizar las mudas espaciales, temporales o de nivel de realidad, ya que estas cambian el sentido de la historia. No obstante, si bien le dan un giro de 180 grados a la coherencia interna de la novela, estos cambios deben ser verosímiles y sutiles. Por ejemplo, en la novela *Pedro Páramo*, Juan Preciado de un momento a otro se ve inmerso en una tierra llena de fantasmas: la muda de nivel de realidad es tan contundente, coherente y sutil que el lector no percibe en qué momento ingresó a una tierra de fantasmas y empieza a creerlo todo a pie juntillas.

Las cartas nueve, diez y once se centran en el empleo de técnicas narrativas, como la caja china, el dato escondido y los vasos comunicantes. La primera técnica consiste en contar una historia menor dentro de otra más grande (la historia madre); de esta manera no solo se incrementa el número de las páginas, sino también la intriga, el suspenso en el lector. Vargas Llosa menciona, a modo de ejemplo, *Las*

mil y una noches, en la que Scheherazade narraba al sultán una historia dentro de otra para mantenerlo en suspenso y, de esa forma, alargar sus días de vida.

La segunda técnica consiste en silenciar (ocultar) un dato relevante de la historia que se narra. Se trata de una técnica antiquísima que Ernest Hemingway supo trabajar a la perfección. «Llamemos a este procedimiento “el dato escondido”» (Vargas, 2015/2024, p. 113). Como señala Pligia, «un cuento cuenta siempre dos historias» (2000, citado en Gómez Carbonel, 2023, p. 434), y esta segunda historia no siempre es narrada explícitamente, sino sugerida. Al igual que la primera técnica, tiene como objetivo crear suspenso en el lector y fortalecer el poder de persuasión imprescindible en toda novela: «Que esa ausencia [de información clave] se haga sentir y active la curiosidad, la expectativa y la fantasía del lector» (Vargas, 2015/2024, p. 114). No hay que contar todo porque, de lo contrario, lo narrado se torna aburrido y la ficción se debilita, pierde efecto y poder de persuasión. Se debe dosificar los silencios en una novela y emplear el *dato escondido* con cautela, inteligentemente, como lo hacen los grandes novelistas.

La tercera y última técnica, los vasos comunicantes, consiste en narrar dos o más historias entrecruzadas, las cuales en algún momento se conectarán por el ambiente, los personajes, el tiempo, el lugar de los hechos, los antagonismos, etc., de una manera sutil pero dramática a la vez. Vargas Llosa toma, como uno de sus ejemplos, el cuento «La noche boca arriba», de Julio Cortázar. En este magistral relato, dos realidades, una perteneciente al mundo contemporáneo en Buenos Aires y la otra al prehispánico de México, se unen por la tensión dramática que vive el personaje protagonista. Desde el inicio, el lector cree que el cuento es protagonizado por el joven que se encuentra en el hospital a causa de un accidente en motocicleta; sin embargo, al final del relato, el protagonista resulta no ser el motociclista, sino el

moteca, quien está soñando ser un motociclista convaleciente en un hospital de una ciudad moderna.

El contrapunto se lleva a cabo a través de sutiles mudas temporales en las que, de manera subliminal, ambas realidades —el hospital contemporáneo y la jungla prehispánica— se van acercando y como contaminando. Hasta que, en el *cráter* final [...], ambos tiempos se funden, y el personaje es, en verdad, no el motociclista, sino un primitivo moteca. (Vargas, 2015/2024, p. 131)

Esta conexión de dos (o más) historias brinda al lector una sensación de estar frente a dos realidades que se van presentando de forma paralela en tiempos distintos, y que por alguna extraña razón se vinculan, se alimentan mutuamente, se necesitan. Esa conexión sutil y dramática atrapa al lector, lo cautiva y le crea suspenso; es decir, el poder de persuasión lo envuelve y lo lleva a pensar que lo que lee es real.

