

REVISTA DE
ESTUDIOS
HISPÁNICOS

**REVISTA DEL SEMINARIO DE ESTUDIOS HISPÁNICOS
“FEDERICO DE ONÍS”**

**DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS HISPÁNICOS
Emilio Ricardo Báez Rivera**

**DIRECTOR DEL SEMINARIO
Miguel Ángel Náter**

**DIRECTOR DE LA REVISTA
Miguel Ángel Náter**

**COORDINADORA DE ESTE VOLUMEN ESPECIAL
(Literatura peruana)
María Teresa Narváez**

JUNTA HONORARIA

Luis de Arrigoitia
Humberto López Morales
José Luis Vega
Luis Rafael Sánchez
Mercedes López-Baralt

JUNTA EDITORA

Ramón Luis Acevedo
María I. Castro
Fernando Feliú
María T. Narváez
Nívea de Lourdes Torres

CORRESPONSALES DE LA JUNTA EN EL EXTRANJERO

Guiseppe Bellini
Universidad de Milán

María Caballero Wangüemert
Universidad de Sevilla

Noé Jitrik
Universidad de Buenos Aires

Jacques Joset
Universidad de Lieja

Julio Ortega
Universidad de Brown

Wilfried Wvondo
Universidad de Yaoundé I (Camerún)

Caridad Atencio
Centro de Estudios Martianos (Cuba)

JUNTA EVALUADORA EXTERNA

Rafael Olea Franco
Colegio de México

Guissela Gonzales Fernández
Universidad Nacional Mayor
de San Marcos

Eva Núñez
Universidad de Portland

Hortensia Morell
Temple University

Yolanda Martínez-San Miguel
Rutgers, the State University
of New Jersey

Jim Alexander Anchante Arias
Universidad de San Ignacio de Loyola

Nicasio Urbina
University of Cincinnati

Rut Fine
Universidad Hebrea de Jerusalén

Marcel Velázquez Castro
Universidad Nacional Mayor
de San Marcos

Rocío Arana
Universidad Internacional de la Rioja

Maia Sherwood Droz
Universidad del Turabo

Lucía Stecher
Universidad de Chile

Rita de Maeseneer
Antwerper University

Helena Usandizaga
Universitat Autònoma de Barcelona

Liliana Weinberg
Universidad Autónoma de México

Elsa Noya
Universidad de Buenos Aires

Oscar Javier González Molina
Universidad Pontificia Bolivariana

Elías Rengifo de la Cruz
Universidad Nacional Mayor
de San Marcos

Santiago López-Ríos
Universidad Complutense de Madrid

Eric Dickey
Northwest Missouri State University

Néstor Rodríguez
Universidad de Toronto

Juan Carlos Abril
Universidad de Granada

EVALUADORES INTERNOS
Departamento de Estudios Hispánicos

Emilio Ricardo Báez Rivera, Ph. D.

Luce López-Baralt, Ph. D.

Rafael Bernabe Riefkohl, Ph. D.

María Luisa Lugo Acevedo, Ph. D.

Sofía Cardona Colom, Ph. D.

Carmen I. Pérez Marín, Ph. D.

Félix Córdova Iturregui, Ph. D.

Pamela Phillips, Ph. D.

Luis Felipe Díaz, Ph. D.

Zaira Rivera Casellas, Ph. D.

Rosa Guzzardo, Ph. D.

Mayra Santos Febres, Ph. D.

Carmen Hernández, Ph. D.

Sunny Cabrera Salgado, Ph. D.

**FACULTAD DE HUMANIDADES
RECINTO DE RÍO PIEDRAS
UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO**

PRESIDENTA INTERINA: Dra. Celeste Freytes
RECTORA INTERINA: Dra. María de los Ángeles Castro
DECANA INTERINA: Dra. Agnes Bosch Irizarry

Envío de artículos y canje: Seminario de Estudios Hispánicos
13 Ave. Universidad #1301
San Juan, Puerto Rico 00925-2533

Correo electrónico: reh.pr@upr.edu

SUSCRIPCIÓN ANUAL:

Instituciones	\$50.00
Público	\$30.00
Estudiantes	\$20.00

Copyright, 2014

Seminario de Estudios Hispánicos
Federico de Onís

ISSN 0378-7974

La *Revista de Estudios Hispánicos* puede consultarse en las siguientes bases de datos: Latin American Index (LATINDEX); Chicago Index; Hispanic American Periodical (HAPI); Handbook of American Studies (HLAS); Dialnet y Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades (CLASES).

Las opiniones y hechos contenidos en cada artículo son responsabilidad exclusiva de sus autores. El Seminario de Estudios Hispánicos "Federico de Onís" no se responsabiliza, en ningún caso, de la credibilidad y autenticidad de los trabajos. El material publicado en este número no puede ser reproducido, total ni parcialmente, sin el permiso escrito de la Junta Editora. Si hace referencia al mismo, es preciso citar la procedencia.

REVISTA DE ESTUDIOS HISPÁNICOS
PUBLICACIÓN BIANUAL DE INVESTIGACIONES LITERARIAS,
LINGÜÍSTICAS Y CULTURALES DEL MUNDO HISPÁNICO

NUEVA ÉPOCA AÑO 2 NÚMERO 2 2015

SUMARIO

PRESENTACIÓN

María Teresa NARVÁEZ CÓRDOVA. 13

ARTÍCULOS

Mercedes LÓPEZ-BARALT. La otredad puertas adentro:
Arguedas poeta..... 19

Luce LÓPEZ-BARALT. Carta de batalla por la magia lite-
raria de Mario Vargas Llosa..... 41

Marcel VÁZQUEZ CASTRO. Figuras del cuerpo y biotec-
nologías en dos relatos vanguardistas de Pablo Palacio y Al-
berto Hidalgo..... 73

Helena USANDIZAGA. ¿Legado o pasado? Mitos andinos
al filo de la modernidad..... 87

Guissela GONZALES FERNÁNDEZ. Poéticas insula-
res de la década del 50 en Perú: El caso de Efraín Miranda
Luján..... 111

Odi GONZÁLEZ JIMÉNEZ. Juicio oral: Los entuertos del
Quijote en la versión quechua. 125

Elías RENGIFO DE LA CRUZ. La ternura del Guerrero en
los cuentos de José María Arguedas..... 141

Jim ANCHANTE ARIAS. Simbolismo de la fauna andina
en el poemario *Donde escriben los relámpagos*, de Carlos
Huamán López..... 167

Emilio Ricardo BÁEZ RIVERA. Las puntas del arco: santa Rosa oral y santa Rosa visual en la declaración de sus vivencias sobrenaturales 183

Ivonne PIAZZA DE LA LUZ. *Historia de Mayta*, de Mario Vargas Llosa 195

NOTAS

Miguel Ángel NÁTER. Confesiones de Xavier Abril a Concha Meléndez..... 209

Luce LÓPEZ-BARALT. Celebrando las nupcias del cálamo y la tijera en santa Rosa de Lima y las Palabras del silencio de Emilio Ricardo Báez 219

BIBLIOGRAFÍAS

Landy NEGRÓN APONTE. “IN SITU: César Vallejo” 233

Miguel Ángel NÁTER. “IN SITU: Manuel Scorza” 277

LIBROS RECIBIDOS 283

COLABORADORES 291

RED DE REVISTAS 297

MANUAL DE PROCEDIMIENTOS 301

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS 305

PRESENTACIÓN

María Teresa Narváez Córdova, Ph. D,
Coordinadora de este volumen
Departamento de Estudios Hispánicos
Universidad de Puerto Rico

Hemos dedicado este número de la *Revista de Estudios Hispánicos* a la literatura peruana, rica en tradición y en multiculturalidad. Los artículos aquí presentados dan buena fe de ello. Varios estudios se dedican a explorar nuevos aspectos de dos de los grandes escritores de las letras del Perú: José María Arguedas y el Premio Nobel Mario Vargas Llosa. Sobre el novelista, traductor y antropólogo Arguedas, Mercedes López-Baralt destaca al poeta que se trasluce no solo en sus traducciones de poemas y huaynos quechuas, sino en su prosa. En ella, Arguedas muestra su condición de poeta en imágenes y metáforas de intensa belleza y en su fusión con la naturaleza. Sin ser quechua, Arguedas se siente quechua pues vive desde adentro esta cultura, que lo acoge en su niñez a través de los sirvientes de su casa. Y comparte con esta cultura indígena la visión totalizadora y mítica de la naturaleza, con la cual dialoga y se funde. Elías Rengifo, por su parte, analiza varios cuentos de Arguedas cuyos protagonistas califica como arquetipos del “Guerrero”. Estos confrontan a sus opresores, realizan un viaje, especie de huida ante lo que no pueden vencer y se convierten en seres con otras potencialidades en sus nuevos espacios de poder. Son seres míticos en la medida en que privilegian la ternura y lo esencial como las únicas “armas” que pueden reordenar la cultura. A Mario Vargas Llosa este número le dedica dos ensayos. Luce López-Baralt explora cómo Vargas Llosa, autor “realista” del “boom” hispanoamericano, muestra su pasión por lo mágico y lo imposible en sus textos críticos. En estos, emplea a menudo tecnicismos religiosos y se muestra seducido por las letras y el misterio. El propio Vargas Llosa se autodenomina autor de lo mágico o fantástico en cuanto a la forma, a la técnica narrativa, que suele ser un asesinato simbólico de la realidad, de ahí su término “deicidio” para referirse a la obra de García Márquez y la novela como género. Ivonne Piazza de la Luz analiza *Historia de Mayta* en clave cervantina.

Más allá de la lectura política que se le ha adjudicado a esta novela, Piazza destaca las huellas del Quijote en el texto. No solo los personajes intentan convertir en realidad un sueño imposible, sino que el narrador interviene continuamente para recordarnos que lo que leemos es ficción y para insistir en la parodia del revolucionario latinoamericano encarnado aquí en Mayta y sus (escasos) seguidores. Y Cervantes vuelve a estar presente en otro artículo de este número. Odi Gonzales aborda una traducción al quechua del Quijote. Comenta las dificultades de verter a una lengua de naturaleza oral como es el quechua a un texto escrito como el Quijote. El resultado, advierte Gonzales, puede ser que la traducción devenga ininteligible para el quechuahablante porque se trata de dos códigos lingüísticos muy disímiles.

Sobre las vanguardias en el Perú trabaja Marcel Vázquez. Plantea las peculiaridades del vanguardismo andino, en medio de una sociedad mayoritariamente premoderna. En las vanguardias andinas, los cuerpos monstruosos, fragmentados, dobles, sin límites pueden ser la respuesta a la biotecnología burguesa. Vázquez explora los relatos “El hombre cubista” (1927) del peruano Alberto Hidalgo y “La doble y única mujer” (1927) del ecuatoriano Pablo Palacio. En ambos, de final abierto, se recrea la fragmentación propia de la vanguardia al tiempo que se instala en ella lo siniestro, en una suerte de resistencia a la misma. La década de los '50 está representada por el ensayo de Guissela Gonzales. Explora cómo el poeta Efraín Miranda Luján, en *Muerte cercana* (1954) y *Choza* (1978), transita desde un discurso que “pareciera responder al canon hegemónico imperante” para desembocar en un tono decolonizador y una propuesta intercultural. Gonzales cuestiona la inclusión exclusiva en la Generación del 50 de poetas asentados en la urbe limeña y propone considerar a poetas fuera del canon, como Miranda Luján. Este declara en su poesía el choque entre las culturas occidentales e indígenas para terminar tendiendo puentes entre ellas, abrazando la multiculturalidad. Lo mismo ocurre en el análisis que realiza Helena Usandizaga de dos novelas peruanas, *Candela quema luceros* de Félix Huamán Cabrera, de 1989, y *Las mellizas de Huaguil* de Zein Zorrilla, de 1999. Ambas son “novelas de la violencia” y abordan la guerra entre las Fuerzas Armadas del Estado peruano y Sendero Luminoso. Usandizaga explora cómo los dos textos poseen una visión mítica que aquí se “incorpora a la modernidad”. Señala la diferencia que tiene la tradición peruana con respecto a otras latinoamericanas, en su artícu-

lación de lo autóctono y lo occidental. Las formas míticas indígenas (y la sabiduría que de ellas emana) son más un legado vigente que un pasado superado. Jim Achante, por su parte, explora la parte castellana del poemario *Donde escriben los relámpagos* (2009) de Carlos Huamán López y establece cómo el autor contemporáneo logra unir la fauna andina —mítica y ancestral— y la modernidad. También explora la visión de la *Orality* a partir de los poemas de Huamán López que plantea “la tensa y conflictiva relación entre escritura y oralidad, así como entre autoría individual y colectiva”.

Una vez más se advierte la huella de la cultura quechua en la literatura peruana. Remontándonos a la época colonial, Emilio Ricardo Báez estudia a santa Rosa de Lima. El autor establece las diferencias entre los testimonios orales ante el Santo Oficio del Perú y los gráficos que, a modo de “collages”, plasma santa Rosa de Lima cuando intenta comunicar sus experiencias espirituales y las “mercedes” que recibe de Dios. Se muestra más franca y más libre en sus recortes y más cauta en sus declaraciones orales. Acaso el temor al encontrarse ante la Inquisición y el consejo de su confesor, el Dr. Juan del Castillo, expliquen su actitud más elusiva al compartir sus vivencias oralmente, sostiene Báez.

Este número de la *Revista de Estudios Hispánicos* añade a estos importantes estudios, dos Notas. La primera, a cargo de Miguel Ángel Náter rescata el epistolario del poeta peruano Xavier Abril a Concha Meléndez entre los años 1937 y 1939, que se custodia en los importantes fondos del Seminario Federico de Onís de la Universidad de Puerto Rico, del que Náter es Director. En estas cartas se manifiesta el ideario poético de Abril y su profunda admiración y afecto hacia la crítica puertorriqueña. La segunda Nota es un comentario de Luce López-Baralt al libro *Las palabras del silencio de santa Rosa de Lima o la poesía visual del Inefable* de Emilio Ricardo Báez. Pondera la importante contribución de este libro que contextualiza los hológrafos de la santa boricua-peruana con la tradición clásica, renacentista, barroca y moderna. Destaca el comentario de los hológrafos que cierran filas con textos místicos que dan cuenta de la vivencia mística. A falta del hoy perdido Autobiografía espiritual de santa Rosa, los comentarios a sus “collages” permiten trazar, siquiera esquemáticamente, su proceso espiritual.

Por último, este número de la *Revista de Estudios Hispánicos* cierra con la sección “In situ” que presenta dos Bibliografías del material de los

peruanos César Vallejo y Manuel Scorza que se conserva en el Seminario Federico de Onís de la Universidad de Puerto Rico, realizadas la primera por el estudiante graduado del Programa Graduado de Estudios Hispánicos Landy Negrón Aponte, y la segunda por el director del seminario, Miguel Ángel Náter.

Estamos, pues, ante un número muy completo que ofrece un amplio y diverso panorama de la literatura peruana, desde la época colonial hasta nuestros días. Aborda la poesía, la novela, el cuento y el ensayo. Queda de manifiesto la vitalidad y la biculturalidad de la cultura peruana. La huella quechua se manifiesta en la lengua, el mito, la magia y la postura del hombre ante la naturaleza, con la cual se percibe como un Todo. Los artículos aquí incluidos dialogan con los más sobresalientes críticos de cada tema y autor estudiado y ofrecen una mirada novedosa y reveladora de las letras peruanas que será sin duda de consulta obligada.

ARTÍCULOS

LA OTREDAD PUERTAS ADENTRO: ARGUEDAS POETA¹

ALTERITY BEHIND CLOSED DOORS: ARGUEDAS THE POET

*Mercedes López-Baralt, Ph. D.
Profesora Emérita
Universidad de Puerto Rico
Correo electrónico: mercedeslopezbaralt@gmail.com*

Resumen

Este ensayo explora la dualidad que rige la obra de Arguedas como puente de palabras que acerca el mundo andino y el occidental, el quechua y el español, la oralidad y la escritura y la sierra y la costa del Perú. Abordamos este *tinku* (noción quechua para encuentro conflictivo) a partir del comentario textual de sus traducciones, su poesía bilingüe y fragmentos de sus novelas.

Palabras clave: Arguedas, comentario textual, quechua y español, encuentro conflictivo, mundo andino y mundo occidental.

Abstract

This essay explores the ever present duality in Arguedas' work, a bridge of words that brings closer the Andean and the Western worlds, Quechua and Spanish, oral tradition and writing and Perú's mountain range and coast. We approach this *tinku* (the Quechua notion for the conflictive blending of opposites) through a close reading of his translations, his bilingual poetry and fragments of his novels.

¹ En este ensayo —ofrecido como conferencia en el Seminario Federico de Onís de la Universidad de Puerto Rico el 15 de abril de 2015— reformulo algunas ideas de dos anteriores: “*Wakcha, pachakuti y tinku: tres llaves andinas para acceder a la escritura de José María Arguedas*” (1996) y “La otredad puertas adentro: Arguedas y la construcción poética de la identidad” (2005).

Keywords: Arguedas, textual analysis, Quechua and Spanish, Andean culture and Western culture.

Recibido: 28 de mayo de 2016. *Aprobado:* 30 de septiembre de 2016.

“Hoy es el día de mi partida.
Hoy no me iré, me iré mañana.
Me veréis salir tocando una flauta de hueso de mosca,
llevando por bandera una tela de araña.
Será mi tambor un huevo de hormiga.
¿Y mi montera?
Mi montera será un nido de picaflor.”

Este huayno tradicional andino, canto ancestral recogido y traducido del quechua por José María Arguedas en 1946², bien puede leerse como un digno epitafio para nuestro autor. Pero también le sirve de pórtico a este trabajo. Por muchas razones. Primero, porque nos enfrenta con el rol imprescindible de Arguedas, el de traductor. No solo de la lengua quechua, sino de todo un mundo. El poeta, narrador, etnólogo y folklorista que fue el autor de *Los ríos profundos* asumió la difícil misión de erigirse en puente vivo entre dos culturas, la andina y la occidental (la sierra y la costa de su Perú), en una encarnación de la noción quechua milenaria del *tinku*, que, en palabras de Franklin Pease, expresa la totalidad resultante del conflicto entre fuerzas opuestas.³ En segundo lugar, porque el huayno original es una composición anónima y oral, en quechua. En tercer lugar, porque se trata de un espléndido poema. Y Arguedas lo sabía.

El citado huayno sintetiza los tres pilares de la escritura de Arguedas: traducción de culturas o etnología, quechua y poesía. Sin olvidar el mito, que en él asoma en la naturaleza en plena metamorfosis. Al traducirlo, Arguedas lo tituló “Despedida”. Como diría Machado, “Solo se canta lo que se pierde”. O lo que puede perderse. Arguedas, poeta ante todo, no pudo menos que entender que en sus alucinantes metáforas, que podemos hacer nuestras como surrealistas, la muerte es omnipresente: la flauta de hueso de mosca y el tambor de huevo de hormiga solo pueden producir

² Arguedas lo recogió en la provincia de Anta del Departamento del Cuzco y lo incluyó en *Canciones y cuentos del pueblo quechua*.

³ He citado en trabajos anteriores esta definición, que me fuera comunicada en varias conversaciones por nuestro inolvidable colega.

silencio; el minúsculo nido de picaflor es tan solo paja vacía. La bandera de tela de araña, es nada, puro agujero. Silencio, nada y vacío: son *los heraldos negros que nos manda la muerte*, para decirlo en clave vallejana. Y sin embargo, en el poema —así quiero llamarlo, porque lo es— late un optimismo feroz, como el que Arguedas abrazó, contra todo y porque sí, toda su vida. El sujeto lírico, cual el Miguel Hernández que dijera en *El rayo que no cesa*, “Me voy, me voy, me voy pero me quedo, / pero me voy...” (1992, I: 504), sabiendo que la partida es inexorable, se toma la libertad de retrasarla. Pero también la de asumirla como marcha triunfal. Un detalle del poema nos permite leerlo como expresión desafiante de una identidad colectiva amenazada: la alusión a la bandera. He emprendido esta lectura del huayno —moderna y occidentalizada, lo admito— porque me parece emblemático de dos pulsiones encontradas de Arguedas: un optimismo voluntarioso que lo mueve, en un gesto utópico, a preservar un mundo que se le derrumba de a poco, y la decisión del suicidio como salida digna a una depresión que el psicoanálisis de su momento, previo a la medicación química, no pudo curar.