En conclusión, *Cartas a un joven novelista*, de Mario Vargas Llosa, no solo enseña a sus lectores a diseccionar una novela para saber cómo crearla, sino también a reflexionar sobre la teoría de la novela y el concepto de literatura que el autor propone. También, nos seduce a la lectura de obras extraordinarias como *Santuario*, de Faulkner; *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo; *Madame Bovary*, de Flaubert; *Rayuela*, de Cortázar; *Fiesta*, de Hemingway; *Los miserables*, de Víctor Hugo; *Orlando*, de Woolf; *El reino de este mundo*, de Carpentier, entre otras, que a lo largo del libro el autor de *La ciudad y los perros* toma como ejemplos para explicar la anatomía de una novela.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Gómez Carbonel, P. (2023). Jaime Bayly. Los genios [Reseña del libro *Los genios*, de J. Bayly]. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 74(74), 433-438. <https://doi.org/10.46744/bapl.202302.021>
- Rilke, R. (2005). *Cartas a un joven poeta*. Ediciones Hiperión. (Obra original publicada en 1929)
- Rivas Sucari, H. C. (2023). *Los machos don't cry*. Vicio Perpetuo.
- Rivas Sucari, H. C., Rodríguez Eguizabal, J. L., Flores Núñez, A. M.^a, Medina Gamero, A. R., y Almirón Quispesivana, F. A. (2022). Una aproximación al concepto de literatura en Mario Vargas Llosa. *Apuntes Universitarios*, 12(2), 233-250. <https://doi.org/10.17162/au.v12i2.1048>
- Vargas Llosa, M. (2024). *Cartas a un joven novelista* (1.^a reimpr.). Penguin Random House. (Obra original publicada en 2015)

CARLOS MILTON MANRIQUE RABELO
Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú
cmmanrique@pucp.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0003-1304-1891>

REGISTRO



REGISTRO

- Los días 26, 27, 29 y 31 de julio, se realizó el curso PROPUESTAS DIDÁCTICAS Y DESARROLLO DE HABILIDADES PARA LA COMPRENSIÓN DE TEXTOS ESCRITOS a cargo de Rolando Rocha Martínez. El curso tuvo un formato virtual.
- Los días 7, 8 y 9 de agosto, se realizó el CONGRESO INTERNACIONAL MANUEL GONZÁLEZ PRADA: 180 ANIVERSARIO DE SU NACIMIENTO Y VIGENCIA DEL LEGADO HISTÓRICO-LITERARIO (1844-2024).
- El 24 de agosto, en sesión de asamblea general ordinaria de la Academia Peruana de la Lengua, se eligió a la Dra. Martina Vinatea Recoba como miembro de número de la institución.
- El 30 de agosto, se realizó la conferencia «Comentarios acerca de *Fabla Salvaje*, de César Vallejo», a cargo del académico Eduardo Hopkins Rodríguez, presidente de la Academia Peruana de la Lengua.
- El 20 de setiembre, finalizó el DIPLOMADO EN CORRECCIÓN DE TEXTOS a cargo de Rolando Rocha Martínez y Roberto Zamudio Campos.
- El 22 de octubre, se realizó la ceremonia de incorporación como miembro de número de la Academia Peruana de la Lengua de la Dra. Martina Vinatea Recoba, quien brindó el discurso «“Relación burlesca de las horas canónicas que ejercitan las capuchinas”, de Josefa de Azaña y Llano (1747)». El discurso de recepción estuvo a cargo del académico Óscar Coello Cruz.

- El 23 de octubre, se realizó la conferencia virtual «Experiencia y escritura en Franz Kafka», a cargo del académico Jorge Valenzuela Garcés.
- Los días 24, 25 y 26 de octubre, se realizó el XIX CONGRESO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA: «AVANCES EN FRASEOLOGÍA Y LEXICOLOGÍA HISPANOAMERICANA», organizado con la Academia Chilena de la Lengua. Se contó con el auspicio de la Asociación de Academias de la Lengua Española. El discurso de inauguración estuvo a cargo del académico Guillermo Soto Vergara, director de la Academia Chilena de la Lengua. La académica Rocío Caravedo Barrios brindó el discurso de clausura. Participaron en el congreso docentes de distintas universidades del país y del extranjero.
- Los días 27, 28 y 29 de noviembre, se realizó el CONGRESO INTERNACIONAL LA TRADICIÓN DE LA MODERNIDAD EN LA POESÍA PERUANA, organizado por la Facultad de Humanidades de la Universidad de Piura. El evento contó con el auspicio de la Academia Peruana de la Lengua.
- El 14 de diciembre, se realizó la ceremonia de premiación del VIII Concurso Literario Escolar de la Academia Peruana de la Lengua «Importancia del lenguaje claro y accesible». Se contó con el auspicio de la Asociación de Academias de la Lengua Española. Resultaron ganadores del concurso, en la Categoría 1, Ashly Sahory Juscamayta Núñez (primer puesto) y Leandro Manuel Canchanya Huamaní (segundo puesto), y, en la Categoría 2, Keren Saemi Aparcana Martínez (primer puesto) y Alexandra Jhamilet Choque Huarcaya (segundo puesto).

DATOS DE LOS AUTORES



DATOS DE LOS AUTORES

Pablo Martínez Gramuglia

Es doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Buenos Aires y profesor de la Universidad Internacional de La Rioja. Ha publicado numerosos artículos y ensayos sobre historia intelectual americana y los libros *Lecturas del Martín Fierro. Del folleto al clásico nacional* (Santiago Arcos, 2020), *La forja de una opinión pública. Leer y escribir en Buenos Aires, 1800-1810* (Ariadna, 2021, disponible en acceso abierto) y *Poesía incompleta* (Autores de Argentina, 2022). Además, ha editado *80 años en América Latina* (Facultad de Filosofía y Letras-UBA, 2018) y *Figuras y figuraciones críticas en América Latina* (NJ, 2012, en colaboración con Facundo Ruiz). Actualmente investiga sobre autoría y edición literarias en los años 1840-1940.

pablo.martinezgramuglia@unir.net

Jim Anchante Arias

Literato, es doctor en Estudios Iberoamericanos por la Université Bordeaux Montaigne y doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Es profesor de «Historia de la crítica de la literatura infantil y juvenil» y de «Seminario de Lingüística del texto». Sus intereses se centran en poesía simbolista, literatura infantil y la novela policial. Ha publicado el libro *El ruiseñor de ultramar: estudio de la vida y obra de Nicanor della Rocca de Vergalo* (2023).

jim.anchante@usil.pe

María del Pilar Saiz-Cerreda

Es doctora en Filología. Ha realizado varias estancias de investigación en las universidades de la Sorbona (París) y de Rouen. Ha sido investigadora principal del proyecto de investigación «El epistolario de escritores del siglo xx como representación de la historia intelectual y cultural» e investigadora colaboradora de varios proyectos más en relación con la escritura autobiográfica. Ha creado con otras colegas el Grupo de Investigación en Escritura Autobiográfica (GRINEA). Ha editado un número monográfico de la revista *RILCE* sobre el discurso autobiográfico. Su línea de investigación se centra en el estudio del género autobiográfico, sobre todo, cartas y diarios, así como en la escritura de guerra y los testimonios. Además de artículos y capítulos de libros con estas temáticas, ha publicado el libro *Cartas íntimas de Antoine de Saint-Exupéry. Entre la soledad y el amor* (2007).

mpsaz@unav.es

Mónica Arakaki

Es M. Sc. en Gestión de la Información por la Universidad de Sheffield (Reino Unido) y máster en Ingeniería de Sistemas por la Universidad de Lima. Es profesora de Ciencias de la Información en el Departamento de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Actualmente, integra un equipo de investigación en el Laboratorio de Humanidades Digitales (PUCP).

monica.arakaki@pucp.edu.pe

Luz Ainaí Morales-Pino

Es doctora en Estudios Romances por la Universidad de Miami (2017). Es profesora del Departamento de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Su área de especialidad es la literatura latinoamericana del siglo xix y las primeras décadas del siglo xx, desde una perspectiva que combina los estudios literarios, los feminismos y

los estudios de género. Es autora de los libros *Juan Germán Roscio. La subversión de la palabra* (UCAB, 2008) y *Éticas y estéticas de la profanación: el entre siglos más allá del modernismo* (Perú-Venezuela 1880-1915) (Mención Honorífica del Premio LASA Siglo XIX). Es coeditora del libro *Arte, artista y campo artístico: concepciones, inscripciones y poéticas en el contexto latinoamericano* (Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2020). Ha sido investigadora del proyecto ECOS-NORD (2020-2023), profesora e investigadora visitante en la Université Paris 8 (2023) y en la Universidad de Navarra (2019). Su investigación actual se enfoca en la articulación de un archivo feminista de entresiglos de cara a la ampliación de nuestras historias intelectuales.
lmoralesp@pucp.edu.pe