Faltando el original en quechua, no podemos calibrar si se trata de una traducción literal, aunque la sorprendente belleza de su versión castellana de la elegía anónima por la muerte de Atahualpa, *Apu Inka Atawallpaman*, publicada en 1955, me hace sospechar que podría tratarse de una traducción creativa, libre. Hace años me inclinaba a pensar que las metáforas surrealistas pudieran ser de la cosecha de Arguedas, hasta que un colega peruano, Alfredo Alberdi Vallejo, me enviara una variante del huayno, procedente de la tradición oral de Huamanga, según lo oyó de labios de su bisabuela. La fuga fue añadida en los años setenta por un conjunto musical peruano que grabó el huayno. Se titula “Ripuy” (Márchate) y lo cito, porque nos permite constatar la autoctonía andina de dos de las metáforas del huayno arguediano, las que aluden a la flauta y al tambor, aunque en el de Huamanga el huevo de hormiga se transforma en telaraña:

quechua

Ripuy, ripuy
niwachkanki,
pasay, pasay,
niwachkanki,

español

Márchate, ándate
me estás ordenando (diciendo)
apártate, vete,
me estás ordenando (diciendo)

manaraq	incluso antes
ripuypas	que el viaje
kallachkaptin	haya llegado,
manaraq	incluso antes
pasaypas	que la partida
kallachkaptin.	haya llegado.

Ripuytaqa	Al irme
ripusaqmi	me iré,
pasaytaqa	al apartarme
pasasaqmi,	me apartaré,
wanwapa tulluchan	haciendo de los huesos del zancudo
kenaschayoq,	una quenita,
arañapa llikachan	haciendo de la telarañita
tamborchayoq.	un tamborcito.

FUGA

Vidallay, vida,	Ay, de mi vida, vida,
suertellay, suerte;	ay, de mi suerte, suerte,
cristal vasucha qina	como un vaso de cristal
chulalla vida.	una sola vida.
Cristal vasucha qina	Como un vaso de cristal
chulalla suerte.	una sola suerte.

No pasan desapercibidas las adaptaciones del español al quechua. No nos asombre: son cinco siglos de coloniaje. Alberdi Vallejo —que, como respuesta a mis preguntas sobre “Despedida”, publicó este huayno en el diario de Huamanga *La Voz*, en el 2007— afirma que no se conoce la fuente quechua del huayno traducido por Arguedas. Por lo que queda en suspenso la incógnita de si el autor de *Los ríos profundos* recreó o no el texto original. Pero de lo que no cabe duda es que su traducción constituye, por sí sola, un poema magistral.

Hace unos años, y con su sabiduría habitual, Ernesto Sábato sentenció que “todos los filósofos y artistas, siempre que han querido alcanzar el absoluto, debieron recurrir a alguna forma del mito o de la poesía” (2007: 58). José María Arguedas, heredero indiscutible del legado bicultural del Inca Garcilaso, es uno de ellos (de ahí que ambos sean, con César Vallejo,

los escritores emblemáticos del Perú). Hombre-puente entre dos culturas, dos lenguas y dos disciplinas (la andina y la occidental, el quechua y el castellano, la etnología y la literatura), Arguedas es, ante todo, un poeta. Que, inmerso en la tradición oral del mundo andino, reescribe sus antiguos mitos para iluminar la peruanidad contemporánea. No importa el género que elija —la traducción, el ensayo etnológico, el cuento, la novela o la poesía bilingüe—, la poesía y el mito (pilares de *lo real maravilloso*) configuran el ADN escritural de un autor que a partir de ambos construye las señas de identidad de la otredad que lo habita. A la vez, son el secreto del hechizo que ejerce sobre sus lectores, y que lo ha catapultado a una fama sin fecha de caducidad. La razón es obvia: la poesía —que nace con el mito— constituye el más alto grado de la literariedad; bien lo vio Yuri Lotman.

En sus *Cuadernos de Lanzarote*, decía José Saramago que “vivimos para decir quiénes somos” (1997)⁴. Conviene recordar estas palabras al abordar la figura de Arguedas, pues si toda su obra gira en torno a la compleja identidad de su Perú, es porque en el fondo su autor se está preguntando constantemente quién es. Su historia de escritor es un fascinante relato de afirmaciones y renunciaciones. Habiendo reiterado en numerosas ocasiones que su lengua materna era el quechua (no lo era, pero él la sentía así), comienza y cierra su obra literaria narrando en castellano. Castellano que a su vez, no solo se ve interrumpido constantemente por la lengua nativa, sino que, a medida que Arguedas va perfeccionando su oficio, se convierte en el vehículo sorprendente de los secretos del quechua. Alterna sus vocaciones de escritor y etnólogo; como lo ha notado John V. Murra, cuando escribe no hace trabajo antropológico, y cuando se dedica a éste deja de escribir.⁵ Oscila entre su voluntad de compromiso político y la vocación contemplativa inherente a la escritura, entre la alegría de vivir y la tentación inescapable del suicidio. Y, siendo un poeta rotundo, solo nos ha dejado un puñado de hermosos poemas bilingües de composición tardía, entre ellos, “Tupac amaru kamaq taytanchisman: haylli taki / A nuestro padre creador Tupac Amaru” (1962), “Jetman haylli/Oda al jet” (1965), “Huk doktorkunaman qayay / Llamado a algunos doctores” (1966) y “Qollan, Vietnam llaqtaman / Al pueblo excelso de Vietnam” (1969).

⁴ Lo cita Juan Ramón Iborra en el diario *Clarín* de Barcelona (1998).

⁵ Así lo afirmó en su ponencia sobre el autor de *Los ríos profundos* en el Otoño Andino de Cornell en 1976, que transcribí y publiqué como “Semblanza de Arguedas” en nuestra edición de sus cartas (1996).

La publicación de algunos de estos poemas, con otros, en una antología bilingüe de 1976, subraya la dualidad de la escritura arguediana. Dualidad cónsona con la complejidad étnica de un país en el que la geografía se convierte en tríada de sierra, costa y montaña, que es el nombre que en el Perú se le da a la selva. Lo que movió a Luis Alberto Sánchez a afirmar en 1939 que no hay un solo Perú; hay varios. En sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, José Carlos Mariátegui —fundador del indigenismo peruano— habló de la “dualidad de raza, de lengua y de sentimiento, nacida de la invasión y conquista del Perú autóctono por una raza extranjera que no ha conseguido fusionarse con la raza indígena ni absorberla” (1928: 206). Arguedas, por su parte, afirma que el hecho capital que decide el destino del Perú es “la división del país en dos universos, en dos mundos totalmente distintos” (1970: 7).

Esta multiplicidad étnica, lingüística, cultural, ecológica y geográfica repercute, claro está, en la literatura peruana. Pero casi siempre de manera parcial. Mario Vargas Llosa, quien expresó su ambición totalizadora para la novela en *García Márquez: Historia de un deicidio* (1971), proponiendo que mientras más niveles de realidad aborde, mejor será, optó por dedicar distintas novelas a cada zona del Perú. Novelista costeño —es decir, limeño⁶ (recordemos *Los cachorros*, *Conversación en la catedral*, *La tía Julia y el escribidor*, *El elogio de la madrastra*)— incidió, estudiando rigurosamente ambas regiones antes de ponerse a escribir, en la selva con *La casa verde*, *Pantaleón y las visitadoras* y *El hablador*; y en la sierra, con *Historia de Mayta y Lituma en los Andes*. Aunque al comienzo de su carrera novelística, en *La ciudad y los perros*, quiso reunir las diversas zonas y etnias del Perú en el microcosmos limeño del colegio militar Leoncio Prado. Otro novelista urbano —esta vez Alfredo Bryce Echenique— apostó, si bien de manera fugaz, a la totalidad, al dedicar los tres relatos que integran *Dos señoras conversan* a las tres zonas geográficas del país.

Arguedas, sin embargo, vivió la diversidad desde dentro. Gracias a una tragedia: la orfandad temprana. Su madre murió cuando apenas tenía dos años. El padre —era abogado— se casó entonces con una hacendada cuyo nombre de pila evoca el pavor que inspiran las madrastras de los cuentos de hadas: Grimanesa Arangoitia. Con ella y sus hijos (era viuda) dejaba el padre al niño mientras iba de pueblo en pueblo ejerciendo su labor de juez. Uno de los hermanastros lo maltrataba; la madrastra lo pretería hasta la más

⁶ Aunque nació en Arequipa, tiene casa en Barranco.

cruel de las humillaciones. Milagrosamente, el niño supo trocar el sufrimiento del mal trato en el amor a la otredad con la que se identificaría hasta su muerte, y que lo llevó a convertirse en el más grande de los indigenistas peruanos. Vale la pena recordar su estremecedora intervención en el Primer Encuentro de Narradores Peruanos celebrado en Arequipa en 1965:

Voy a hacerles una confesión un poco curiosa: yo soy hechura de mi madrastra. Mi madre murió cuando yo tenía dos años y medio. Mi padre se casó en segundas nupcias con una mujer que tenía tres hijos; yo era el menor y como era muy pequeño me dejó en la casa de mi madrastra, que era dueña de la mitad del pueblo; tenía mucha servidumbre indígena y el tradicional menosprecio e ignorancia de lo que era un indio, y como a mí me tenía tanto rencor como a los indios, decidió que yo había de vivir con ellos en la cocina, comer y dormir allí. Mi cama fue una batea de ésas en que se amasa harina para hacer pan, que todos conocemos. Sobre unos pellejos y con una frazada un poco sucia, pero bien abrigadora, pasaba las noches conversando y viviendo tan bien que si mi madrastra lo hubiera sabido me habría llevado a su lado, donde sí me hubiera atormentado.⁷

Sabido es que Arguedas proyectó su condición biográfica de huérfano a su condición cultural de marginado de ambos mundos —el andino y el occidental— entre los que media como puente vivo y agónico. Es interesante notar cómo, cuando comienza a tratarse psicoanalíticamente con la Dra. Lola Hoffmann en Santiago de Chile, la llama madre y le escribe en quechua. Me refiero a la carta bilingüe de abril de 1962⁸ que cito a continuación:

Hatun mamay Lola:

Paqarinmi ripukusaq makiykipa chaninchasqa, ñakariy qochamanta qespisqa. Mana chanin munaykiwan, pacha tutayaypa sonqonman chayaq ñawiki-

⁷ Citado por Julio Ortega (1982: 106-107).

⁸ Reproducida en *Las cartas de Arguedas*, edición de John V. Murra y Mercedes López-Baralt (1996: 72-73).

wan, muchuq kuyaq hatun mamay, qespichiwanki. Manan qonqasqaykichu, qanpa, B. sutinpin allin qari hina llankasqa, hatun mamay. Gabypas sumaqta yanapawan, kirisqa wayqenta hina, qan rayku.

Kutimusqaykin “Jonastan” apumusqayki, Beatrispa, ñoqa sutinpi makikipa churaykusaq. Peruniypa sutinpi.

(Mi gran madre Lola:

Me voy mañana, fortalecido por tus manos, de los mares del dolor casi salvado. Con tus manos invaluable, con tus ojos que penetran la más oscura sombra del mundo, gran madre que amas a los que sufren, me has levantado. No he de olvidarte. En tu nombre y en el de Beatriz trabajaré como un mozo renovado. También Gaby estuvo a mi lado, como ante un hermano herido.

He de volver. Te traeré “Jonás”, lo pondré en tus manos, a nombre de B., [tachadura] a mi nombre y el de mi patria.)

Aunque la carta lleva su traducción al español, el gesto es claro: el que la escribe es un huérfano, aquel niño que solo halló consuelo en la cocina de la hacienda, con sus sucesivas madres indias. Esta orfandad habrá de inspirarle su identificación “con los pobres de la tierra”, que diría Martí. El compromiso con la mayoría marginada de su país se manifiesta explícitamente en una de sus últimas cartas, dirigida al guerrillero trotskista Hugo Blanco, encarcelado por su militancia:

Yo, hermano, solo sé bien llorar lágrimas de fuego; pero con ese fuego he purificado algo la cabeza y el corazón de Lima, la gran ciudad que negaba, que no conocía bien a su padre y a su madre; le abrí un poco los ojos; los propios ojos de los hombres de nuestro pueblo les limpié un poco para que vean mejor. Y en los pueblos que llaman extranjeros creo que levanté nuestra imagen verdadera, su valer, su muy valer verdadero, creo que

lo levaté alto y con luz suficiente para que nos estimen, para que sepan y puedan esperar nuestra compañía y fuerza; para que no se apiaden de nosotros como del más huérfano de los huérfanos, para que no sienta vergüenza de nosotros, nadie. [...] Como en el corazón de los runas que me cuidaron cuando era niño, que me criaron, hay odio y fuego en ti contra los gamonales de toda laya; y para los que sufren, para los que no tienen casa ni tierra, los wakchas, tienes corazón de calandria, y como el agua de algunos manantiales muy puros, amor que fortalece hasta regocijar los cielos. [...] Tu sangre ya está en la mía, como la sangre de don Víctor Pusa, de don Felipe Maywa. Don Víctor y don Felipe me hablan día y noche, sin cesar lloran dentro de mi alma, me reconviene en su lengua, con su sabiduría grande, con su llanto que alcanza distancias que no podemos calcular, que llega más lejos que la luz del sol. Ellos, oye Hugo, me criaron, amándome mucho, porque viéndome que era hijo de misti, veían que me trataban con menosprecio, como a indio. En nombre de ellos, recordándolos en mi propia carne, escribí lo que he escrito...⁹

La frase “huérfano de huérfanos” había caracterizado patéticamente al protagonista de un cuento oral recogido en el Cuzco en 1965 y muy posiblemente reformulado por Arguedas: *El sueño del pongo*. Vale advertir que la orfandad no solo es una anécdota en la vida de Arguedas; también es una noción quechua milenaria, la del *wakcha*. En tanto etnólogo, nuestro autor la ha traducido como huérfano, desposeído, forastero, caracterizado por la soledad y la tristeza.¹⁰ Noción que tiene que ver con el desarraigo de los indios de sus comunidades o *ayllus* natales desde que hacia 1570 el virrey Francisco de Toledo le diera el golpe mortal al mundo andino con su nuevo orden demográfico del Perú, que para aprovechar la mano de obra de los indios los concentró en núcleos urbanos lejos de sus tierras y

⁹ Carta de 1969, reproducida en “Correspondencia entre Hugo Blanco y Arguedas” (1969: 14). *Runa* (gente) es el nombre que los andinos se dan a sí mismos; la palabra *indio* es peyorativa. *Wakcha* quiere decir huérfano.

¹⁰ En un testimonio grabado por Sara Castro-Klarén y recogido en Julio Ortega: *Los ríos profundos de José María Arguedas* (1982).

sus comunidades o *ayllus* (“su querencia”, en palabras del cronista indio Guaman Poma de Ayala).

La noción de *wakcha* está presente no solo en toda la obra de Arguedas, sino en los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso, en la *Nueva coronica i buen gobierno* de Guaman Poma de Ayala, en César Vallejo y en la poesía quechua urbana de hoy... También en *El sueño del pongo*¹¹; cito un pasaje del cuento:

El hombrecito tenía el cuerpo pequeño, sus fuerzas eran sin embargo como las de un hombre común. Todo cuanto le ordenaban hacer, lo hacía bien. Pero había un poco como de espanto en su rostro; algunos siervos se reían de verlo así, otros lo compadecían. ‘Huérfano de huérfanos; hijo del viento de la luna debe ser el frío de sus ojos, el corazón pura tristeza’, había dicho la mestiza cocinera, viéndolo. (1976: 58)

Así fue cómo Arguedas hizo suya la diversidad. Abrazándola. Diversidad expresada en su país ancestralmente, a partir de la dualidad andina de *hanan* (alto) y *hurin* (bajo), que según nos cuenta el Inca Garcilaso en sus *Comentarios reales* de 1609, dividió al Cuzco y al Tahuantinsuyo (el imperio incaico) en dos espacios simétricos y a la vez jerarquizados. Cito aquí el mito de la fundación del Cuzco:

De esta manera se principió a poblar esta nuestra imperial ciudad, dividida en dos medios que llamaron Hanan Cozco, que como sabes quiere decir Cuzco el alto, y Hurin Cozco, que es Cuzco el bajo. Los que atrajo el Rey [Manco Capac] quiso que poblasen a Hanan Cozco, y por esto le llaman el alto, y los que convocó la Reina [Mama Ocllo] que poblasen a Hurin Cozco, y por eso le llamaron el bajo [...] Y mandó [el Padre Sol] que entre ellos hubiese sola una diferencia y reconocimiento de superioridad: que los del Cuzco alto fuesen respetados y tenidos como primogénitos, hermanos mayores, y los del bajo fuesen como hijos segundos; y en suma, fuesen como el brazo derecho y el izquierdo, por haber sido los del alto atraídos por el varón y los del bajo por la hembra. (2003: 55)

¹¹ *Pongo* es la voz quechua para el sirviente doméstico de las haciendas.

Arguedas plasma este arquetipo espacial de la geografía mítica andina en la oposición entre sierra y costa, los dos mundos que componen al Perú, en su novela póstuma, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Por llevar la otredad dentro de sí su voz fue la más autorizada convertirla en literatura. Bien lo comprendió Vargas Llosa; por ello le dedicó varios trabajos, desde su discurso inaugural en la Academia de la Lengua Española del Perú, hasta su libro *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. En las páginas liminares de dicho libro, tituladas “Una relación entrañable” (título alusivo a su relación con Arguedas, aunque su libro intente dismantelar el indigenismo con la misma pasión con que Cervantes lo hizo con la novela de caballería), el reciente Nobel explica que su fascinación con nuestro autor se debe a que “en un país escindido entre dos lenguas, dos culturas, dos tradiciones históricas, a él le fue dado conocer ambas realidades íntimamente, en sus miserias y grandezas, y, por lo tanto, tuvo una perspectiva mucho más amplia que la mía y que la de la mayor parte de los escritores peruanos sobre nuestro país” (1996: 9).

Arguedas quiso, pues, novelar la diversidad. Novelarla, sí, pero sobre todo, poetizarla. Y es que estamos ante un gran poeta que optó por narrar. Lo confiesa él mismo, a través del autor implícito que asoma en el niño narrador de *Los ríos profundos*. Al hablar del canto de las calandrias, reconoce que “es seguramente, la materia de que estoy hecho” (1972: 58). No puede ser más explícita la afirmación de su condición de poeta. En la novela cantan los ríos, cantan las piedras, y el canto de los colonos (los campesinos que componen la comunidad andina) —con el canto de Ernesto, el niño protagonista (su alter ego), que entona un carnaval de Pampachiri— logra atajar la epidemia de la fiebre que amenaza al colegio. Son muchas las manifestaciones que hace Arguedas de su vocación poética, siempre expresada en sentido metafórico, en alusiones a la música y al canto. Valga recordar otra, esta vez del segundo diario de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, en que al describir el vuelo de los patos de las lagunas de altura, dice que su imagen “convertía en música toda nuestra vida” (1990: 80). Y aun en otra de *Los ríos profundos*, en la que Arguedas expresa poéticamente su vocación peruana de abrazar, en un tinku andino, la sierra y la costa de su país: “Yo no sabía si amaba más al puente o al río. [...] Debía ser como el gran río: cruzar la tierra, cortar las rocas; pasar, indetenible y tranquilo, entre los bosques y montañas; y entrar al mar, acompañado por un gran pueblo de aves que cantarían desde la altura” (1972: 68).

La música y el canto, casi siempre asociados a la tradición oral, mítica y ritual andina, son ubicuos en la prosa arguediana. Y se convierten en metáfora para la poesía. Ello puede inferirse del segundo diálogo entre los zorros en su novela póstuma, en la oposición entre la palabra y el canto. La palabra —instrumento del pensamiento racional— desmenuza al mundo, y al analizarlo, nos confunde, dice el zorro de abajo. Por el contrario, el canto de los patos de altura, que hace bailar las flores de los abismos, “nos hace entender todo el ánimo del mundo” (1990: 49). Es decir, ilumina el misterio. Logos versus poesía, pensamiento domesticado versus pensamiento salvaje. Recordemos que Lévi-Strauss propone que ambos tipos de pensamiento forman parte de la naturaleza humana, que él nombra como *l'esprit*. El domesticado es el pensamiento racional, analítico, aquél que indaga en las relaciones de causa y efecto, y se basa en la lógica y en la diferencia. El pensamiento salvaje, basado en la analogía y la repetición, es el que produce tanto el mito como la poesía y el arte. No cabe duda de por cuál de las dos opciones se decidió el autor de *Los zorros*. Porque en la poesía encontramos al Arguedas más íntimo y auténtico. Pero esta poesía no se limita a sus versos, sino que arrasa —como sucede con el último gran indigenista, Manuel Scorza, otro poeta de primer orden— con toda su obra.