Javier Vera Zúñiga

Es actualmente profesor *tenure track* del Departamento de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Con una formación interdisciplinaria que combina matemáticas, lingüística e inteligencia artificial, ha participado en innovadores proyectos de investigación. Sus trabajos más recientes incluyen el análisis computacional de datos de lenguas indígenas peruanas y el desarrollo de sistemas de inteligencia artificial aplicados a las humanidades.
jveraz@pucp.edu.pe

Pablo López-Carballo

Es doctor por la Universidad de Salamanca. Completó su formación predoctoral en dicha casa de estudios, en la Universidad de Granada y en la Università degli Studi di Siena, en las que cursó estudios de Filología Hispánica y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Es profesor del área de Literatura Hispanoamericana de la Universidad Complutense de Madrid. Ha trabajado en Duke University, en Colby College y en la

Universidad Internacional de La Rioja. Participa en los proyectos de investigación «Poesía, propaganda y publicidad (siglos xx-xxi): del discurso persuasivo al efecto estético» y «Biodiversidad poética. Representación de las aves y competencia ornitológica en la poesía latinoamericana».

pablolopezcarballo@ucm.es

Esther Argüelles Rozada

Filóloga hispánica, cuenta con un máster en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Guanajuato (México), en la que recibió el reconocimiento a la mejor trayectoria académica, así como en Formación del Profesorado, en la especialidad en Lengua Castellana, por la Universidad de Oviedo, donde actualmente realiza el primer curso del Programa de Doctorado en Investigaciones Humanísticas. Su línea de investigación aborda el estudio de la novelística hispanoamericana actual que versa sobre la migración en España, con el objetivo central de estudiar el concepto de identidad en ella. Ha participado como ponente en congresos nacionales e internacionales y cuenta con artículos publicados en libros y revistas académicas, como un artículo sobre la autora mexicana Amparo Dávila en *Literatura mexicana*.

UO236883@uniovi.es

Andrea Cabel García

Es magíster y doctora en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Pittsburgh, Estados Unidos, y diplomada en Periodismo Político y Análisis Cultural por la Universidad Antonio Ruiz de Montoya. Como investigadora obtuvo las prestigiosas becas para la investigación «Provost Fellowship» (2011-2012), «Mellon Fellowship» (2015-2016), «Arts and Science Fellowship» (2014), así como dos becas para realizar trabajo de campo en la Amazonía peruana otorgadas por el Center of Latinamerican Studies de la Universidad de Pittsburgh. Es miembro del

Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar; asimismo, pertenece al grupo de investigación Lenguas y Filosofías del Perú de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM). Es docente a tiempo completo de la UNMSM y docente asociada de la Universidad de Lima. Ha publicado artículos sobre literatura amazónica en diversas revistas indexadas internacionales y nacionales.
pcpeacab@upc.edu.pe

Andrés Napurí

Es M. Sc. en Antropología Social por la Universidad de Oxford, Reino Unido; magíster y licenciado en Lingüística por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Es profesor contratado del Departamento de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica del Perú y profesor auxiliar de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Forma parte del Grupo de Investigación de Documentación Lingüística de Lenguas Amenazadas en Perú. Su investigación aborda la cultura y lengua de la sociedad bora, así como de las sociedades de la zona central de Perú. Comenzó su investigación con trabajos fonológicos y morfológicos sobre la lengua bora; más adelante, ha realizado trabajos etnográficos relacionados con las tradiciones orales, memoria e historias de vida de miembros de sociedades indígenas. Sus intereses se centran en la fonología y la tipología de las lenguas amazónicas, así como en los estudios etnográficos de las sociedades que las hablan.
a.napuri@pucp.edu.pe

Renato Guizado-Yampi

Es doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Salamanca y profesor de literatura en la Universidad de Piura (Lima), institución de cuyo Centro de Estudios de la Poesía Peruana es secretario. Sus investigaciones se enfocan en la poesía peruana del siglo xx y la lírica española del Siglo de Oro. Sus artículos al respecto han aparecido en diversas

revistas especializadas: *Criticón*, *Iberoromania*, *Hipogrifo*, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, *Castilla*, *Lexis*. Publicó los libros *Ritmo y sintaxis en la poesía de José María Eguren* (2017), *Forma y sentido en la poesía de Ricardo Silva-Santisteban* (2018), *La poética continua de Javier Sologuren* (2024), y la edición crítica de la *Poesía última* (2024), de Ricardo Peña Barrenechea.