Para calibrar la calidad poética de Arguedas vale citar una porción de uno de sus poemas más poderosos, “Huk dokturkunaman qayay / Llamado a algunos doctores”. Pero primero debo contextualizarlo. Porque el poema fue motivado por lo que aconteció en una mesa redonda sobre una de sus novelas, *Todas las sangres*, auspiciada por el Instituto de Estudios Peruanos en 1965. El evento se celebró en Lima, y participaron en él Arguedas, Alberto Escobar, José Miguel Oviedo, Sebastián Salazar Bondy, José Matos Mar, Jorge Matos Bressani, Henri Favre y Aníbal Quijano. Estos últimos dos, junto a Salazar Bondy, esgrimieron los ataques más demoleedores, exigiendo de la novela en cuestión su afiliación explícita a una doctrina marxista y respuestas concretas a los problemas sociales del Perú, sin entender que la literatura lo que formula son las grandes preguntas. Carmen María Pinilla, biógrafa y exégeta de nuestro autor, ofrece una descripción contundente de lo que allí sucedió en su libro *Arguedas: conocimiento y vida* (1994). Tras su amarga experiencia en dicha mesa, Arguedas respondió en verso a los intelectuales que lo atacaron, y lo dedicó a dos colegas que sí comprendieron la especi-

ficidad irreductible de la cultura andina que su novela celebra: Carlos Cueto, educador y filósofo peruano y su gran amigo, el andinista rumano John V. Murra, con quien sostuvo una larga relación epistolar. La poesía bilingüe de Arguedas —eficaz “lógica de lo concreto”— se tornó en aquel momento en arma de combate contra la abstracción teórica de los que se acercan al mundo andino solo de lejos; intelectuales que él llama “doctores”. Vale notar —en el fragmento de la versión castellana del original quechua que cito a continuación— más allá de su ironía amarga, la emoción con la que recrea el mundo andino:

Dicen que ya no sabemos nada, que somos el atraso, que nos han de cambiar la cabeza por otra mejor.

Dicen que nuestro corazón tampoco conviene a los tiempos, que está lleno de temores, de lágrimas, como el de la calandria, como el de un toro grande al que se degüella; que por eso es impertinente.

Dicen que algunos doctores afirman eso de nosotros; doctores que se reproducen en nuestra misma tierra, que aquí engordan o que se vuelven amarillos.

Que estén hablando pues; que estén cotorreando si eso les gusta.
¿De qué están hechos los sesos? ¿De qué está hecha la carne de mi corazón?

Los ríos corren bramando en la profundidad. El oro y la noche, la plata y la noche temible forman las rocas, las paredes de los abismos en que el río suena; de esa roca están hechos mi mente, mi corazón, mis dedos.

¿Qué hay a la orilla de esos ríos que tú no conoces, doctor?
Saca tu larga-vista, tus mejores anteojos. Mira, si puedes.

Quinientas flores de papas distintas crecen en los balcones de los abismos que tus ojos no alcanzan, sobre la tierra en que la noche y el oro, la plata y el día se mezclan. Esas quinientas flores son mis sesos, mi carne.....¹²

¹² La versión castellana del poema se publicó en el diario *El Comercio de Lima* el 10 de julio de 1966.

Sirvan estos versos de embocadura para acercarnos a tres momentos de la más alta poesía arguediana, la que se da en su prosa; pasajes que abonan a la construcción de una identidad dual.

El primero es la escena emblemática de *Los ríos profundos*, con su citadísimo pasaje del *zumbayllu*, el trompo andino:

...bajo el sol denso, el canto del *zumbayllu* se propagó con una claridad extraña; parecía tener agudo filo. Todo el aire debía estar henchido de esa voz delgada; y toda la tierra, ese piso arenoso del que parecía brotar.

—¡*Zumbayllu, zumbayllu!*

Repetí muchas veces el nombre, mientras oía el zumbido del trompo. Era como un coro de grandes *tankayllus* fijos en un sitio, prisioneros sobre el polvo. Y causaba alegría repetir esta palabra, tan semejante al nombre de los dulces insectos que desaparecían cantando en la luz. [...]

El trompo se detuvo, un instante, en el aire y cayó después en un extremo del círculo formado por los alumnos, donde había sol. Sobre la tierra suelta, su larga púa trazó líneas redondas, se revolvió lanzando ráfagas de aire por sus cuatro ojos; vibró como un gran insecto cantador, luego se inclinó, volcándose sobre el eje. Una sombra gris aureolaba su cabeza giradora, un círculo negro lo partía por el centro de la esfera. Y su agudo canto brotaba de esa faja oscura. Eran los ojos del trompo, los cuatro ojos grandes que se hundían, como en un líquido, en la dura esfera. El polvo más fino se levantaba en círculo envolviendo al pequeño trompo.

El canto del *zumbayllu* se internaba en el oído, avivaba en la memoria la imagen de los ríos, de los árboles negros que cuelgan en las paredes de los abismos. (1972: 74-75)

No es difícil leer en esta cita una alegoría de la identidad peruana, construida lingüísticamente en la palabra dual que nombra al pequeño trompo, formada por una raíz castellana (*zumba*) y un sufijo quechua (*yllu*). El pasaje está precedido por una reflexión en la que el autor implícito asoma, esta vez

en calidad de filólogo, explicando las resonancias semánticas de dicho sufijo. “La terminación quechua *yllu* es una onomatopeya. *Yllu* representa en una de sus formas la música que producen las pequeñas alas en vuelo; música que surge del movimiento de objetos leves” (1972: 70). Ya ante el trompo danzante, el narrador se torna poeta al saborear la belleza fónica del significante *zumbayllu*, que repite en voz alta una y otra vez. Pero sobre todo, se enfrenta al lenguaje desde una perspectiva mítica, en la que las palabras —contrario a lo que sugirió para la modernidad Michel Foucault— sí son las cosas. En este caso, a partir de la onomatopeya. Inmerso en el pensamiento salvaje, el narrador, que no es otro que el autor implícito, da rienda suelta a la analogía, y convierte al *zumbayllu* en insecto que revolotea sin parar. Analogía que cede a la imagen visionaria o imposible que ha descrito Carlos Bousoño en las múltiples ediciones de su *Teoría de la expresión poética* de 1952: el insecto canta. Entramos, decididamente, en terreno mítico. Porque se trata de un canto mágico y ritual, inherente al sufijo *yllu*, y que convoca su asociación con la voz *pinkuyllu*, quena gigante que tocan los indios del sur durante las fiestas comunales. El narrador nos había contado cómo esta quena mágica solo se toca en contextos rituales, y anima a los comuneros, quienes al oír su música desafían a la muerte, vencen toros salvajes, cavan túneles imposibles, danzan sin descanso. De ahí que el *zumbayllu* también pueda lograr lo imposible: comunicarse a través de su canto, con el canto de los ríos y los árboles de los abismos andinos. No puede estar más claro: con este pasaje, el narrador, evidente *alter ego* del novelista Arguedas, emerge como poeta.

Otro momento de la alta poesía que salpica de estrellas la prosa arguediana es nada menos que la descripción de un cerdo en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*:

Sí; no hace quince días que logré rascar la cabeza de un nionena (chanchó) algo grande, en San Miguel de Obrajillo. Medio que quiso huir, pero la dicha de la rascada lo hizo detenerse; empezó a gruñir con delicia, luego (¡cuánto me cuesta encontrar los términos necesarios!) se derrumbó a pocos y, ya echado y con los ojos cerrados gemía dulcemente. La alta, la altísima cascada que baja desde la inalcanzable cumbre de rocas, cantaba en el gemido de ese nionena, en sus cerdas duras que se convirtieron en suaves; y el sol tibio que había caldeado las piedras, mi pecho,

cada hoja de los árboles y arbustos, caldeando de plenitud, de hermosura, incluso el rostro anguloso y enérgico de mi mujer, ese sol estaba mejor que en ninguna parte en el lenguaje del nionena, en su sueño delicioso. (1990: 8-9)

Este pasaje, uno de los más hermosos de *Los zorros*, figura en el primer diario de la novela, cuando Arguedas, asediado por la tentación del suicidio, siente otra vez la pulsión de la vida al acariciar a un cerdo en el pueblo andino de San Miguel. Pasaje que recuerda otro de Lévi-Strauss. Me refiero a la página final de *Tristes trópicos*, en la que el antropólogo francés afirma que la libertad humana está precisamente en la obliteración de la oposición entre naturaleza y cultura, que se da fugazmente en los momentos en que aspiramos el aroma de un lirio, contemplamos la belleza iridescente de un mineral, o intercambiamos una mirada de perdón recíproco con un gato. Nuestro Corretjer diferiría, porque siendo poeta nos sorprende al privilegiar la naturaleza sobre la cultura en “Ahora me despido”: “La pluma quemaba / y el libro se acaba / ¡Dios te salve, lirio!”. En su diálogo silente con el cerdo, Arguedas vuelve a insistir en su condición de poeta; más aún, de poeta simbolista, pues incide tanto en la imagen visionaria como en la sinestesia: el gemido del cerdo se convierte en canto que a su vez se convierte en sol.

El tercer pasaje que vale citar aquí es el diálogo de Arguedas con el pino de Arequipa de la misma novela, que tanto admiró Vargas Llosa en *La utopía arcaica*:

El pino de ciento veinte metros de altura que está en el patio de la Casa Reisser y Crioni, [...] ese pino llegó a ser mi mejor amigo. No es un simple decir. A dos metros de su tronco —es el único gigante de Arequipa—, a dos metros de su tronco poderoso, renegrido, se oye un ruido, el típico que brota a los pies de estos solitarios. [...] Desde cerca no se puede verle mucho su altura, sino solo su majestad y oír ese ruido subterráneo, que aparentemente solo yo percibía. Le hablé con respeto. Era algo para mí sumamente entrañable y a la vez de otra jerarquía [...] Oía su voz, que es la más profunda y cargada de sentido que nunca he escuchado en ninguna otra cosa ni en ninguna otra parte. Un árbol de éstos, como el eucalipto de Wayqoalfa de mi pueblo, sabe cuanto hay

debajo de la tierra y en los cielos. Conoce la materia de los astros, de todos los tipos de raíces y aguas, insectos, aves y gusanos; y ese conocimiento se transmite directamente en el sonido que emite su tronco, pero muy cerca de él; lo transmite a manera de música, de sabiduría, de consuelo, de inmortalidad. Si te alejas un poco de estos inmensos solitarios ya es su imagen la que contiene todas esas verdades, su imagen completa, meciéndose con la lentitud que la carga del peso de su sabiduría y hermosura no le obliga sino que le imprime. Pero jamás, jamás de los jamases, había visto un árbol como éste y menos dentro de una ciudad importante. En los Andes del Perú los árboles son solitarios. En un patio de una residencia señorial convertida en casa de negocios, este pino, renegrido, el más alto que mis ojos han visto, me recibió con benevolencia y ternura. Derramó sobre mi cabeza feliz toda su sombra y su música. Música que ni los Bach, Vivaldi o Wagner pudieron hacer tan intensa y transparente de sabiduría, de amor, así tan oníricamente penetrante, de la materia de que todos estamos hechos y que al contacto de esta sombra se inquieta con punzante regocijo, con totalidad. Yo le hablé a ese gigante. (1990: 175-176)

Este conmovedor diálogo silente entre un hombre y un árbol pertenece al tercer diario de *Los zorros*. Arguedas pasa doce días en Arequipa, logra escribir quince páginas de la novela, y confiesa que “Por primera vez viví en un estado de integración feliz con mi mujer” (hago un inciso para explicar que aunque quiso mucho a Sybila Arredondo, de alguna manera se sintió avasallado por su fuerza voluntariosa y su militancia política¹³; de ahí que la llamara “paloma acerada”). En su inolvidable diálogo con el pino, nuestro autor incide otra vez en la imagen visionaria: el árbol habla, emite música. El novelista-poeta, al extremar las posibilidades del pino, lo humaniza de tal modo que lo convierte en su mejor interlocutor: amigo sabio, que lo ampara y le ofrece el consuelo de la inmortalidad. Arguedas se hermana con el árbol porque ambos producen música, es decir, poesía: “la materia de que todos estamos hechos”. Ha reiterado, casi *verbatim*, su

¹³ Ya muerto Arguedas, Sybila sufrió prisión durante unos años por colaborar con el Sendero Luminoso.

afirmación de *Los ríos profundos* sobre el canto de las calandrias: “la materia de que estoy hecho”. Pese a su generoso plural en el pasaje del pino, no cabe duda de que está hablando de su propia e intransferible condición de poeta. También de la esperanza. Como me lo comunicara en el 2004 en Lima Gonzalo Portocarrero, en el contexto del congreso internacional sobre Arguedas organizado por Carmen María Pinilla, el pasaje del trompo evoca un sentimiento utópico de comunión que destruye las jerarquías, creando un círculo presidido por el sol. Lo mismo sucede en el del pino. Cabe advertir que los tres pasajes tienen el insólito denominador común de la alegría, tema al que volveremos en breve. Varias palabras apuntan a ello: regocijo, claridad, plenitud, sol, totalidad, hermosura, inmortalidad, delicioso, delicia, feliz, luz, canto y círculo, que no es otra cosa que un emblema universal del infinito...

Hemos presentado tres hermosísimos pasajes dialógicos, marcados por la dualidad: en ellos Arguedas se comunica con el *zumbayllu*, con el cerdo, con el pino. En el primero, celebra el abrazo de dos culturas en la palabra mestiza que nombra al trompo como *zumbayllu*. En el segundo y el tercero, el poeta oblitera la oposición entre naturaleza y cultura, al acariciar al cerdo y al hablarle al pino. Tanto el trompo, como el nionena y el árbol, responden cantando. Los tres pasajes proponen una identidad dual. El primero apunta —como toda la obra de Arguedas— a la construcción de la identidad peruana, fundada en el mestizaje de dos lenguas, dos etnias y dos culturas. El segundo y el tercero parecen proponer otra identidad, la del poeta que puede escuchar las voces de la naturaleza. Identidad también dual, pues se trata de un novelista-poeta. Sin embargo, el primero no dista mucho de los demás, pues también propone la identidad irrenunciable de poeta que sustenta la obra de Arguedas, implícita en el canto del *zumbayllu*. A la vez, el diálogo con el nionena y con el pino expresa una comunión con la naturaleza que poco tiene que ver con la modernidad occidental, y mucho con el pensamiento mítico andino. Por otra parte, el trompo y el pino son expresión de la identidad peruana, mestiza: el primero se andiniza; mientras que el pino asume el gesto de don Felipe Maywa, el indio que en otro momento Arguedas ha llamado *poderoso*, pues lo protegía durante su infancia.¹⁴ Se trata del mismo adjetivo que nuestro autor le otorga al árbol. Tomados en consideración los tres pasajes, podríamos leerlos como

¹⁴ En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* lo describirá como “montaña condescendiente” (1990: 11). Que es lo mismo que llamarlo *apu* o dios andino.

la propuesta de una identidad cifrada en el binomio *poeta peruano*, es decir, mestizo.

El canto, denominador común y mítico de estos fragmentos (cantan el trompo, el cerdo y el árbol), es la forma primigenia de la poesía, fundada en la música, la metáfora, la aliteración y la sinestesia; y a la vez, la expresión más alta de la alegría de este poeta tan desgarrado que es Arguedas. Canto no solo literario, sino etnológico y a la vez personal. Poco antes de morir, Arguedas publicó un disco en el que leía *El sueño del pongo*, y en el que también cantaba, con alegría rotunda, canciones quechuas tradicionales: la trilla de la arveja (cosecha del guisante peruano) y un carnaval de Tambobamba.¹⁵ Alegría que late agazapada en el huayno —género musical, no lo olvidemos— que dio comienzo a estas palabras. Alegría que defendió Arguedas, anticipando la conmovedora “Defensa de la alegría” de Mario Benedetti, en carta a Alejandro Ortiz Rescaniere fechada en 1969, el último año de su vida. En *La utopía arcaica* Mario Vargas Llosa citó su pasaje más conmovedor: “¡Si te imaginaras cuán enfermo irremediable condenado creí ser durante toda la infancia y la adolescencia! Pero nadie ha sido más feliz que yo; Nadie, ni tú” (1996: 288). Y alegría que nos mueve a recordarlo con unos versos de otro poeta, esta vez español. Me refiero a Pepe Hierro. En el poema “El muerto”, de uno de sus primeros libros, titulado precisamente *Alegría*, y recordando nada menos que a un pino cuya belleza —como en el caso del de Arequipa— le hace intuir la inmortalidad, Hierro desafió, como Arguedas, la precariedad de la vida con las porfiadas palabras de la poesía: “Pero yo, que he tocado una vez las agudas agujas del pino, no podré morir nunca. / [...] / Aunque muera mi cuerpo, y no quede memoria de mí”.¹⁶

Desafío que hace suyo el mismo Arguedas cuando afirma, en su himno quechua a Tupac Amaru¹⁷, “¡Kachkaniraqmi!”. Es decir, “¡Sigo siendo!”.

¹⁵ El disco se publicó en la Editorial Universitaria de Santiago de Chile en 1969.

¹⁶ El poema se titula “El muerto” (1962: 118).

¹⁷ Publicado en *Temblar; El sueño del pongo / Katatay, Pongop mosqoynin* (1976).

OBRAS CITADAS

- Alberti Vallejo, Alfredo. “La palabra empeñada”. Huamanga: La Voz, 2007. Impreso.
- Arguedas, José María. *Apu Inka Atawallpaman*. Lima: Mejía Baca, 1955. Impreso.
- . *Canciones y cuentos del pueblo quechua*. Lima: Huascarán, 1946. Impreso.
- . “Correspondencia entre Hugo Blanco y Arguedas”. *Amaru* N° 11, diciembre 1969. Impreso.
- . *El zorro de arriba y el zorro de abajo* [1958]. Edición crítica: Archivos de la Unesco. Madrid: Ministerios de Cultura de España y Francia, 1990. Impreso.
- . “La literatura peruana”. *Coral* (Valparaíso), 13 de octubre de 1970. Publicado originalmente en *Bohemia*, La Habana, 1970. Impreso.
- . *Las cartas de Arguedas*. Edición de John V. Murra y Mercedes López-Baralt. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996. Impreso.
- . *Los ríos profundos* [1958]. Buenos Aires: Losada, 1972. Impreso.
- . *Temblar, El sueño del pongo/Katatay, Pongop mosqoynin*. Edición bilingüe quechua/español. La Habana, Casa de las Américas, 1976. Impreso.
- Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética* [1952]. Madrid: Gredos, 1967. Impreso.
- De la Vega, Inca Garcilaso. *Comentarios reales/La Florida del Inca*. Edición con prólogos y notas de Mercedes López-Baralt. Biblioteca de Literatura Universal. Madrid : Espasa Calpe, 2003. Impreso.
- Foucault, Michel. *Les Mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966. Impreso.
- Hernández, Miguel. *Obra completa, primer volumen: Poesía*. Edición de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, con la colaboración de Carmen Alemany. Madrid: Espasa Calpe, 1992. Impreso.
- Hierro, José. *Poesías completas 1944-1962*. Madrid: Giner, 1962. Impreso.
- Lévi-Strauss, Claude. *El pensamiento salvaje* [1962]. México: Fondo de Cultura Económica, 1972. Impreso.