renato.guizado@udep.edu.pe

Enrique Sánchez-Costa

Es doctor en Humanidades por la Universidad Pompeu Fabra (Barcelona), con Premio Extraordinario de Doctorado. Ha impartido clase en la Universidad de Piura (Lima) y es profesor en la Universidad CEU San Pablo (Madrid). Es autor de *El resurgimiento católico en la literatura europea moderna (1890-1945)* (Ediciones Encuentro, traducción inglesa en Peter Lang) y de una quincena de artículos en revistas indexadas. Ha realizado estancias de investigación en Londres, París y Washington D. C. Sus áreas de investigación son la literatura comparada, la historia intelectual y el pensamiento católico. Es creador del portal culturahistorica.org y del canal de YouTube «Vivir la Historia».

enriquesancos@gmail.com

Teresa Adelaida Aurora Tuesta Figueroa

Es licenciada en Educación por la Universidad Cayetano Heredia, y magíster en Literatura y doctora en Educación por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Es profesional en el área de la literatura y la docencia con amplio interés en el estudio de la interpretación de textos literarios y de signos en los productos audiovisuales, así como la potencialidad de los entornos virtuales de aprendizaje. Se ha desempeñado como docente en varios institutos y universidades de la ciudad de Lima.

teresa.tuestaf@urp.edu.pe

Fernando Rodríguez Mansilla

Es doctor en Literatura Hispánica por la Universidad de Navarra y miembro asociado del Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO). Actualmente es catedrático de español en Hobart and William Smith Colleges (Geneva, Nueva York). Es autor de los libros *Picaresca femenina de Alonso de Castillo Solórzano* (2012), *El Inca Garcilaso en su Siglo de Oro* (2019) y *En los márgenes del Siglo de Oro* (2020). Ha editado, junto a Francisco Ramírez Santacruz, el volumen monográfico «*Ni distancias que estorben, ni mares que impidan*»: *Globalización y la temprana modernidad hispánica* (2022). Recibió el premio «Luis Andrés Murillo» al mejor artículo de 2014 de parte de la Cervantes Society of America. Desde 2022 es editor de la revista *Calíope*, publicación de la Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry (SRBHP).
mansilla@hws.edu

Pedro M. Guibovich Pérez

Es doctor en Historia por la Universidad de Columbia, Nueva York. Es profesor principal del Departamento de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica del Perú y profesor asociado del Departamento de Humanidades de la Universidad del Pacífico, Lima. Ha sido becario de la John Carter Brown Library (Universidad de Brown), la Beinecke Library (Universidad de Yale), el Center for the Study of Books and Media (Universidad de Princeton), entre otras instituciones. Sus principales campos de estudio son la historia del libro y la lectura, la historia de la Iglesia y de la Inquisición en el virreinato del Perú. Ha publicado los libros *Censura, libros e Inquisición en el Perú colonial, 1570-1754* (2003); *Lecturas prohibidas. La censura inquisitorial de libros en el Perú tardío colonial* (2013); *El edificio de letras. Jesuitas, educación y sociedad en el Perú colonial* (2014); *Imprimir en Lima durante la colonia. Historia y documentos, 1584-1750* (2019), y *El Argos de la Fe. Los textos censurados por la Inquisición de Lima* (2023). A la fecha prepara un estudio sobre

libros y lectores que se titulará *Un mundo entre manos. Comercio y consumo de libros en el virreinato del Perú*.

pguibovich@pucp.edu.pe

Marcel Velázquez

Es doctor en Literatura Latinoamericana por la Universidad Andina Simón Bolívar (Quito), y licenciado y magíster en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM). Es profesor principal de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM. Sus intereses académicos se centran en la historia literaria, las revistas culturales, la novela del siglo XIX, la historia de la prensa y las prácticas culturales urbanas. Es autor de *Hijos de la peste: una historia de las epidemias en el Perú* (2020) y *La mirada de los gallinazos. Cuerpo, fiesta y mercancía en el imaginario sobre Lima* (2013). Ha editado *La república de papel. Política e imaginación social en la prensa peruana del siglo XIX* (2009), y coeditado *Autobiografía del Perú republicano. Ensayos sobre historia y la narrativa del yo* (2015) y *Voces de la modernidad, Perú 1750-1870. Lenguajes de la Independencia y de la República* (2017), entre otras publicaciones.