- . *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido*. México: Fondo de Cultura económica, 1972. Impreso.
- López-Baralt, Mercedes. “La otredad puertas adentro: Arguedas y la construcción poética de la Identidad”. *Arguedas y el Perú de hoy*. Edición de Carmen María Pinilla Lima: SUR, 2005. 355-362. Impreso.
- . “*Wakcha, pachakuti y tinku*: tres llaves andinas para acceder a la escritura de José María Arguedas” (1997). *Las cartas de Arguedas*. Edición de John V. Murra y Mercedes López-Baralt. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996. 299-330. Impreso.
- Lotman, Yury. *Analysis of the Poetic Text*. Ann Arbor, Ardis, 1976. Impreso.
- Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Biblioteca Amauta, 1928. Impreso.
- Murra, John V. “Semblanza de Arguedas”. *Las cartas de Arguedas*. Edición de John V. Murra y Mercedes López-Baralt. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996. 283-298. Impreso.
- Ortega, Julio. *Los ríos profundos de José María Arguedas*. Lima: Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación, 1982. Impreso.
- Pinilla, Carmen María: *Arguedas, conocimiento y vida*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1994. Impreso.
- Sábato, Ernesto. *La resistencia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2007. Impreso.
- Saramago, José. *Cuadernos de Lanzarote*. Madrid: Alfaguara, 1997. Impreso.
- . “Vivimos para intentar decir quiénes somos”. Entrevista de Juan Ramón Iborra, diario *Clarín*, Barcelona, 6 de diciembre de 1998. Impreso.
- Sánchez, Luis Alberto. *La literatura del Perú*. Buenos Aires: Editorial Guaranía, 1939. Impreso.
- Vargas Llosa, Mario. *García Márquez: Historia de un deicidio*. Barcelona: Seix Barral, 1971. Impreso.
- . *La utopía arcaica: Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. Impreso.

CARTA DE BATALLA POR LA MAGIA LITERARIA DE MARIO VARGAS LLOSA¹

ON DEFENSE OF MARIO VARGAS LLOSA'S LITERARY MAGIC

Luce López-Baralt, Ph. D.
Profesora Distinguida
Universidad de Puerto Rico
Correo electrónico: lucelopezbaralt@gmail.com

Resumen

Vargas Llosa es un miembro del “Boom” hispanoamericano, célebre por la ruptura del plano real literario, que sin embargo se ha perfilado como un cauto creador de novelas “realistas”. Con todo, una lectura atenta de sus libros de crítica en torno a sus libros más amados —*Cien años de soledad*, *Madame Bovary*, *Tirant lo Blanc* y *Los miserables*, dejan ver que el novelista celebra secretamente la “brujería insumisa” de la escritura. El paroxismo estético que le produce la poesía traiciona, una vez más, su pasión por aquellos textos que rozan lo mágico y lo imposible. De ahí el vocabulario técnico de corte sobrenatural que esgrime como herramienta crítica —“demonios”, “hechizos”, “deicidios”— y que por cierto generó una polémica célebre entre el peruano y Ángel Rama. A explorar la curiosa paradoja de Vargas Llosa, escritor “realista” enamorado sin embargo de lo real maravilloso, van dedicadas estas páginas.

Palabras clave: realismo mágico, literatura fantástica, realismo, *Boom* hispanoamericano, novelas de caballería.

¹ Versiones abreviadas de este estudio verán la luz en las *Actas del Premio Henríquez Ureña otorgado a Mario Vargas Llosa* (Santo Domingo, 2016) y en la revista *Global* de Santo Domingo (2016).

Abstract

In spite of forming part of the Latin American Boom, famous for its literary magic, Vargas Llosa is known for his “realism”. A close reading of his critical work —especially of his favorites *Madame Bovary*, *Les misérables*, *Tirant lo Blanc* and *One Hundred Years of Solitude*— betrays, however, a secret love for the “untamed withcraft” of literature. The esthetic paroxysm that poetry produces in Vargas Llosa again reveals his passion for the supernatural and the impossible. This attitude can help explain the curious technical vocabulary Vargas Llosa employs in his criticism —“demons”, “spells”, “deicide”—. The supernatural flavour of his literary theory caused a fiery polemic with literary scholar Ángel Rama. This paper explores the curious paradox of Vargas Llosa, a “realist” writer who ironically prefers literary magic.

Keywords: magic realism, literature of the fantastic, realism, Latin American Boom, novels of chivalry.

Recibido: 1 de enero de 2017. *Aprobado:* 1 de febrero de 2017.

Hace casi medio siglo, allá por 1969, Mario Vargas Llosa entraba al curso que ofrecía sobre García Márquez² en la Universidad de Puerto Rico y en el umbral de la puerta me hizo una curiosa confidencia entre bromas y veras: “Si existiera la reencarnación, en la otra vida yo fui Tirante el Blanco”. El comentario audaz me sorprendió, ya que tanta devoción por un héroe demencial de las novelas de caballería, sembradas de prodigios y rupturas del plano real, me parecía incongruente con este miembro del “Boom hispanoamericano que, contrario a sus compañeros de camino, siempre se perfiló como un autor creador de novelas “realistas”. Vargas Llosa también compartió conmigo el sueño juvenil que acariciaba entonces: ir a Barcelona a estudiar novelas de caballería con el máximo experto en el campo, Martín de Riquer. Como consta hoy, habría de lograr con creces eso y mucho más. Pero los comentarios del novelista quedaron grabados a fuego en mi memoria porque delataban un inconfesado amor por

² La formidable *Historia de un deicidio* se habría de basar muy de cerca en el material de este curso, que Mario ofreció en el Departamento de Estudios Hispánicos en el verano de 1969.

el delirio y la fantasía literaria que no me parecía, *prima facie*, cónsono con su narrativa, siempre respetuosa de la verosimilitud. A explorar esta curiosa paradoja van dedicadas estas páginas.

Como se sabe, las letras americanas de mediados de siglo XX, con pocas excepciones como las de Vargas Llosa, han hecho gala de un amor extremo por la fantasía³. El llamado “realismo mágico” o lo “real maravilloso” hispanoamericano, como prefiere Irlemar Chiampi⁴, ha sido objeto de polémicas en las que no me puedo detener⁵, pero ya sea de origen surrealista o hijo del post-expresionismo alemán, ya haya nacido con Novalis o con Franz Roh⁶, ya bien explore las culturas “mágicas” primigenias para consumo del lector occidental o ya constituya simplemente una literatura postrealista, lo cierto es que en nuestra orilla atlántica el célebre “Boom” latinoamericano ha defendido la teoría y la práctica de la fantasía literaria con reiterado entusiasmo. Importa aclarar que el “Boom” no inauguró esta tendencia literaria tan arraigada entre nosotros: mucho antes que los diluvios legendarios y las mariposas amarillas de García Márquez irrumpieran en Macondo, ya Leopoldo Lugones hacía caer una lluvia intermitente de chispas de cobre en “La lluvia de fuego”. Borges, por su parte, inauguró la reflexión teórica formal en torno a la ruptura del plano real en su ensayo pionero “El arte narrativo y la magia”, de 1932⁷. Es sobre todo en los relatos del *Aleph* y en sus estremecidas reescrituras cervantinas como las “Magias parciales del *Quijote*”, “Las ruinas circulares” y el poema

³ Sobre la magia literaria y la literatura fantástica en general, cf. sobre todo Vladimir Propp, *Morfología del cuento maravilloso*, publicado originalmente en Leningrado en 1928; T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris: Seuil, 1970) y Claude Lévi-Strauss, “La structure et la forme”, en *Anthologie structurale deux* (Paris: Plon, 1973).

⁴ *O realismo maravilhoso. Semiologia do novo romance hispano-americano*. Sao Paulo: Perspectiva 1980; y “Realismo maravilloso y literatura fantástica” (*Eco* 229, 1980, pp. 79-101.)

⁵ Muchos pensadores se han ocupado del tema del realismo mágico y de la literatura fantástica en el continente americano, desde el pionero Ángel Flores hasta Enrique Anderson Imbert, Emir Rodríguez Monegal, Roberto González Echevarría, Jaime Alazraki, Lorraine Ben-Ur, Antonio Planells, Seymour Menton y Floyd Merrell, por mencionar algunos nombres representativos. Refiero al lector a los estudios panorámicos de Irlemar Chiampi (*op. cit.*) y Emil Volek (“Realismo mágico entre la modernidad y la postmodernidad: hacia una remodelización cultural y discursiva de la nueva narrativa hispanoamericana” (*Inti: Revista de Literatura Hispánica*, vol. 1, núm. 31, 1990, pp. 30-31), disponible en <http://digitalcommons.providence.edu/inti/voll/iss31/3>).

⁶ *Nach expressionismus: Magischer Realismus. Probleme des neuesten europaischen Malerei* (Leipzig, 1925).

⁷ Incluido en *Discusión* (Buenos Aires: Emecé, 1964, pp. 81-91).

“Sueña Alonso Quijano”, concéntrico como las *Mil y una noches*, que el maestro argentino juega con el elemento fantástico y entrecruza la realidad extraliteraria del lector con el plano ficcional del texto. Años después, en 1949, Alejo Carpentier postularía en el prólogo a *El reino de este mundo* que el pensamiento racional puede coexistir con el pensamiento mítico o mágico en un mismo texto literario. Julio Cortázar secunda la idea, ya que sus personajes apuestan a la deformación mágica de la realidad y aceptan lo sobrenatural como un elemento más de su existencia. De ahí que el protagonista de “Axolotl” termine convertido en pez sin causar asombro a nadie. Este mundo novelesco en total estado de disponibilidad es, como se sabe, clave en la obra de Gabriel García Márquez, quien en *Cien años de soledad* despliega sus maravillas con la misma “cara de palo” con la que su abuela le narraba los prodigios acontecidos en Aracataca⁸. Vemos sin pasmo como Remedios la bella asciende al cielo entre sábanas mientras el Padre Nicanor levita con una taza de chocolate humeante. El tiempo estalla cuando el último Buendía, tras descifrar el manuscrito sánscrito de Melquíades, lee que está leyendo su propia historia. Carlos Fuentes, por su parte, que cada Pascua de Resurrección releía el *Quijote*, reflexiona en *Cervantes o la crítica de la lectura* acerca de la voluble magia cervantina, cuyas rupturas del plano real homenajea en su monumental *Terra nostra*. Como en el *Quijote*, la novela se refracta en una multiplicidad de perspectivas, épocas y espacios anulados: Felipe II cohabita con la Celestina; el París moderno alterna con las profecías joaquinatas; mantean a don Quijote en vez de a Sancho.

Aún antes, en 1955, Juan Rulfo ya hacía convivir los espíritus de los difuntos con los vivos en *Pedro Páramo*, obra que García Márquez admitió saberse de memoria y que Borges enaltece como clave del realismo mágico latinoamericano. El mismo diálogo cómodo entre este mundo y el trasmundo se reitera en *La casa de los espíritus* de Isabel Allende y en *La amortajada* de María Luisa Bombal. Tan nuestra es esta magia literaria, que aun en años recientes Luis Rafael Sánchez homenajea los perros cervantinos Cipón

⁸ De ahí que García Márquez se auto-defina como un “escritor realista”, argumentando que “en América Latina todo es posible, todo es real [...] los escritores latinoamericanos no nos hemos dado cuenta de que en los cuentos de la abuela hay una fantasía extraordinaria en la que creen los niños a quienes se les está contando y me temo que contribuyan a formarlo, y son cosas extraordinarias, son cosas de las *Mil y una noches*”. La abuela de García Márquez era parte de su realidad, por lo que el novelista colombiano considera que las constantes rupturas del plano verosímil tan propias de su narrativa constituyen una simple transcripción de sus experiencias más íntimas y más “reales”.

y Berganza, dotando a su perro cibernético Buddy del don de un incesante parloteo humanoide en sus *Confesiones de un perro gringo*. En su novela *Sara*, Sergio Ramírez, por más, hace una audaz fusión de los prodigios bíblicos con el realismo mágico del ya antiguo “Boom”: el Mago vomita pájaros y la belleza de Sara es tal que hay que esconderla de las multitudes admiradas.

No nos extraña un hambre de irrealidad tan pertinaz: nuestras letras nacen inmersas en la maravilla, pues los cronistas de Indias vieron el Nuevo Mundo con los ojos crédulos de lectores asiduos a las novelas de caballerías. De ahí el nombre de California, oriundo de las *Sergas de Esplandián*, y de ahí que Bernal Díaz del Castillo comentara en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* que Tenochtitlán parecía algo sacado del *Amadis de Gaula*. Ante esto, no es extraño que Cristóbal Colón apuntara sin asombro en su *Diario* que vio “tres serenas que salieron bien alto de la mar, pero no eran tan hermosas como las pintan, [porque] tenían forma de hombre en la cara”⁹. Lo que el descubridor vio eran manatíes, pero no dudó en envolverlos en la magia del mito.

Por otro lado, hay que reconocer que el realismo mágico se convirtió en categoría de marca para la literatura latinoamericana: muchos lectores europeos y norteamericanos entendieron que era la “forma” de escritura de los latinoamericanos. Generaciones posteriores al Boom se han visto obligadas a combatir la etiqueta de América Latina como mágica, o el país de las maravillas elevado a continente, para decirlo en palabras de Jorge Volpi (2009: 68). Ello queda registrado tanto en el Manifiesto Crack (1996) —en el cual el mismo Volpi junto a Eloy Urroz, Ignacio Padilla, Ricardo Chávez-Castañeda y Pedro Ángel Palou, firman en México una suerte de ideario estético-literario— así como en la antología McOndo (1996), editada por Alberto Fuguet y Sergio Gómez. Esta última surge a partir del rechazo de unos cuentos de escritores chilenos y argentinos por una revista norteamericana, debido a que no eran lo suficientemente “latinoamericanos”, es decir, por no contener la requerida dosis de realismo mágico. Entonces, deciden publicar sus propias creaciones en una antología cuyo título resulta de evidente ironía y cuyo prólogo constituye otro “manifiesto” que reclama autonomía para vender un continente urbano, contaminado y tecnológico. Más allá de una América La-

⁹ Cristóbal Colón, *Diario del descubrimiento*. Estudios, ediciones y notas por Manuel Alvar (Ed. del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1976, p. 54).

tina rural e indígena, en ella también coexisten MTV, McDonald's, computadoras Mac, condominios, Corín Tellado y culebrones televisivos.

El “realismo literario” de Vargas Llosa

Vargas Llosa parecería situarse al margen de toda esta exuberancia mágica que tanto prodigan los narradores modernos de nuestra orilla atlántica. Y lo hace mucho antes de que Jorge Volpi combatiera, junto a otros escritores, la etiqueta de América Latina como continente “maravilloso” en el *Manifiesto Crack* de 1996¹⁰. Ajeno al apetito de prodigios de sus correligionarios de mediados de siglo XX, Mario declara sin ambages su preferencia literaria en *La orgía perpetua*: “prefiero la invención realista a la fantástica”, “[...] he preferido siempre que las novelas finjan lo real, así como otros prefieren que finjan lo irreal, [porque] la irrealidad suele aburrirme mortalmente”¹¹. José Miguel Oviedo hace hincapié en el credo literario precavido de Vargas Llosa: “El propio autor ha manifestado que como escritor ‘aspira a ser fundamentalmente realista’”¹². La estudiosa Ivonne Piazza de la Luz destaca la posición de Oviedo: “...a pesar de que representa un definido perfil estético que puede llamarse “realista”, nunca quiso [Vargas Llosa] ser un realista mimético sino un experimentador del lenguaje narrativo para alcanzar la representación artística de la realidad, pero no para hacer una copia, sino algo sustancialmente nuevo”¹³. El “realismo” del peruano —perdónese me el término técnico decimonónico que

¹⁰ Cf. Jorge Volpi, Eloy Urroz, Ignacio Padilla, Ricardo Chávez Castañeda y Miguel Ángel Palou, *Manifiesto Crack* (1966). *Lateral. Revista de la Cultura*, Número 70, octubre 2000. (<http://www.lateral-ed.es/tema/070manifestocrack.htm>). Comenta Ivonne Piazza que estos manifestantes literarios “firman en México una suerte de ideario estético-literario - así como en la antología McOndo (1996), editada por Alberto Fuguet y Sergio Gómez. Esta última surge a partir del rechazo de unos cuentos de escritores chilenos y argentinos por una revista norteamericana, debido a que no eran lo suficientemente “latinoamericanos”, es decir, por no contener la requerida dosis de realismo mágico. Entonces, deciden publicar sus propias creaciones en una antología cuyo título resulta de evidente ironía y cuyo prólogo constituye otro “manifiesto” que reclama autonomía para vender un continente urbano, contaminado y tecnológico” (*Tengo ante mí la montaña’: el ciclo serrano de Mario Vargas Llosa*. Tesis doctoral, Depto. de Estudios Hispánicos, Universidad de Puerto Rico, 2014, p. 16. La autora prepara al presente su tesis como libro.

¹¹ *La orgía perpetua* (Barcelona: Bruguera-Libro Amigo, 1978, pp. 17 y 19). En adelante citaré por esta edición.

¹² José Miguel Oviedo, *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad* (Barcelona: Barral, 1970, p. 51).

¹³ *Tengo ante mí la montaña’...*, *op. cit.*, p. 14. Agradezco a la colega la inestimable ayuda que me brindó a lo largo de la redacción del presente estudio.

vengo usando, pero es el que emplea Vargas Llosa— no es, claro está, el antiguo realismo de novelistas como Tolstoi o Galdós. Con todo, a despecho del matiz particular que tome el realismo actualizado de Mario Vargas Llosa, lo cierto es que sus novelas suelen guardar un decoro “realista” reconocible y preciso, que evita en todo momento la ruptura del plano verosímil. De ello hace gala desde su pionera *Ciudad y los perros*, escrita en el apogeo del “Boom” hispanoamericano, hasta en su reciente *Cinco esquinas*, de 2016.

El inveterado “realismo” vargallosiano se comienza, sin embargo, a reexaminar en años recientes, y acaso David Gallagher sea el mejor exponente de esta nueva tendencia crítica. En un estudio de 1970 sobre *Conversación en la catedral*, el estudioso británico explora el aspecto formal de la obra, cuya espacialidad y temporalidad considera “laberíntica” e incluso “cíclica”. Un suceso temporal precede a otro en el cuerpo textual de la novela, cuando realmente sucedió con posterioridad. El transcurrir de los hechos narrados zigzaguea y los efectos son pues anteriores a las causas. Este simbólico laberinto narrativo constituye para Gallagher un singular “triumfo artístico”¹⁴, del que el novelista se sirve para delatar la caótica realidad peruana y para poner de manifiesto el hecho de que somos seres conflictivos cuyas vidas públicas a menudo chocan contra nuestra verdad auténtica oculta, a menudo inconfesable. A la luz de este fecundo perspectivismo narrativo Gallagher afirma que Vargas Llosa “no es por cierto ningún social-realista simplista» (“La fecunda...”, p. 593).

“Se ha recompuesto la realidad”, tercia Piazza de la Luz (*Tengo ante mí...*, p. 15), reflexionando sobre las propuestas críticas de Gallagher en torno a *Conversación en la Catedral*. Considera que “la complejidad de su forma también dificulta su lectura —que por cierto, ha inducido a más de uno a abandonarla—, pero registra en el lector que finalmente alcanza a sumergirse en sus laberintos y decodificar la yuxtaposición de tiempos, espacios y diálogos —una fascinante seducción cuyo resultado final obliga a describir la gesta como culminación de un “trance mágico”. Así lo sentí yo como lectora (*Tengo ante mí...*, p. 16).

¹⁴ “La fecunda aventura”, *Estudios Públicos*, 122 (otoño 2011), p. 594. La primera versión de este ensayo fue publicada por Gallagher en la Revista *Marcha* (Montevideo) del 9 de octubre de 1970. Luego lo recogió en el libro *Asedios a Vargas Llosa* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1972), y finalmente revisitó el tema en su libro *Modern Latin American Literature* (Oxford: Oxford University Press, 1973).

Lo significativo aquí es el entusiasmo con el que Mario Vargas Llosa acoge la hipótesis de su amigo Ghallager¹⁵ en torno al “laberíntico circularismo” (“La fecunda...”, p. 596) de *Conversación en la catedral*. Es tal su alegría que parecería atemperar las propuestas del crítico británico a sus propias pulsiones “mágicas” ocultas, llevándolas a extremos que el estudioso no contempla en su ensayo. Esto salta a la vista cuando Xiomara Navarro¹⁶ quiso indagar el espinoso tema del realismo literario de manera frontal con Vargas Llosa, por lo que le pregunta sin más en una entrevista: “Ud. pertenece a la Generación del “Boom” pero su realidad no es una realidad mágica. ¿Qué pasa con el realismo mágico y Vargas Llosa?” (*La recurrencia...*, p. 189.) El novelista le contesta citando las hipótesis de Gallagher, pero la extrema justamente en lo tocante al asunto de la “magia” literaria:

Bueno, yo te voy a dar una respuesta que no es mía, es de un crítico, pero que a mí me gustó mucho y la he adoptado. Me parece que fue de David Ghallager, que fue un crítico muy interesante, fue profesor de Oxford. El para mí escribió uno de los mejores ensayos sobre *Conversación en la catedral*, brillante realmente, magnífico el ensayo. El decía lo siguiente: Bueno, Vargas Llosa sí es realista en sus historias, en sus anécdotas, donde está el realismo mágico, donde está lo imaginario y la fantasía de Mario Vargas Llosa es en su forma, la forma de Vargas Llosa no tiene nada que ver con el realismo; las historias anulan completamente el tiempo, evoluciona la historia por el tiempo como si fuera un espacio retrocediendo, avanzando, volviendo. El tiempo está como inmovilizado, congelado, los efectos son anteriores a las causas. Hay toda una recomposición que es totalmente imaginaria, mági-

¹⁵ El día que Vargas Llosa ganó el Premio Nobel mi marido y yo nos encontrábamos en Nueva York, y por esas sincronicidades jungianas (¿“mágicas”?) nos lo encontramos de manera fortuita en la función de *Rigoletto* en el Metropolitan Opera House, donde pudimos celebrar brevemente el acontecimiento. El escritor estaba acompañado justamente por David Gallagher.

¹⁶ La entrevista aparece inserta a manera de apéndice en su tesis doctoral para Texas Tech University (mayo de 1998), titulada *La recurrencia de Lituma en la obra de Mario Vargas Llosa*. Cito las pp. 189-190.

ca, fantástica, de los términos de la realidad para contar unas historias que son realistas. Entonces lo mágico, lo imaginario, lo fantástico es la forma, es la técnica. [...] la manera como todo eso está contado no es una manera realista en absoluto, no se respeta jamás la cronología, no se respetan jamás las limitaciones de tiempo y espacio (*apud* Navarro, *La recurrencia...*, 1989, 19).

Acaso más interesante aunque la original —pero cautelosa— hipótesis crítica de Ghallager sea la reacción de Vargas Llosa. Desbordado, como dije, de entusiasmo, el novelista se siente feliz de pensarse tildado como escritor “mágico”: así logra cerrar filas al fin con los inveterados hechizos literarios de la generación del “Boom”, a la cual pertenece por derecho propio. Pero ya sabemos que Gallagher nunca alude en su ensayo al “realismo mágico” de la novela vargallosiana: esa interpretación la aporta el propio novelista. Sospecho que nuestro autor está citando a Gallagher de memoria, ya que es obvio que no recuerda sus hipótesis con pormenor. Esto ayuda a explicar que adjudicara al estudio del crítico británico ciertas interpretaciones que, si bien se podrían desprender de su novedosa propuesta crítica, no las afirma Gallagher. Es Mario quien lo hace. Ha aflorado aquí una sorprendente querencia por la fantasía: es la “carta de batalla” secreta del peruano, o bien, uno de sus “demonios” ocultos.

No es difícil sospecharlo a la luz del hecho de que Vargas Llosa aplica a su propio novelar las mismas reflexiones que hizo en su momento sobre *Cien años de soledad*. En su cuerpo textual García Márquez hace gala, según apunta el peruano en la *Historia de un deicidio*, de una “lógica real imaginaria”, “en la que el efecto puede preceder a la causa y en la que el tiempo puede ser extensible y retráctil” (*Historia de un deicidio...*, p. 185). La obra cumbre del colombiano constituye un grimorio que funda una temporalidad insólita, y Vargas Llosa parecería remedar en su propia narrativa —y muy a su manera— este experimento textual “fantástico”. Admito que no sé cuánta conciencia tiene el Nobel de que está incorporando a su obra —y a su reflexión teórica sobre la misma— estas técnicas literarias propias de escritores “mágicos”.

Vargas Llosa frente a la “brujería insumisa” de la magia literaria: El Quijote, el Tirant lo Blanc y los Cien años de soledad

Veamos más de cerca la actitud que guarda Vargas Llosa frente a la literatura fantástica¹⁷, porque nos abrirá una importante ventana a sus pulsiones literarias más profundas. Secundo las palabras de Ivonne Piazza de la Luz cuando propone que el fuerte de Vargas Llosa, “más allá de la narrativa, está en el análisis de lo que comenta” (*Tengo ante mí...* 28). Vargas Llosa es, en efecto, tan buen crítico literario como narrador. Importa pues a explorar cómo reacciona nuestro autor ante las novelas que merecen su tención crítica y que lo obligan a tomar una postura frente al dilema del realismo literario versus la ruptura del plano real. Veremos que tanta insistencia en un puntilloso recato realista resulta en última instancia sospechosa, porque entra en conflicto con una querencia artística larvada del propio autor hacia el delirio y lo irracional que no ha hallado cauce expresivo claro en su propia escritura. Adelanto que habremos de toparnos con actitudes literarias de una ambivalencia realmente fecunda.

Al prologar el *Quijote* para la edición del Centenario de la Real Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua Española¹⁸, lo primero que Vargas Llosa aborda es precisamente el problema del “realismo” cervantino. El crítico destaca el hecho de que el verdadero propósito del anacrónico caballero no es revivir el pasado histórico, pues las delirantes hazañas caballerescas que emula nunca existieron en la realidad, sino en el mundo novelesco fantasioso del género literario de caballerías. Don Quijote quiere pues encarnar el mito, vivir la ficción. Ahora bien: tal es la terquedad con la que vive la poderosa locura de su sueño, que termina contagiando de irrealidad el mundo novelesco que protagoniza. Don Quijote termina —afirma Vargas Llosa— “por salirse con la suya” (Prólogo al *Quijote*, *op. cit.*, p. xv): el bachiller Carrasco se disfraza dos veces de

¹⁷ Aunque no me detengo aquí a explorar las diferencias entre la antigua “literatura fantástica” o el “realismo mágico”, ya más asociado al siglo pasado hispanoamericano, sí vale recordar que para Tzvetan Todorov (*Introducción a la literatura fantástica*, 1970) la literatura fantástica es aquella que introduce, en un discurso realista, un hecho insólito o sobrenatural, que despierta incomodidad y dudas tanto en los personajes como en los lectores, en tanto atenta contra la lógica aristotélica; y para Irlema Chiampi (*O realismo maravilhoso*, 1980), en la literatura de lo real maravilloso el hecho insólito coexiste con toda comodidad con el discurso realista, y ni el lector ni los personajes lo cuestionan. Es el caso de la ascensión a los cielos de Remedios la bella, en que ningún personaje pestañea ante el prodigio.

¹⁸ La edición conmemorativa del centenario se publicó en México (2004).

caballero andante; Sancho Panza gobierna su imaginaria ínsula y ante la enfermedad final de su amo le propone hacerse pastores a la usanza del género bucólico; la cabeza encantada de bronce adivina prodigios; Clavileño vuela por los aires merced al truco burlesco de unos duques contaminados de maravillas. La locura de don Quijote es contagiosa y su imaginación desbordada devora la realidad novelesca. Vargas Llosa parecería sentirse secretamente feliz de que el hidalgo se saliera con la suya: llevar la fantasía de las caballerías andantes a un primer plano de la crónica “verosímil” que cuenta su historia. Acaso lo mismo le ocurriría a Cervantes con el género literario fantasioso contra el cual teorizó en el *Quijote*: Américo Castro entrevió hace mucho que el alcalaíno debió sentir una veneración inconfesada por la magia de las novelas caballerescas, pues nadie lee con tal pasión lo que desprecia o lo que le aburre.

Regresando a las hipótesis del novelista peruano en torno a la contaminación de los personajes cervantinos con la locura del hidalgo, no es difícil advertir que los sucesos “mágicos” perpetrados por los personajes “cuerdos” que rodean a don Quijote son en el fondo un espectáculo ficticio dentro del cuerpo textual “realista” de la novela. Con todo, Vargas Llosa propone que aun así el libro del *Quijote* se las arregla para ser tan mágico —claro que a su manera— como las mismísimas novelas de caballerías. Me resulta curioso que la incisiva mente crítica de mi antiguo amigo pasara por alto el hecho de que en la máxima novela cervantina sí es posible atestiguar numerosas rupturas del plano verosímil que no son producto ni de la locura del hidalgo ni de los trucos de sus amigos. En la escena final de la novela el cronista árabe cuelga su pluma de ave de una espetera de cocina y le pide que defienda la autoría de la historia de don Quijote frente a los malandrines que se la quieren apropiar. La pluma se jacta a viva voz de que “Para mí sola nació don Quijote, y yo para él; él supo obrar y yo escribir; solos los dos somos para en uno”. La pluma de ave ha quedado demencialmente dotada del poder del habla: los lectores, acostumbrados al supuesto “realismo” de la novela, tardamos en aceptar que la escena se ha resbalado hacia el delirio de las novelas de caballería¹⁹. Otro prodigio cervantino que suele pasar desapercibido son las dos muertes de don Qui-

¹⁹ Un conocedor de la cosmología islámica popularizada sabe que esta pluma parlante representa el cálamo supremo de Dios--*al qalam al-'alâ*--con el que queda escrito el destino inexorable de los seres humanos. Nadie puede alterar lo que el cálamo ha escrito porque su tinta sagrada se ha secado: de ahí que Cide cuelgue su pluma en la espetera para que su tinta divina se evapore. La escritura suprema de un cálamo de esta tesitura so-

jote. Adrienne Laskier Martín²⁰ e Ivette Martí²¹ intuyen los sobretonos sobrenaturales de la escena: el hidalgo recibe, extrañamente, dos distintas colecciones de epitafios. Al final del primer *Quijote* los académicos de la Argamasilla le dedican poemas fúnebres al caballero y a Sancho, que yacen, rotundamente muertos, bajo una “losa fría”. Pese a los panegíricos mortuorios, don Quijote sigue viviendo sus aventuras en la segunda parte, ignorando que ya está bajo tierra. Por más, casi todos los personajes de la segunda parte de la novela, como Sansón Carrasco y los duques, han leído la primera. Si es así, tienen que haberse enterado de que al final del libro el caballero fallecido ha recibido epitafios fúnebres. ¿Están los personajes de la segunda parte frente a un muerto? Como si fuera poco, cuando cerramos el segundo *Quijote* éste vuelve a morir, ahora frente a nuestros ojos, confesando y otorgando testamento. ¿Muere dos veces? El narrador alude a los “nuevos epitafios” que se inscribirán ahora en su sepultura, y uno de ellos, por cierto, es de la autoría de Sansón Carrasco. Me planteo preguntas delirantes pero oportunas: ¿se unirán estos nuevos epitafios a los poemas de los académicos de la Argamasilla sobre la lápida de don Quijote? No andamos lejos de los delirios de Juan Rulfo, afanado por hacer coexistir vivos y muertos en su narrativa mágica. Por último, cuando el “segundo autor” descubre *Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador árabe* en el Alcaná de Toledo, ve que contiene íntegra la crónica de aventuras que buscaba y la hace traducir del árabe al castellano. El dato esconde una inquietante dosis de delirio. El texto, al estar completo, incorpora la historia de su futura pérdida, de su futuro hallazgo y de su futura traducción en el siglo XVII. El “buscador del Quijote” ha encontrado un códice en el que él mismo está inserto. Si lo lee con cuidado, como hizo Mauricio Babilonia en *Cien años de soledad*, llegará al momento en que lea su propia historia, en que lea *que está leyendo*. La crónica mágica de Cide se lo ha tragado. Sólo un encantador sería capaz de perpetrar tales quimeras. Y esto no lo ha urdido la mente fantasiosa de don Quijote, sino el texto mismo que tenemos en las

brenatural triunfa sobre la pluma de avestruz mal deliñada de Avellaneda. Cf. mi ensayo “The Supreme Pen (*Al-qalam al a'la*) of Cide Hamete Benengeli” (*Journal of Medieval and Early Modern Studies*, Duke University 30:3. (2000): 505-518).

²⁰ *Cervantes and the Burlesque Sonnet* (Berkeley/ Los Angeles/ Oxford: University of California Press, 1991).

²¹ “Las muertes de don Quijote: hacia una lectura de los epitafios” (*Revista Académica Dewey Today*, año I, núm 3, abril de 2012, pp. 32-42).

manos²². No me extraña que Borges afirmara, con aires de misterio, que “íntimamente, Cervantes amaba lo sobrenatural”²³.

Basten estos ejemplos representativos de la ruptura del plano verosímil por parte de Cervantes: acaso Vargas Llosa no los advirtió porque sus recatadas anteojeras “realistas” se lo impidieron. Aunque creo que sí intuyó a su manera el amor oculto de Cervantes por la magia. El Premio Nobel peruano comparte con el alcalaíno la misma fascinación por la ruptura fantástica del plano literario “real” que sus propias obras narrativas parecerían rechazar. Cada uno, naturalmente, expresa esta fecunda paradoja literaria a su modo.

Sigamos espigando los textos que han reclamado la adhesión entusiasta de Vargas Llosa y han dado pie a su reflexión sobre la magia literaria. Destaca entre todos, precisamente por su tesis fabulosa, propia de la narrativa caballerescas, el *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell. En su apasionada *Carta de batalla por Tirant lo Blanch* el peruano celebra que fuera él a quien le tocara “desenterrar” del olvido al *Tirant*, cuya ediciones modernas —debidas a Martín de Riquer y a él mismo— pasaron la prueba de fuego de salir airoso a la calle para alcanzar al lector medio: “no puedo dejar de sentir que esta resurrección y apoteosis del *Tirant lo Blanc* es también una victoria mía, algo que de algún modo recompensa la fidelidad del más intransigente de sus valedores” (*Carta de batalla...*, p. 7). Mario mismo se confiesa “valedor” de un auténtico caballero andante del siglo XV: ya sabemos que él, entre bromas, hubiera querido ser *Tirant*, como don Quijote quiso ser Amadís. Una secreta adhesión a la fantasía une a Cervantes y a Mario Vargas Llosa.

Ya he sugerido que al Nobel peruano no le resulta fácil dar rienda suelta a su amor sigiloso por el género mágico: pese a su entusiasmo por las antiguas caballerías, destaca el hecho, para él positivo, que el *Tirant* es una de las novelas relativamente más “realistas” del género. Coincide así con el juicio del propio Cervantes, que afirmó en el escrutinio de la biblioteca del hidalgo un avasallante dictamen sobre el *Tirant lo Blanc*: “este es el mejor libro del mundo” (*Quijote* I, 6). Acto seguido el alcalaíno aclara su

²² Abundo en el tema en mi “Carta de batalla por la magia cervantina” (página cibernética del VII Congreso de Congreso Internacional de la Lengua Española (CILE) celebrado en San Juan de Puerto Rico en marzo de 2016. El texto está asimismo en prensa en el *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española*.

²³ «Magias parciales del *Quijote*». *El ‘Quijote’ de Cervantes* (Ed. George Haley, Madrid: Taurus, 1980, p. 103. 103-105).

rotundo aserto, alejándose de la estética caballescica del delirio: “porque en él los caballeros comen y mueren otorgando testamento” (*ibid.*)²⁴. En su *Carta de batalla*, Mario Vargas Llosa se hace eco del juicio cervantino y espiga las escenas, relativamente escasas en el contexto del género fabulado al que pertenece la novela, en las que Joanot Martorell viola las reglas de lo verosímil: una gentildama queda convertida en dragón y luego es desencantada; la Virgen aparece en sueños; el Dios del Amor desaparece mágicamente durante las fiestas de bodas del Rey de Inglaterra; una *claredat d’àngels* baja del cielo a llevarse las almas de Carmesina y Tirante; el Hada Morgana llega de manera insólita a Constantinopla, entre otras. Se me permitirá señalar un dato, esta vez anecdótico, pero revelador: el novelista impuso precisamente el nombre de la célebre Hada Morgana a su única hija, un apelativo con sabor a portento que aglutina toda la fantasía del género caballescico. Este simbólico bautizo de fuego en la magia es cónsono con el *day dream* juvenil de Vargas Llosa de haber encarnado al mismísimo *Tirant* en otra vida. Otra vez más, parecería que una gozosa aquiescencia a la magia desatada subyace, soterrada pero palpitante, bajo el inveterado “realismo” de la obra vargallosiana.

Lo cierto es que el Nobel admite que el hechizo del *Tirante el Blanco* le llevó a convertirse en “un lector empedernido de novelas de caballerías”²⁵. Aclara que no le “quemaron el seso” como a don Quijote, pero sí le depararon “ilusión y placer a raudales” (*ibid.*). Para leerlas, nuestro autor, presa de resfriados constantes, desafió las bajas temperaturas del helado caserón de la Biblioteca Nacional de Madrid para leer con furor las antiguas ediciones de las caballerías, de letra pequeña y papel de cebolla, que tanto le lastimaban la vista. Admite sobrecogido que el *Tirant*, obra de aventuras “desmedida e inconmensurable” —advírtanse los epítetos— le ayudó a descubrir “el escritor que quería ser” (*Carta de batalla...*, p. 21). No es poco deber su temprana vocación de novelista “deicida” de la realidad a una novela mágica de caballerías²⁶, que no para mientes en celebrar como “la primera de esa estirpe de suplantadores de Dios” (*Carta de ba-*

²⁴ La alabanza es por cierto contradictoria, pues el cura y el barbero terminan echando al fuego la novela después de celebrarla. Creo que la paradoja, que la crítica no ha logrado esclarecer satisfactoriamente, delata el conflicto de Cervantes para con la magia literaria.

²⁵ *Carta de batalla por Tirant lo Blanc* (Barcelona: Seix Barral/Biblioteca Breve, 1991, p. 89). En adelante citaré por esta edición.

²⁶ No deja de ser significativo que Vargas Llosa estudie con minucia el influjo del género caballescico en *Cien años de soledad* en su *Historia de un deicidio*.

talla..., p. 11). Estamos, asegura el escritor peruano, ante una “ficción moderna, no un fósil” (*Carta de batalla...*, p. 10). De ahí que considere que las novelas de caballerías han sido injustamente “calumniadas”, ya que, aun antes del golpe mortal que les propinara Cervantes, se comenzaron a prohibir justamente por su libertad imaginativa, “enemiga natural del dogma y fuente de toda rebelión” (*Carta de batalla...*, p. 10). Acto seguido Vargas Llosa esgrime su espada verbal a favor de la “frescura salvaje” de la novela de Martorell, y lo hace justamente para celebrar de manera rotunda su fantasía, tan propia del género caballeresco y tan aparentemente ajena, en cambio, a su propio novelar: “En un momento de apogeo de la cultura escolástica, de cerrada ortodoxia, la fantasía de autores de caballerías debió resultar insumisa, subversiva su visión sin anteojeras de la realidad, osados sus delitos, inquietantes sus criaturas fantásticas” (*Carta...*, *op. cit.*, p. 10).

Novelas “insumisas” y “subversivas” ante la realidad extraliteraria: parecería que Vargas Llosa habla de sus propias novelas “deicidas”, que conciben “la literatura como liberación”²⁷ y que de alguna manera oscura hacen escuela con la briosa historia caballeresca de Martorell.

Vargas Llosa admira, por más, el particular talento con el que el autor valenciano pasa de contrabando su magia al lector, alterando imperceptiblemente la naturaleza de una realidad narrada y reemplazando su contenido inicial por otro distinto sin que la apariencia exterior del relato registre la sustitución. Este procedimiento sorprende al lector desarmado, sin fuerzas para rechazar esta distinta dimensión de la realidad que se le ha pasado sigilosamente a traición. El escritor peruano considera que esta es precisamente la estratagema empleada por los grandes autores del género fantástico, que hace posible que el lector acepte las escenas demenciales de los maestros de lo insólito como Kafka o Cortázar. Martorell, “fabulador excepcional” capaz de fabricar una “formidable mentira” (*Carta de batalla...*, p. 105), es pues un pionero en asuntos de magia narrativa. Finge un mundo que parece duplicar el verdadero, cuando, en verdad, muy sutilmente lo iba suplantando por otro. Es un auténtico “deicida” de la realidad. “Para perpetrar esas supercherías con éxito —puntualiza Vargas Llosa— se necesita talento y brujería”.