mvelazquezc@unmsm.edu.pe

Paula Córdova Gastiaburu

Es profesora del Departamento de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica del Perú y doctora en Lingüística por la Universidad René Descartes, París 5. Sus áreas de interés son la pragmática asociada a trastornos del lenguaje, la escritura en contexto educativo y la educación bilingüe. Ha publicado recientemente, junto a Allison Betancourt Chilcón y Úrsula Hernández Patrón, el artículo «El impacto de la escritura colaborativa en la organización de textos universitarios».

pcordova@pucp.pe

Paula Albitre Lamata

Es doctora en Lengua Española por la Universidad Complutense de Madrid (2023). En la actualidad, es profesora ayudante en el Departamento de Lengua Española y Teoría de la Literatura de la Universidad Complutense de Madrid. Sus líneas de investigación se centran en la pragmática y el análisis del discurso desde un punto de vista sincrónico y especialmente diacrónico, sobre los que ha publicado diversos trabajos.

palbitre@ucm.es

Carmen Martín Cuadrado

Es contratada predoctoral (FP20/02185) del Departamento de Lengua Española de la Universidad Complutense de Madrid. Sus líneas de investigación se centran, por un lado, en el estudio de la fraseología decimonónica castellana y, por otro, en la lexicografía nicaragüense de los siglos XIX y XX. Ha participado en eventos especializados y ha publicado en revistas y monografías. Forma parte del proyecto de la Biblioteca Virtual de la Filología Española (BVFE).

carmem25@ucm.es

Jorge Wiese Rebagliati

Es profesor ordinario de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) y profesor principal de la Universidad del Pacífico, de cuyo Centro de Investigación (CIUP) es miembro. 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 (UNED) 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.

wiesse_jr@up.edu.pe

Martina Vinatea Recoba

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

Óscar Coello Cruz

Es académico correspondiente de la Real Academia Española y miembro de número de la Academia Peruana de la Lengua. Es doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y magíster en Literaturas Hispánicas por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Es profesor principal a dedicación exclusiva de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, distinguido oficialmente como docente extraordinario experto del claustro. Ha publicado en poesía: *De dunas, ostras y timbres* (1979), con prólogo de Washington Delgado; y *Cielo de este mundo* (1980), con un estudio preliminar de Manuel Pantigoso. En el campo de los estudios literarios ha publicado *El Perú en su literatura* (1983), *Los inicios de la poesía castellana en el Perú* (2.^a ed. 2001), *Los orígenes de la novela castellana en el Perú: La toma del Cuzco [1539]* (2008), *Diego de Silva y Guzmán. Poema del descubrimiento del Perú y La toma del Cuzco* (2016), *Las leyendas de la fundación del Perú* (2019), *El narrador ficcional de Comentarios reales y*

La Florida del Inca (2021), *Los inicios de la prosa castellana en el Perú* (2022). Es autor de numerosos opúsculos universitarios, entre ellos, *Nuestro castellano* (2.^a ed. 2007), *Arte y gramática de nuestro castellano* (2.^a ed. 2007) y el *Manual de semiótica clásica* (2007).
oscar.coello@apl.org.pe

Carlos Milton Manrique Rabelo

Es bachiller y licenciado en Literatura y Lingüística por la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa (UNSA), y magíster en Escritura Creativa con mención en Narrativa por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM). Actualmente, se encuentra realizando estudios de doctorado en Literatura Hispanoamericana en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Se desempeña como profesor a tiempo completo en la Universidad Tecnológica del Perú (UTP) y como docente del taller de Escritura Creativa en el Área de Vida Universitaria en la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC). Sus intereses de investigación se centran en los estudios de género, biopoder y biopolíticas, narrativas de la enfermedad en la literatura peruana y latinoamericana, violencia política, memoria, proceso creativo, y narrativa de los márgenes. Es uno de los autores del libro *Cómo leer y escribir en la universidad. Prácticas letradas exitosas* (UPC, 2013).
cmmanrique@pucp.edu.pe

ISSN: 0567-6002