Tomemos nota del vocablo que se le ha escapado al crítico peruano

²⁷ https://es.wikipedia.org/wiki/Carta_de_batalla_por_Tirant-lo_Blanc.

al momento de registrar su reacción de lector ante las páginas del *Tirant lo Blanc*: “brujería”. Esta voz esotérica nos coloca de súbito del lado del hechicero Merlín de las caballerías fabuladas, del taumaturgo Cide Hamete Benengeli y del mago Melquíades. Atrás quedaron las cautelas críticas “realistas”: Vargas Llosa urde su teoría literaria con la vehemencia de un poseído. Y es desde este particular punto de vista que asume la tarea de celebrar otra obra mágica, pero moderna esta vez, que para él hace escuela con estos precedentes caballerescos fantásticos: los *Cien años de soledad* de García Márquez. Aquí es precisamente que Vargas Llosa elabora en detalle su célebre hipótesis de la novela como “deicidio”. Importa explorar el vocabulario técnico con el que elabora su teoría literaria, pues nos volverá a conducir al mundo del prodigio sobrenatural y de la fantasía desatada.

Como se sabe, el escritor peruano elige términos estrictamente religiosos para elaborar su propuesta teórica del hecho novelesco: “Escribir novelas es un acto de rebelión contra la realidad, contra Dios, contra la creación de Dios que es la realidad. [...] éste es un disidente [...] y la raíz de su vocación es un sentimiento de insatisfacción contra la vida; cada novela es un deicidio secreto, un asesinato simbólico de la realidad”²⁸.

El novelista es pues un usurpador de Dios, un demiurgo al uso del *Timeo* de Platón que sustituye una realidad viciada que considera imperfecta con otra insólita de su propia hechura. No es, añade, sino una figura “luciferina” (*Historia...*, p. 86) cuya rebeldía lo empuja a suplantar a Dios, rehaciendo la realidad creada. Como vemos, el precavido crítico “realista” no tiene reparos en armar su hipótesis literaria sirviéndose de términos esotéricos— e incluso religiosos, ya que su “Dios” va siempre escrito con mayúscula—. La mención de Lucifer, de otra parte, corre parejas con el siniestro vocablo “brujería” que empleó el crítico para describir la proeza literaria de Martorell. “Brujería”, “deicidio secreto”, “asesinato”: es fuerza admitir que los tecnicismos esotéricos de Vargas Llosa tienen sobretonos inquietantemente sombríos. Es como si la usurpación del acto creador divino constituyera una transgresión religiosa.

Para mayor complejidad, el novelista, este extraño *homo faber* luciferino, no crea su realidad alterna desde una calculada racionalidad sobria, sino que está, en buena medida, a merced de los “demonios” íntimos que lo habitan (*Historia...* 87). Estos demonios, explica el teórico, no son otra

²⁸ *Historia de un deicidio* (Barcelona: Biblioteca Breve/Barral Editores, 1971, p. 85). En adelante citaré por esta edición.

cosa que los hechos, personas, sueños y mitos cuya presencia o cuya ausencia lo enemistaron con la realidad. Los tratará de recuperar o de exorcisar al crear el mundo artístico que opone a la realidad extra-literaria. Dicho de otro modo más afín a la psicología que a la teología religiosa: las pulsiones secretas del novelista, que a menudo no reconoce racionalmente y que justamente por eso lo dominan, le dictan buena parte de la materia prima fundamental de su arte²⁹. Explican, por más, su necesidad misma de hacer arte. De ahí que estos “demonios” u obsesiones subconscientes no resueltas reaparezcan una y otra vez, nunca totalmente redimidas, a manera de temas recurrentes en el mundo novelístico de cada autor³⁰. Vargas Llosa propone que, en el caso de García Márquez, los demonios nacen fundamentalmente del mundo de la infancia. Desilusionado por la realidad extraliteraria de una Aracataca polvorienta, prosaica y acongojada, el colombiano urde un mundo novelístico sustituto, conjurando en su memoria un Macondo lleno de portentos dignos de la mente febril de su abuela, donde la levitación de Remedios y el Mambrú infantilizado se dan la mano. Para Vargas Llosa se trata de la consumación de un deicidio portentoso con el cual la realidad extraliteraria ha quedado desmentida.

El Nobel advierte que la obra maestra del deicida colombiano hace escuela precisamente con el libérrimo universo textual de sus dilectas novelas de caballería y aun de las *Mil y una noches*³¹. Con todo, parecería que Vargas Llosa necesita atemperar de alguna manera tanta magia, por lo que

²⁹ En años más recientes el propio Vargas Llosa ha hablado de cómo esas pulsiones secretas del inconsciente afloran a su mente cuando escribe: “Sometimes I work for a long time before writing—researching, taking notes and then, when I start to write, radical and unpredictable changes take place. I suppose the reason is deeply mired in the unconscious. I think the unconscious plays an important role in the creative process” (“An Interview [with Mario Vargas Llosa]”, por Efraín Kristal and John King, en: *The Cambridge Companion to Mario Vargas Llosa* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012, pp. 212-220. Cito la página 214). En esa misma entrevista el novelista insiste que “it is the secret part of the personality which is always appearing [...] when I am well advanced into the novel. This is probably the most thrilling aspect of writing a novel” (217).

³⁰ En la citada entrevista para el *Cambridge Companion*, Efraín Kristal y John King confrontan a Vargas Llosa con el hecho de que al principio sus “demonios” “were clearly a metaphor”, mientras que ahora, “the demons seem to be becoming more of a real presence” (“An interview...” 217). Vargas Llosa les da la razón cuando se refiere a la terrible violencia, prácticamente incomprensible, de los años de terrorismo que padeció el Perú. Este horror —“demonio” novel— constituye la materia prima de algunas de sus novelas de tema peruano.

³¹ Aunque es seguro que García Márquez leyó las *Mil y una noches*, Vargas Llosa no da por sentado que hiciera lo propio con las novelas de caballería: quizá admitió haberlo hecho, dice, “para hacer quedar bien a un amigo” (*Historia...* 180).

propone que las audaces novelas caballerescas en el fondo no son “irreales” sino “realistas”: argumenta que “su concepto de la realidad es más ancho y más complejo que la ajustada noción de realidad que establece el racionalismo renacentista” (*Historia...* 176-177). Dicho “realismo” es “verosímil”, propone el crítico, porque incluye lo real objetivo junto a lo real imaginario, conjugando sabiamente, en una indivisible totalidad, los seres de carne y hueso con seres de la fantasía y el sueño, los personajes históricos junto a las criaturas del mito, la razón y la sinrazón, lo posible y lo imposible. Varios órdenes de la realidad son pues narrados simultáneamente. Advirtamos como Vargas Llosa se las arregla aquí para “redimir” la magia y hacerla aceptable. Y, sobre todo, cónsona con el plano “realista” o histórico que el cuerpo textual garciamarquezco también incorpora.

Ciertamente, en *Cien años de soledad* la figura del mago, que convive con sucesos históricos, suele ser clave: Melquíades es un “narrador-dios”, quien con su magia narrativa³² fabula el mundo surreal de Macondo. Salta a la vista que el personaje está emparentado con figuras legendarias de las caballerías noveladas como Merlín y Urganda la Desconocida. La taumaturgia es pues clave en el hecho literario por el que el Nobel siente una oscura predilección.

Y lo afirmo porque, para sorpresa de los lectores de sus novelas “realistas”, el peruano defiende el hecho de que el portento totalizador de las narraciones que conjugan lo real junto a lo fantástico resulta más acertado que el simple “realismo” literario —que es, como nos consta porque así lo ha confesado reiteradamente, el suyo propio. Resulta curioso escuchar a Vargas Llosa deplorar el comedimiento excesivo de la narración “realista”, quejándose de que “los novelistas de lengua española habían aprendido a moderar su fantasía, a elegir una zona de su realidad como asiento de sus ficciones con exclusión de las otras, a ser medidos en sus deicidios” (*Historia...* 177). Afirma que celebra los *Cien años de soledad* justamente porque significó un desdeñoso desaire a tantos siglos de pudor narrativo y la resurrección inesperada del ambicioso designio de los suplantadores medievales de Dios: “competir con toda la realidad, incorporar a la ficción cuanto existe en la vida y la fantasía del hombre” (*ibid.*). Ante esta apología del escritor que decide incluir en su *corpus* narrativo los portentos

³² Tanto le interesa a Vargas Llosa el hecho imaginario en la obra de García Márquez, que explora con pormenor sus distintas categorías: lo mágico, lo mítico-legendario, lo milagroso y lo fantástico (cf. *Historia...* 529 y ss.)

de la magia, no deja de ser curioso que Vargas Llosa no se haya sumado a ellos. Porque lo cierto es que el maestro peruano intuye que hay una grandeza particular en los deicidas totalizadores, frente a aquellos que por siglos “moderaron” su fantasía y fueron “medidos en sus deicidios”. Me atrevo a sospechar una vez más que una nostalgia secreta por la magia literaria subyace estas aseveraciones tan enfáticas, ya que es obvio que Vargas Llosa ha moderado su propia fantasía textual con una cautela que de alguna manera resulta afín a los narradores europeos del XIX. Claro que pienso en los grandes, como Tolstoi o Galdós, cuyos antiguos postulados teóricos realistas el Nobel reescribe y pone al día. Con todo, no podemos no sentir que Vargas Llosa teoriza de una manera y escribe de otra. No hay nada malo con las paradojas, son parte intrínseca de la obra de arte. Pensemos en las célebres contradicciones de Cervantes, enalteciendo y a la vez pretendiendo denigrar la magia de las caballerías. Walt Whitman se hace cargo de esta gran verdad del arte al asumir con júbilo sus propias paradojas: “Do I contradict myself? Very well, yes, then I do contradict myself. I am large, I contain multitudes”. No cabe duda que también el conjunto de la paradójica obra vargallosiana “contiene multitudes”. De ahí su hondura.

El paroxismo estético de Vargas Llosa, un lector que lee “en trance”. La orgía perpetua de Madame Bovary y Victor Hugo, el estenógrafo de Dios

Hasta aquí hemos visto cómo el novelista peruano, pese a su inveterado “realismo” narrativo, blande su carta de batalla a favor de textos mágicos —el *Tirant*, los *Cien años de soledad*— o al menos de textos que recaen en la magia pese a su aparente afán de verosimilitud —el *Quijote*—. Como pudimos constatar, Vargas Llosa guarda cierta cautela cuando pondera la magia innegable de estos textos, esforzándose por justificarla teóricamente y calibrarla con extremo cuidado crítico. Pese a su prudencia, termina, como vimos, por considerar que estos textos “totalizadores” resultan aun más válidos que los textos escuetamente realistas.

Importa ahora ver cómo Vargas Llosa teoriza no ya sobre los textos que lo avasallan, sino sobre la tesitura de su propio avasallamiento de lector. El Nobel parecería dar rienda suelta a sus emociones más exaltadas y más hondas cuando describe el paroxismo estético que le produce el hecho literario en sí. Lo que Vargas Llosa confiesa experimentar es un proceso

dinámico que por sus rasgos “sobrenaturales” consueña de cerca con las maravillas imposibles del *Amadís de Gaula* o de las *Sergas de Esplandián*. Veremos cómo sus planteamientos en torno al “éxtasis” cuasi-metafísico de la lectura implican una ruptura de la estricta “verosimilitud”.

Desde esta perspectiva de lector mágicamente abismado es pues que nuestro autor escribe *La orgía perpetua*³³, en la que nos da cuenta de cómo se enfrentó con *Madame Bovary*, una amada de papel y tinta que lo hechizó con la misma fuerza del *Tirant*. En este caso la novela celebrada es “realista”, pero la lectura que le hace el Nobel peruano guarda más relación, como veremos, con los prodigios de sus amados textos mágicos que con la cautela propia de los realistas que evaden la ruptura de la verosimilitud. Estamos ante una pasión de tal tesitura que no dudo en denominar demencial, por usar uno de los términos favoritos del Nobel³⁴.

Muchos estudiosos de la obra vargasllosiana han aludido a esa actitud extrañamente febril con la que Mario Vargas Llosa teoriza en torno al fenómeno de la creación literaria de sus autores elegidos y da cuenta del proceso de su propia lectura de dichos textos. Octavio Paz compara el peculiar frenesí del peruano con la clásica “pasión del converso”³⁵, y José Miguel Oviedo, por su parte, se deja sorprender por su “reveladora pasión”³⁶. J. J. Armas Marcelo pondera, por su parte, la “sabiduría intelectual y [la] pasión literaria”³⁷ del novelista, que terminan por persuadir de su verdad profunda a toda una gama variopinta de lectores tanto especializados como aficionados. En la misma línea, Darío Villanueva observa que la avasallante vocación literaria de Vargas Llosa “no es un pasatiempo, sino una dedicación exclusiva y excluyente”³⁸. Per Wastberg, el Director del Comité Nobel, secunda a los citados estudiosos: “Vargas Llosa believes in the force of literature”³⁹.

³³ *La orgía perpetua* (Barcelona: Ed. Bruguera, 1978). En adelante citaré por esta edición.

³⁴ Se lo escuché de viva voz repetidas veces en los cursos de literatura que dictó en Puerto Rico en 1969.

³⁵ Apud *Historia de parricidios. Las guerras de este mundo: sociedad, poder y ficción en la obra de Mario Vargas Llosa. Autores varios*. (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Editorial Planeta Perú, 2008, pp. 43-56).

³⁶ El ensayo de Oviedo, “Una estación crítica”, aparece en un apéndice a la tercera edición de *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad* (Barcelona: Seix Barral, 1982).

³⁷ *Vargas Llosa: el vicio de escribir* (Madrid: Alfaguara: 2002).

³⁸ *Mario Vargas Llosa: la novela como literatura* (Edición bilingüe. Philadelphia: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2011).

³⁹ Villanueva cita a Wastberg (*op. cit.*, p. 26).

Difícil pues no tomar nota de esta pasión fogosa de lector⁴⁰, que alcanza su clímax en la *Orgía perpetua*. Vargas Llosa da cuenta de su proceso exaltado de lectura sirviéndose, una vez más, de epítetos esotéricos. Tal es el portento intrínseco que constituye esta particular obra de arte que la considera nacida de un acto de “brujería” (*Orgía...* 34). El Nobel llega, por más, al extremo de acusar al “deicida” Flaubert nada menos que de trato con “Luzbel” (*Orgía...* 47). Solo con un vocabulario crítico de esta tesitura es que el crítico siente que puede transmitir sus turbulentas emociones de poseído —hablo literalmente— por la obra cumbre de Flaubert. Advirtamos una vez más que la magia o ruptura del plano real no se da esta vez en el cuerpo textual de la novela que explora, sino en la actitud desmedida de embrujado confeso que asume como lector: “Desde las primeras líneas el poder de persuasión del libro operó sobre mí de manera fulminante, como un hechizo poderosísimo. Hacía años que ninguna novela vampirizaba tan rápidamente mi atención, abolía así el contorno físico y me sumergía tan hondo en su materia” (*Orgía...* 14-15).

Tomemos nota de las propuestas vargasllosianas: la lectura no solo tiende su “trasvasamiento mágico” (*Orgía...* 15) sobre él, sino que *vampiriza* sus propias emociones y no lo deja libre para otra cosa que no sea la lectura febril de sus páginas. Este lector declara ser un “poseído” auténtico, y la “posesión” pertenece al mundo sobrenatural cónsono con los portentos de las caballerías, donde Merlín, ya lo sabemos, operaba los hechizos que habría de heredar Cide Hamete Benengeli. Aun más: la noción de “hechizo” tiene su misterio y aun su gracia sortílega, pero la figura del vampiro, que avasalla y deja exangüe a su víctima, resulta siniestra. Más adelante Vargas Llosa añade otro epíteto violento: “caníbal”. La turbulencia psíquica que suscita la lectura en Vargas Llosa es tal que solo puede dar cuenta del incontrolable proceso del hundimiento en las páginas de Flaubert con un lenguaje teñido de sombra y de maleficio. Confieso que nunca me he topado con una pasión tan vehemente en un lector occidental⁴¹. Y eso es lo que precisamente ha logrado el mundo letrado del francés en su devoto lector peruano: obliterar la rea-

⁴⁰ Ivonne Piazza de la Luz no duda en extender esta “fuerza” vehemente al “fuego” de las conocidas polémicas políticas y literarias del escritor peruano. (*Tengo ante mí la montaña...* 158). Agradezco una vez más a la estudiosa su consejo con este repaso de la crítica vargasllosiana.

⁴¹ Y digo en un lector “occidental” porque desde antiguo los estetas árabes se han tirado al suelo y se han rasgado la ropa ante el paroxismo estético de la poesía.

lidad física en la que se mueve para tragárselo e incorporarlo al mundo descorporeizado del papel y la tinta. No en balde admite nuestro escritor que lee de manera “desvelada” (*Orgía...*, p. 14): hay algo ultramundano, nocturno e incluso atemorizante en la propuesta crítica del célebre novelista. Pero es algo que también intuimos constituye una verdad artística muy sincera y muy profunda. Estamos ante uno de sus “demonios”, y los “demonios” siempre son auténticos.

Como parte de esa visión esotérica del hecho literario, Vargas Llosa no duda en afirmar que para él ciertos personajes de ficción resultan más reales en su memoria que los seres de carne y hueso. Por eso comprende de primera mano por qué Flaubert confesó haber sentido síntomas de intoxicación física cuando “envenenó” a su hija imaginaria Emma, que comete suicidio al final de la obra. Lo invisible irrumpe en el plano físico: nada más improbable ni más “mágico”.

Para Vargas Llosa esto no es simple metáfora, pues en un momento de “desesperación tenaz” y de “disgusto profundo por la vida” se le cruzó por la cabeza “la idea del suicidio” (*Orgía...* 20). Lo salvó nada menos que Madame Bovary: “recuerdo haber leído en esos días, con angustiada avidez, el episodio de su suicidio, haber acudido a esa lectura como otros, en circunstancias parecidas, recurren al cura, la borrachera o la morfina, y haber extraído cada vez, de esas páginas desgarradoras, consuelo y equilibrio [...] El sufrimiento ficticio neutralizaba el que yo vivía [...] Emma se mataba para que yo viviera” (*Orgía...* 20-21). Estamos ante el extraño caso de un novelista salvado para la posteridad por un personaje de ficción.

De ahí que no nos pueda extrañar cuando Vargas Llosa se declara literalmente enamorado de la invisible Madame Bovary, para él “l’amoreuse de tous les romans [...] la vague *elle* de toutes les volumes de vers” (*Orgía...* 15). ¿No hay aquí un eco del amor incorpóreo de don Quijote por la irreal Dulcinea? Mario se ha enamorado, por más, de una fantástica que quiere vivir sus sueños, de un auténtico Quijote con faldas. Nunca mejor dicho: *Madame Bovary, c’est moi...* Ciertamente que este amor podría sonar algo “guachafo”, pero Mario mismo admite su proclividad al mundo cursi del *Último cuplé*⁴² y *Simplemente María*. Incrustado en la ficción, Vargas Llosa ama dentro del texto como nunca jamás ha amado en la vida real.

⁴² Se refiere a ello en la *Orgía perpetua*, pero en el curso sobre su propia obra que ofreció en la Universidad de Puerto Rico hace ya muchos años, llegó a admitir que “El último cuplé” era su película favorita. Acto seguido dejó dicho que a su edad un escritor podía

Este amor constituye una “orgía perpetua”, que se reitera, fresca e inmarcesible, cada vez que abre las páginas de la novela.

Pero hay más: justamente por la alquimia imposible que implica con-
jugar el mundo físico con el mundo imaginario de la ficción, reconocemos una impronta unamuniana en la hipótesis del peruano. Todos recordamos el careo del personaje de ficción Augusto Pérez con su autor de carne y hueso, Miguel de Unamuno, gran experto en metaficciones. Es un diálogo mágico que por cierto Borges reescribe con singular belleza en “Las ruinas circulares” y “Sueña Alonso Quijano”⁴³. Como ellos, Vargas Llosa ha apostado nada menos que a las nupcias de lo real con lo fantástico, a la armonización última de estas dimensiones aparentemente encontradas de la existencia. Para él queda claro que lo fantástico —aquí en el sentido de lo imaginado, de la obra literaria “deicida”— terminan por pesar más que la vida prosaica de todos los días.

Parecería que el peruano ha logrado darle la razón al enloquecido Alonso Quijano, que se dejó “hechizar” por las novelas de caballería hasta que terminó haciéndose uno con ellas. Hoy sentimos que la tesis ontológica de don Quijote es más “real” para nosotros que su desdibujado autor Miguel de Cervantes. Cada vez que abrimos las páginas de la novela cervantina, el caballero andante vuelve a la vida, potenciado, para colmo, por las lecturas interminables que lo van reinterpretando con devoción. Con sobrada razón Augusto Pérez advertía a Unamuno que él, por ser una idea, no podría morir nunca, como su autor carnal y todos sus lectores. Admito que cada vez que releo a la inmortal *Madame Bovary* no puedo evitar sentir que su devoto lector Mario Vargas Llosa anda incrustado en sus páginas para siempre.

Importa insistir que el Nobel peruano no se limita a referirnos sus vivencias de lector febril que conjuga lo corpóreo con lo intangible, sino que lo hace, incluso, como teólogo o creyente. Admite que la literatura le sirve, literalmente, de religión, de morfina y de borrachera. Incluso practica el fetichismo literario: visita las casas y las tumbas de los escritores y

exhibir sin pena sus propias “perversiones”, y que se declaraba cursi sin problema alguno. Esto lo llevó a cantar valsecitos peruanos para que advirtiéramos el grado de “cursilería” que tienen, pese a su delicada belleza. Recuerdo vívidamente el pudor que sintió Patricia Vargas Llosa ante el despliegue —para mí muy valiente— del amor de Mario por la cursilería artística, tan propia, por cierto, de nuestra cultura hispánica.

⁴³ También el cultísimo poeta Pedro Salinas optó por incrustar a su amada de carne y hueso en *La voz a ti debida*: le “mató el paso” y la voz, la descorporeizó hasta que la hizo una idea, una sombra literaria eterna. Cf. mi ensayo “*Melibeo soy*”, (*La Torre*, Nueva Época, VIII, núm. 32, octubre-diciembre de 1994, pp. 563-599).

admite que si pudiera coleccionar sus vértebras, lo haría (*Orgía...* 36). De tanta pasión desmedida descrita con extrañas metáforas espirituales, algo nos queda en claro: como Flaubert y como Martorell, Mario Vargas Llosa es un “enemistado con la realidad” (*Orgía...* 79) que venera los mundos invisibles y se deja vampirizar por ellos.

Esta caída en el remolino de lo irreal la habrá de reiterar Vargas Llosa, con su acostumbrada exaltación crítica, en *La tentación de lo imposible*⁴⁴, una oda desbordada a *Los miserables* de Victor Hugo, a quien apostrofa una y otra vez con un término religioso —el *divino estenógrafo*—. Algo así como el “amanuense” o “traductor” de Dios. El peruano celebra cómo la sublime desmesura de la célebre novela decimonónica, salvando mágicamente las limitaciones del tiempo y el espacio, logró alcanzar la vida del muchacho peruano que fue durante los años 50, cuando aun era víctima del uniforme, la garúa y la neblina, haciendo su vida “menos miserable”. De nuevo, la magia incuestionable del arte narrativo es capaz de causar alteraciones fisiológicas en la persona del lector Mario Vargas Llosa: “Es imposible no sentir el escalofrío que produce la intuición del atributo divino, la omnisciencia” (*La tentación...* 20). Una vez más, lo seduce y altera la “deliciosa hechicería” y el “artificial sortilegio” (*La tentación...* 97) de la novela francesa. Y lo maravilla, por más, el “exorcismo” mágico (*La tentación...* 97) que ésta es capaz de producir en el autor y aun en el lector: si bien Hugo fue un libertino sexual en la realidad extraliteraria, atajó con un fulminante *vade retro* simbólico su propia vida licenciosa, oponiéndole la castidad extrema de sus hijos de ficción Jean Valjean, Cossette, Marius y Javert. Este autor “desmesurado”, que creó mitos más que personajes y que fue, por más, un espiritista reconocido, consideró que al pergeñar su novela cumbre había logrado producir, sencillamente, un “libro religioso” (*La tentación...* 56). Cabe sospechar que Vargas Llosa estaría de acuerdo con la inesperada afirmación espiritual de Hugo.

Vargas Llosa, Ángel Rama y la danza de los Demonios

La curiosa manera que ha tenido el Nobel peruano de pensar el hecho literario sirviéndose de una terminología tanto teológica como esotérica no ha pasado desapercibida. Tanto así, que en la década de los setenta desató una polémica, hoy célebre, entre Vargas Llosa y su detractor, el

⁴⁴ *La tentación de lo imposible. Víctor Hugo y Los miserables* (Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2007). En adelante citaré por esta edición.

crítico uruguayo Ángel Rama, que se sintió irritado por el sesgo postromántico que pensó gravitaba en la nomenclatura crítica de la *Historia de un deicidio*⁴⁵. *I beg to differ*: la terminología teórica vehemente y sobrenatural del maestro peruano no solo me parece particularmente eficaz para dar noticia del mensaje subliminal profundo de los textos que va explorando, sino que, sobre todo, sirve para sacar a relucir los “demonios” solapados del lector abismado que es Vargas Llosa. Sospecho que ni él mismo es consciente de algunos de estos “demonios” ocultos: acaso uno de los más relevantes sea ese secreto amor por lo mágico que vengo explorando.

Lo curioso es que, como otrora los personajes del *Quijote*, quienes, según el escritor peruano, quedaron contagiados con sus locuras del hidalgo y las remedaron en sus bromas irónicas, a lo largo de la polémica el mismísimo Rama queda contagiado con el lenguaje técnico teológico de su opositor. Titula irónicamente sus dardos contra Vargas Llosa “Demonio *vade retro*” y “El fin de los demonios”. Como era de esperar, el peruano le devuelve el ataque defendiendo ardientemente sus “demonios” con un lenguaje técnico cada vez más decididamente sobrenatural: “El regreso de Satán”; “Resurrección de Belcebú o la disidencia creadora”. Queda claro que Mario Vargas Llosa, frente al reclamo de Rama de que importa destacar ante todo la “función social” del escritor (*García Márquez y la problemática...*, p. 16), opone como clave *sine qua non* del hecho literario ese algo innombrable que los antiguos llamaron “musa” y los contemporáneos, con Borges a la cabeza, el “subconsciente”. El peruano reclama el misterio insumiso del arte con su socorrido término teológico: “demonios”. Parecería que el dejo sombrío y amenazante del término religioso hace escuela, de seguro inadvertidamente para el teórico, con las teorías de san Agustín, ya que apunta a pulsiones psíquicas misteriosas que resultan incontrolables. En su *De bono coniugali*, el Obispo de Hipona argumenta que el sexo, “cicatriz” del pecado original, nos descontrola porque nos sujeta, *malgré nous*, a sus fuerzas ciegas⁴⁶. Vargas Llosa siente, como vimos, que sus “demonios interiores” constituyen una pulsión arrolladora

⁴⁵ La polémica entre Vargas Llosa y Rama se llevó a cabo originariamente en el semanario *Marcha* de Montevideo, en 1972, como resultado de la publicación de la *Historia de un deicidio*. Ediciones Corregidor de Buenos Aires publicó en 1973 el intercambio de ambos literatos bajo el título de *García Márquez y la problemática de la novela*. Sobre esta célebre polémica, cf. Ivonne Piazza de la Luz, *op. cit.*, pp. 28-30.

⁴⁶ Abundo en el tema en mi *Kama Sutra español* (Madrid: Siruela, 1992).

cuyos orígenes no le resultan del todo claros, pero que lo dominan y lo constituyen en el escritor que es.

Con todo, el escritor peruano sabe bien que esta misteriosa vehemencia que es siempre el motor del arte no convierte al ser humano en un autómatas: “Para mí es clarísimo que un escritor no elige sus demonios pero sí lo que hace con ellos” (*García Márquez y la problemática...*, p. 20)⁴⁷. Una vez más nuestro autor dota a su teoría de un nuevo sesgo religioso: parecería que ahora se hace eco de la tradicional defensa eclesiástica del libre albedrío, defendida por el jesuita Calderón de la Barca en *La vida es sueño*: “Los astros inclinan el albedrío, / no lo fuerzan”. Claro que el peruano habla de teoría literaria y no de teología, pero su percepción del arte parece deber mucho a la cosmovisión religiosa cristiana. Y ello, no empece la rebeldía del autor respecto a la religión institucionalizada.

Hay otro punto de esta polémica entre Vargas Llosa y Ángel Rama que me parece de mucho peso: el Nobel admite que su curioso vocabulario teológico viene a reemplazar un ominoso *black hole* existencial de la cultura occidental. Piensa que la novela es el único género literario europeo que tiene fecha y lugar de nacimiento: el “deicidio sutil” del suplantador de Dios nació en la alta Edad Media cuando moría la fe y la razón humana iba a reemplazar a Dios como instrumento de comprensión de la vida y como principio rector para el gobierno de la sociedad. De la mano de André Malraux, Vargas Llosa considera que nuestra civilización occidental ha matado a sus dioses sin suplantarlos por otros. El género laico de la novela no brota cuando florece la fe, sino “cuando los dioses se hacen pedazos” (*García Márquez y la problemática...*, p. 44). Se mata pues a Dios y comienza el culto a su suplantador, el novelista, que opone su mundo verbal a una realidad en la que ya se desconfía. Nuestras ficciones nacen de las ruinas de ese mundo derrumbado que nos lanza a la deriva. Ante esta visión del hecho literario, es muy de entender que Mario Vargas Llosa se sirva de un vocabulario obligadamente teológico para acercarse al arte de novelar y aun a la escritura. Acaso tenga más nostalgia de trasmundo de lo que posiblemente él mismo sospecha. Advirtamos también que, como teórico del arte narrativo, el Nobel destrona a Cervantes como el fundador

⁴⁷ Vargas Llosa acepta que todo artista incurre en importantes contradicciones, justamente por la imposibilidad de controlar sus “demonios” irracionales, y con ellos se opone a la idea, defendida por Rama, de que la obra de creación es producto exclusivo de la “conciencia y la racionalidad” (*op. cit.*, p. 52).

de la novela moderna, cediendo el importante sitio a su venerado autor de caballerías Joanot Martorell. Estamos ante otro homenaje solapado a la magia literaria.

La tentación de lo imposible: Vargas Llosa ante la poesía

Hasta aquí nos hemos referido a la teoría y práctica del género de la novela por parte de Vargas Llosa. Ya sabemos que la novela es un género con fecha histórica de nacimiento en la Europa de los albores de la modernidad, contrario a la poesía, que es intemporal. Importa referirnos ahora a la actitud del novelista ante la poesía, género que ha mantenido a distancia justamente porque siente que lo avasalla en exceso. De ahí que el lenguaje crítico con el que Vargas Llosa aborda el hecho poético recaiga no solo en lo sobrenatural, sino en lo sagrado.

El Nobel se declara rendido ante la poesía, que no le ha sido dado cultivar justamente porque siente que no tiene las herramientas literarias para una empresa artística tan elevada. Como otrora Cervantes, que admitía que la poesía constituía “una gracia que no quiso darme el cielo”, Vargas Llosa admite su frustración ante el género: “eso que dicen que en todo prosista hay un poeta frustrado es muy probablemente cierto”: yo no soy una excepción⁴⁸. Admite, por más, a Nuria Azancot: “todos los novelistas envidiamos a los poetas porque alcanzan una perfección estética imposible en otros géneros”⁴⁹. Vargas Llosa nunca parece haberse curado de su obsesión por no haber logrado acceder a la poesía, pese a que en su juventud publicó algunos versos que ahora deplora que los investigadores desentierren en sus tesis de grado. Admite que siente nostalgia del poeta que no fue, sobre todo cada vez que lee un poema que lo subyuga, como los del “creador luciferino” Baudelaire, con cuyo “Satán Trismegisto” de *Les fleurs du mal* acaso estén emparentados sus díscolos “demonios” inconscientes. Admira por igual a Neruda, a Cernuda, a Eliot, “a quienes he leído y releído cientos de veces y que me han influido en determinados periodos y novelas de una manera profunda que no puedo precisar” (*ibid.*). Este homenaje incluye, sin duda, a Rubén Darío, “decorativo y suntuoso, pero también intenso y misterioso, de quien admite le “gustan hasta sus princesas” (*ibid.*)

⁴⁸ El 13 de mayo 2011 Vargas Llosa participó en el Festival Internacional de Poesía de Granada junto a Benjamín Prado, con quien conversa sobre el género poético. Cf. http://cultura.elpais.com/cultura/2011/05/13/actualidad/1305237603_850215.html.

⁴⁹ La entrevista apareció en *El Cultural* el 19 de mayo de 2005: <http://www.elcultural.com/revista/letras/Mario-Vargas-Llosa/12026>.

Vargas Llosa evoca su primer contacto con la poesía, que estuvo rodeado de misterio y visos de transgresión: su madre tenía sobre su mesita de noche los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* de Neruda, y le tenía prohibido al niño leer el libro. Como es natural, los versos ejercieron desde entonces una atracción irresistible sobre el futuro escritor: “sabía que era algo pecaminoso [...] aquellos versos [...] me desasosegaban sobremanera, así que para mí la poesía empezó con la idea de transgresión, prohibición y pecado” (Entrevista con Prado, *op. cit.*). Tomemos nota de la nomenclatura religiosa que vuelve a emplear el escritor peruano para dar cuenta de su encuentro con la poesía: “transgresión”, “prohibición”, “pecado”. Los tecnicismos teológicos declaran intocable la poesía: *noli me tangere*.

A la luz de esta actitud avasallada es que podemos comprender mejor la inesperada devoción de Vargas Llosa por Góngora, considerado (cierto que injustamente) un poeta “escapista” de torre de marfil. Admite a Benjamín Prado que los versos barrocos del cordobés le sirvieron de “tabla de salvación” en medio del aturdimiento de su gestión política por la Presidencia del Perú: “me levantaba muy temprano y aunque fueran quince minutos me sumergía en un mundo de absoluta perfección y belleza, en contraste con el resto del día, que era terriblemente violento y cruel, como puede llegar a ser la política, por lo que siento por Góngora una extraordinaria gratitud, gracias a él mantuve viva mi vocación de lector” (*ibid.*). Una vez más, el escritor se nos presenta como un desafecto de la realidad y apuesta al abismamiento en la letra escrita porque percibe que es un espacio impoluto superior al mundo que lo rodea. Esta devoción hacia la belleza intangible aplica de manera especial al género poético.

Lo que más llama la atención es justamente esa insistencia de Vargas Llosa en la superioridad de la poesía sobre los demás géneros literarios. Considera que el trance poético logra bucear en las entretelas de la conciencia con mucho más éxito que la prosa, que siempre es, en última instancia, analítica. Por eso nuestro autor enaltece la “fuerza irracional deslumbrante” de poetas desatados como Baudelaire y de Constantino Cavafis. En el único de sus poemas que he alcanzado a leer (ya se ve que el novelista cedió a *la tentación de lo imposible*) el novelista carga la mano en las dotes sobrehumanas —literalmente, mágicas —del célebre poeta alejandrino: “...era un mago, un prestidi-

gitador, un mitólogo, / un historiador, un taumaturgo, / un ángel, un demonio y un jugador”⁵⁰.

Y de nuevo surge incontenible la oda vargallosiana a la magia, ahora más enaltecida que nunca porque está representada por la poesía:

Estoy muy contento con la novela, que me ha dado infinitas satisfacciones, pero la poesía alcanza una intensidad a través de las palabras que llega a expresar estados de conciencia que la prosa no alcanza jamás. Eso hace que se asocie a la magia, porque la mejor poesía es una forma de espiritualidad que no pertenece a este mundo. Por eso los poetas nos parecen imbuidos de una cierta cualidad trascendente que los que no somos poetas admiramos (Entrevista con Prado, *op. cit.*).

Octavio Paz había dejado dicho en su inspirado ensayo *El arco y la lira* que la poesía se hermana, efectivamente, con la magia: la misma que Vargas Llosa venera sin atreverse a acceder del todo a ella: “La poesía es metamorfosis, cambio, operación alquímica, y por eso colinda con la magia [y] la religión”⁵¹.

No deja de ser curioso, de otra parte, que Vargas Llosa, contrario a otros teóricos, no hable del trance que experimenta el poeta creador en el momento mismo de recibir la intuición poética; antes, se limita a privilegiar su propio “éxtasis” como receptor del hecho poético, pero sin asumir en primera persona el acto creativo o la inspiración, que admira de lejos. Cabe decir que lo mismo hizo cuando se refirió a la narrativa: nos dio noticia cabal de su sentimiento como lector, no de su éxtasis como creador. Ahora bien, algo sí deja en claro la teoría estética vargallosiana: para nuestro escritor la poesía parecería diferir de la novela porque es arrebató, espiritualidad ultramundana, intuición preclara de la trascendencia. Algo de ello celebraba Vargas Llosa —aunque en menor grado— en los novelistas fabuladores, de seguro porque rozaban la poesía en sus narraciones embriagadas en mayor medida que sus colegas “realistas”. Una vez más

⁵⁰ Vargas Llosa publicó el poema “El alejandrino (Constantino Cavafis 1863-1933)” en *Cuadernos Hispanoamericanos* 730, abril de 2011, pp. 9-12. Los versos citados son de la p. 11.

⁵¹ *El arco y la lira* (México: Fondo de Cultura Económica, 1956, p. 113).

me uno a las palabras de Octavio Paz, que iluminan ese vínculo sutil entre la poesía, lo sagrado y la magia. Algo de ello, de seguro, entrevé Vargas Llosa cuando admite su pasión por los mundos literarios sobrenaturales, hermanados con el hecho poético que lo devuelve misteriosamente a su propio ser. Paz intuye que

Lo sagrado se nos escapa. Al intentar asirlo, nos encontramos que tiene su origen en algo anterior y que se confunde con nuestro ser. Otro tanto ocurre con el amor y la poesía. Las tres experiencias son manifestaciones de algo que es la raíz misma del hombre. En las tres late la nostalgia de un estado anterior. Y ese estado de unidad primordial, del cual fuimos separados, [...] constituye nuestra condición original, a la que una y otra vez volvemos. Apenas sabemos qué es lo que nos llama desde el fondo de nuestro ser (*El arco...*, p. 136).

Advirtamos, de otra parte, que curiosamente nuestro escritor no adjudica a los poetas la condición de “deicidas”. Eso queda para el género novelesco, que surge “cuando se rompen los dioses”. Con la poesía, por el contrario, parecería que estamos en comunión directa con los dioses, en un espacio armónico donde parecería que la realidad física y la ultramundana se abrazan en gozosas nupcias durante un instante relampagueante. De la mano de los poetas apuramos, reconciliados, un sorbo de cielo. Para ello es preciso, eso sí, experimentar un estado alterado de conciencia; es decir, entrar en un *trance*⁵², por servirme del mismo término estérico que utiliza nuestro autor.

Solo he visto un avasallamiento semejante ante la lectura de la poesía de los antiguos poetas árabes, que tradujeron sus paroxismos artísticos sirviéndose de una apasionada teoría literaria. Para ellos, como para Vargas Llosa, la poesía era inseparable de la magia; pero de la “magia lícita”, que denominaban *sahr al-halal*⁵³. Contrario a la *sahr*

⁵² Hace poco Vargas Llosa dio cuenta de su reacción ante la puesta en escena en Madrid del *Cuento de invierno* de Shakespeare con unas palabras elocuentes: “hace buen tiempo que no veía un espectáculo que me tuviera poco menos que en estado de *trance* a lo largo de las casi tres horas que dura” (énfasis mío, apud Ediciones *El País*, SL, 21 de febrero de 2016).

⁵³ Edward W. Lane traduce *sahr al-halal* como “lawful enchantment” en su diccionario de

al-haram o “magia prohibida” propia de los hechizos oscuros y mágicos, la poesía es legítimamente “mágica” porque se vive en estado de auténtico trance y logra el milagro de alterar, incluso fisiológicamente, al ser humano que la experimenta: le entrecorta el aliento de emoción, le sube el pulso, lo saca de su estrecho entorno físico, lo catapulta a espacios inéditos. Algo así como la “emoción corporal” o el “estremecimiento especial”⁵⁴ que postula Borges como propios del hecho estético. Explica Robert Irwin⁵⁵ que los poetas beduinos de la época preislámica no distinguían una frontera clara entre concebir un poema y lanzar un hechizo, entre ser elocuente en el decir y ser un mago. Creían que los artistas accedían a la gracia o “inspiración” en un instante paroxístico privilegiado porque estaban poseídos por los *jinn*s o genios, deidades menores de origen coránico ligadas a la creatividad. Aun podemos reconocer algo de este antiguo trance dionisiaco en los grandes momentos del arte flamenco, y por ello se dice que a una bailaora inspirada “le entra el duende”. Como era de esperar, esta noción de la poesía como hechizo se ha asociado también con Federico García Lorca, quien, granadino al fin, teorizó sobre la influencia del “duende” arábigo en su propia poesía. Mercedes López-Baralt lo explora⁵⁶ haciéndose eco de Ahmed El Gamoun, quien, justamente por su óptica cómplice árabe, entiende de primera mano cómo Lorca “se entrega a los arrebatos de la inspiración [...] con una sensación parecida a la embriaguez que se apodera de un neófito durante una ceremonia ritual, algo así como lo que Mircea Eliade califica como un don de *los especialistas del éxtasis*”⁵⁷.

1872: *An Arabic-English Lexicon* (London: Williams and Norgate; reimpresso en Beirut: Librairie du Liban, 1968). Agradezco al arabista Miguel Ángel Vázquez su orientación en este tópico.

⁵⁴ Se me perdonará el dato personal, pero recuerdo cuando le di noticia de mis investigaciones en torno al erotismo sagrado de los manuscritos aljamiado-moriscos, que culminarían en la publicación del *Kama Sutra español* (Madrid: Siruela, 1992). En ese instante el entusiasmo de mi amigo Mario Vargas Llosa fue tal que me clavó los ojos ensimismados y pude observar que las pupilas le bailaban inquietas, descontroladas. Comprendí enseguida que su reacción fisiológica se debía a su apasionado, impaciente interés por el inusitado tema literario que estábamos compartiendo.

⁵⁵ *Night & Horses & the Desert. An Anthology of Classical Arabic Literature* (New York: Anchor, 2002 [1999]).

⁵⁶ En su libro en proceso *Solo el misterio nos hace vivir: Lorca y la poética del enigma*.

⁵⁷ Ahmed El Gamoun, *Lorca y la cultura popular marroquí* (Madrid: Libertarias, 1998, p. 29). (Énfasis del autor; citado por Mercedes López-Baralt en su libro en proceso.)

Me atrevo a pensar que Mario Vargas Llosa es uno de esos “*especialistas del éxtasis*” en lo que compete a su acercamiento al arte literario. Nos ha dado cuenta de su abismamiento ante las letras con tal sinceridad que ha dejado al descubierto las entretelas íntimas de sus propias paradojas, tan fecundas: es un narrador realista que considera superiores las narraciones mágicas “totalizadoras”; es un novelista que sin embargo prefiere el género de la poesía. Apenas ha hollado en su propia obra ni la magia ni la poesía, de seguro por ser formas “superiores” de arte que siente apenas alcanza como escritor. Una vez más, se declara avasallado ante *la tentación de lo imposible*.

En el fondo la teoría literaria del Nobel nos da noticia profunda de su anhelo de infinito, de su roce con la magia y con ese mundo sobrenatural que curiosamente destierra de su propio novelar. Es tal la vehemencia de su sensibilidad para las letras que resulta difícil no sentirla cerca del hecho mágico, de la embriaguez, del trance, del misterio. Como lector, Vargas Llosa se convierte en poeta; porque lee con el arrebató de un poseído. Acaso por eso estudió con tanta devoción a los prosistas insumisos dados a la inmersión en lo fantástico y a la ruptura del prosaico plano real —Cervantes, García Márquez, Joanot Martorell— tan ajenos a su propio novelar “realista”; acaso por eso quedó tan satisfecho cuando críticos como David Gallagher lo insertaron entre el grupo de los novelistas “mágicos” por sus disloques del fluir temporal narrativo; acaso por eso se sirvió de tecnicismos religiosos para calibrar sus obras literarias más amadas. Las mismas que leía con furor dionisiaco y que lo incorporaban de lleno en su mundo mágico de papel y tinta, protegiéndolo de la garúa, de la campaña presidencial peruana, del desengaño del mundo cotidiano, de la muerte. Las mismas que hicieron que Vargas Llosa, este narrador que dijo preferir la invención realista a la fantástica, apostara sigilosamente por el mundo invisible del misterio.

FIGURAS DEL CUERPO Y BIOTECNOLOGÍAS EN DOS RELATOS VANGUARDISTAS DE PABLO PALACIO Y ALBERTO HIDALGO¹

FIGURES OF THE BODY AND BIOTECHNOLOGY IN TWO AVANT GARDE SHORT STORIES BY PABLO PALACIO AND ALBERTO HIDALGO

*Marcel Velázquez Castro, Ph. D.
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Correo electrónico: mmvelázquez@pucp.pe*

Resumen

Este artículo explora las construcciones del cuerpo en cuentos vanguardistas de dos escritores andinos: el ecuatoriano Pablo Palacio y el peruano Alberto Hidalgo. Mediante imágenes de cuerpos fragmentados o cuerpos dobles, ofrecen caminos entrecruzados de subjetivización y despersonalización. Además, ambos representan desde la figura del cuerpo monstruoso resistencias a las biotecnologías modernas.

Palabras clave: cuerpo, vanguardia, cuento, Pablo Palacio, Alberto Hidalgo, modernidad, monstruo

Abstract

This article explores the construction of the body in vanguard stories in two Andean writers: the Ecuadorian Pablo Palacio and the Peruvian Alberto Hidalgo. Through images of fragmented bodies or double bodies, roads crisscrossing offer of subjectivism and depersonalization. Furthermore, both represent from the figure of the monstrous body resistance to modern biotechnology.

¹ Una primera versión de este artículo se elaboró en el marco del Doctorado de Literatura de la Universidad Andina Simón Bolívar en el curso de la Dra. Rut Román, "Cuerpos extraños en la Narrativa Latinoamericana Contemporánea" (2013).

Key words: body, vanguard, story, Pablo Palacio, Alberto Hidalgo, monster, modernity.

Recibido: 10 de agosto de 2016. *Aprobado*: 11 de septiembre de 2016.

La representación del cuerpo humano es un tópico antiguo en la literatura. Sin embargo, esa historia, ni lineal ni acumulativa, ha tenido umbrales clave que han irradiado singulares construcciones figurativas. Desde la experiencia vanguardista, la palabra se orienta, una y otra vez, en pos no solo de una representación fragmentaria, fracturada y multidimensional del cuerpo, sino de la producción semiótica de esa amalgama de carne, fluidos, olores y huesos que conforman el cadáver en potencia que todos somos. Este doble movimiento conjuga la representación exterior de la multidiversidad del cuerpo con la penetración del anatomista, pero ya no para clasificar y explicar, sino para exponer la materialidad y la radical otredad de aquello que conforma el cuerpo.

El horizonte estético del vanguardismo poseyó diversas constelaciones de sentido, en una de ellas, lo real (la ficción de lo real) se resquebraja y pierde coherencia, el sujeto se disocia de su mundo y de su experiencia y se vuelve él mismo una unidad sin límites que se desplaza a gran velocidad. Así como el lenguaje vanguardista ya no busca una representación mimética y verosímil de la realidad, sino la construcción de un universo autónomo de sentido; el sujeto vanguardista explora la despersonalización y su complemento la generalización para crear un lugar liminal, poroso, que traza nuevas formas de permeabilidad a lo real desde el cuerpo y el lenguaje.

El predominio del cuerpo como materia de la escritura vanguardista, soma y sema que actúa como límite móvil de la vida y de lo humano, constituye un desplazamiento ante la disolución del sujeto moderno. Ante la aniquilación de la subjetividad, el retorno de lo reprimido: el cuerpo como territorio utópico, refugio frágil y vulnerable, vuelve a conectarse con las experiencias intensas (propias o ajenas, no importa), aquellas que solo se agitan en los pliegues sensoriales de la carne verbal o del cuerpo/texto.

La literatura vanguardista ya no es el encuentro creativo de subjetividades ni la fusión de dos horizontes de expectativas como en la promesa moderna, sino el mero estremecimiento, el resto fracturado de un cuerpo que si expresa una voz, pierde la singularidad. La palabra muda, la aporía,

lo incognoscible y el silencio constituyen la extraña victoria de la vanguardia sobre su tiempo.

Las vanguardias andinas sumaron a la problemática anterior dos singularidades: a) la multitemporalidad cultural que creó discronismos, heterogeneidades y formas culturales híbridas; y b) la precariedad de la experiencia moderna que desestabiliza el gesto vanguardista, pues no hay parricidio sin padre.

La parcial y desigual modernización del siglo XIX en la región andina no desembocó en una modernidad plena ni siquiera para la elite cultural y letrada. Entre una modernización insuficiente y una modernidad frustrada, los jóvenes artistas de inicios del siglo XX imaginaban ingenuamente la modernidad allende los mares y afirmaban desesperadamente su subjetividad e individualidad en los sonos modernistas.

En la región andina, los procesos de creación de una esfera independiente del arte (institucionalización del campo literario y la forja de la autonomía del escritor) se dan casi simultáneamente con la experiencia vanguardista que es un cuestionamiento a la institucionalidad del campo artístico. La modernidad (experimentación de lo nuevo, la promesa y la amenaza como horizontes para un mundo en perpetua transformación, y esferas especializadas en la ciencia, moral y arte); la modernización (educación generalizada, urbanización, industrialización y mayor racionalización de la sociedad) y la crisis de la modernidad (fracaso del proyecto emancipador de la ilustración, razón instrumental, y deshumanización del hombre) son tres procesos que emergen, se cruzan y se enfrentan en el campo sociocultural andino de la década del veinte y del treinta. Quizá la experiencia vanguardista constituye el mayor y más dramático testimonio de estos discronismos.

Siguiendo los planteamientos de Marshal Berman (1989) podemos plantear que el modernismo del subdesarrollo explica esta simultaneidad y la exacerbada intensidad de procesos culturales en países periféricos. En nuestra tradición, la formación de la subjetividad negativa moderna está casi completamente sepultada por los panegíricos a la modernización y la vacilante posición ante la modernidad. Sin embargo, en el indigenismo vanguardista del *Boletín Titikaka*, la poesía de César Vallejo, los relatos de Pablo Palacio y en los cuentos de Alberto Hidalgo asoma creativamente una conciencia crítica de la modernidad que convierte a dichos textos en interlocutores del mundo vanguardista desde sociedades mayoritariamente premodernas.

Estos vanguardistas andinos, enamorados de los raudos automóviles, los deportes, las nuevas máquinas y el cine, dudan de la capacidad de representación del lenguaje e inician una aventura estética seducida por la vertiginosa modernización que se vivía en los espacios culturales centrales. La importancia de ellos no estaba solamente en su afán de importar y recrear las nuevas experiencias estéticas, sino en la búsqueda de una expresión artística que socave desde nuestras coordenadas las ilusiones de la modernidad. Por ello, en sus mejores páginas hay una fuerza genuina en la escritura y originales propuestas que enfrentan los dilemas culturales del vanguardismo.

Para este artículo se ha elegido dos textos narrativos de carácter vanguardista: “El hombre cubista” (1927) del peruano Alberto Hidalgo y “La doble y única mujer” (1927) del ecuatoriano Pablo Palacio. Las dos variables transversales que se analizarán son las siguientes: a) la representación del cuerpo fragmentado o doble y su correlación con procesos de subjetivización y despersonalización; b) la conflictiva representación de las biotecnologías modernas y la resistencia del cuerpo monstruoso a ellas.

Cuerpos fragmentados y cuerpos dobles: caminos entrecruzados de subjetivización y despersonalización

¿Y este cuerpo inverosímil, estas dos cabezas, estas cuatro piernas, esta proliferación reventada de los labios?

Pablo Palacio. “La doble y única mujer”

(...) los ojos de 65 y los labios de 37 se dieron la mano.

Alberto Hidalgo. “El hombre cubista”

El relato de Pablo Palacio posee un narrador protagonista desde cuya perspectiva se cuenta la historia. El relato puede equipararse a la estructura de una vida singular contada por la propia heroína que pretende ofrecer una explicación, no una justificación, de su excepcionalidad. En la sección donde predomina lo narrativo sobre el monólogo reflexivo, la protagonista monstruosa irrumpe en una sociedad burguesa tradicional y desde su

experiencia interior confronta y desestabiliza los valores convencionales burgueses. A pesar de su figura y las dificultades que enfrenta/n, ella/s impone/n una nueva subjetividad en el campo del mundo representado. Sin embargo, su adecuación imposible parece conducirla a la muerte como horizonte próximo por la enfermedad.

El cuento de Alberto Hidalgo posee un narrador omnisciente, extradiegético y que emplea la tercera persona. Los protagonistas de la historia son personajes despersonalizados ya que solo son denominados con números: él es 65; ella, 37. Viven en un ambiente cosmopolita y snob, y antes que excepcionales son quizá ejemplo común de esa sociedad. La característica principal de esta pareja es que puede materializar elementos abstractos que emanan del interior de cada cuerpo. Finalmente, ellos procrean a un personaje anómalo: instalan un monstruo en el mundo.

Aunque escritos en el mismo año y bajo el horizonte estético de las eclécticas vanguardias andinas; el lenguaje de ambos cuentos es muy diferente. El texto de Palacio posee una implacable lógica discursiva, se adentra en la razón de lo excepcional. En tanto, el lenguaje de Hidalgo es más lúdico y emplea gran cantidad de asociaciones libres y recursos líricos. El desenlace abierto de ambos textos genera un suplemento de sentido que el lector debe construir. La interjección “¡Uf!” de malestar, desgano o quizá ¿alivio?, con que concluye su largo monólogo el personaje de “La doble y única mujer” (en adelante, DUM) crea campo amplio para la interpretación. Por su parte, la provocadora invitación del narrador en “El hombre cubista” (en adelante, HC), “Los capítulos que no siguen quedan reservados para la colaboración del lector” (52), apuesta decididamente por una semiosis infinita que no concluye con el final del propio texto.

HC construye una ciudad cosmopolita (que el propio texto nombra “Buenos Aires”) como marco de referencia interna, pero esta aparece completamente sometida a una percepción multisensorial y, mediante un conjunto de figuras retóricas, completamente desfigurada, desrealizada, evanescente: antípodas de la representación mimética realista verosímil. Por su parte, DUM desarrolla su relato en un espacio urbano, pero sin coordenadas geográficas determinadas ya que quiere poner de relieve la experiencia interior y los pliegues psicológicos, la acción y reflexión del personaje monstruoso como espacio central del texto. En cuanto a los procedimientos de temporalización, el texto de Hidalgo abole el tiempo secuencial: las acciones ocurren en un tiempo no-cronológico, donde causa

y efecto se fusionan. En contraposición, el relato de Palacio, historia de una vida, sigue una secuencia diacrónica en gran parte e incluso hay marcas discursivas que establecen una precisión temporal frente al momento de la enunciación: “Hace más o menos un mes” (56), por ejemplo.

Ambos cuentos pueden ser calificados de fantásticos pues provocan “la incertidumbre en la percepción de la realidad y del propio yo” (Roas 9); ambos textos formalizan cabalmente lo *ominoso* freudiano, cuyo efecto ocurre cuando “se borran los límites entre fantasía y realidad, cuando aparece ante nosotros como real algo que habíamos tenido por fantástico” (1988: 244). Algunos ejemplos para corroborar este carácter, en HC aparecen estas frases: “los ojos de 65 y los labios de 37 se dieron la mano” (47), “se la vio llegar [a una idea] batiendo las alas y agitando un pañuelo de trecho en trecho” (49); en DUM, “una señora amiga mía fue madre de un gato”.

En cuanto a la representación del cuerpo de los personajes, en HC, ellos aparecen no solo fragmentados: “Él tenía la voz partida en cinco pedazos” (47); sino que sus acciones corporales o conductas sociales se materializan y cobran autonomía: “se le caían los besos de la boca (...) los recibía en la mano, de donde al fin y al cabo se le volaban” (47); “el pudor brincó hacia el conmutador eléctrico y le dio vuelta” (49); “doblando cuidadosamente su sensualidad se la guardó en su bolsillo” (49). Además, en HC, el formidable suspiro de la mujer se convierte en una exhalación que posibilita el ascenso de un hombre asido a ella y el grito masculino crea unas gradas que posibilitan el ascenso de la mujer. El valor de la verticalidad (representado figurativamente por el alto edificio) forma parte de la estética futurista que distingue a Hidalgo, pero lo verdaderamente singular es que se elija los ruidos/sonidos que brotan del interior del cuerpo (suspiro, grito) como vehículos materiales de ascenso en el espacio urbano. Los cuerpos de los protagonistas se distinguen por una fuerza generatriz que instala pequeños artefactos derivados del cuerpo y de sus conductas en el mundo, todo lo cual va anticipando la producción más significativa: el propio hijo por nacer. Por último, cosas y situaciones se codifican a partir del cuerpo: “La oscuridad abrió la boca” (49).

En HC, la ilusión de la unidad como condición de la subjetividad humana está literalmente destrozada. El cuerpo de los personajes se desagrega en diversas situaciones y los tránsitos de lo interior a lo exterior adquieren una dramática velocidad. A diferencia de la representación naturalista,

donde el cuerpo del hombre y sus conductas sociales se explican por una combinación de factores internos (herencia) y externos (medio y educación); los personajes del texto de Hidalgo no parecen estar determinados más que por su propio deseo y su mirada polivalente y multisensorial del espacio urbano que los rodea. La despersonalización es la condición para esa múltiple fragmentación que crea nuevos regímenes de sensorialidad y subjetivización.

“La doble y única mujer” instala, desde el título, la paradoja de la unicidad doble. No se trata ya del exhibicionismo de los cuerpos anómalos como parte de los códigos del incipiente espectáculo capitalista, sino de exponer la lógica del monstruo; no es el estilete de la ciencia y la razón hurgando en el cuerpo anómalo, sino el propio cuerpo extraño hurgando mediante una lógica discursiva implacable sobre nuestras convenciones y delirantes vínculos sociales.

El texto se inicia con tono irónico, el personaje principal exhibe las limitaciones del lenguaje y de la moral para autorrepresentarse y valorar su posición social. Explícitamente pide perdón, pero implícitamente está cuestionando a las palabras y a las concepciones morales convencionales, incapaces de nominar y concebir la singularidad de su cuerpo. Se trata de dos cuerpos articulados (¿siameses?) por múltiples conexiones que poseen una relación jerárquica: yo-primera se ha impuesto a yo-segunda, pues ella decide la dirección hacia donde se desplaza este binomio corporal. El personaje mediante finas disquisiciones intenta convencer al lector de su unicidad, pues solo posee “un motor intelectual” (49), pero una comprensión y una recepción doble de los objetos y del mundo exterior. Esta simultaneidad de visiones desde diferentes perspectivas parece remitir a las pretensiones de la representación vanguardista, específicamente la cubista. Esta multisensorialidad se elogia mediante una fina ironía: “Yo no sé lo que sería de mí de estar constituida como la mayoría de los hombres; creo que me volvería loca” (50).

En *DUM*, el personaje monstruoso se distingue por una argumentación racional, una especulación estremecedora que ilumina su propia autoconciencia en toda la primera sección del relato: “tengo que decir lo que comprendo y lo que no comprendo de mí misma” (51). En ese explicarse a sí misma halla la frase clave: “Hay *entre mí* –primera vez que se ha escrito bien *entre mí*- un centro a donde afluyen y de donde refluyen todo el cúmulo de fenómenos espirituales, o materiales” (51). Posteriormente, el

personaje narra en escenas cortas los pasajes más importantes de su vida que están marcados por su singularidad y la novedosa relación que traza con las cosas y los otros.

El dominio que ejerce yo-primera sobre yo-segunda replica en escala el poder sobre los cuerpos de todo orden social; por ello, las dificultades para ratificar ese poder y las incertidumbres que lo rodean cuando está dominado por el deseo sexual pueden interpretarse como alusiones a la rebelión general de los cuerpos ante los mandatos hegemónicos del poder. Que al final del relato, ese suplemento denominado yo-segunda inicie una descomposición de su ser que acarreará la muerte del cuerpo duplo significa simultáneamente la tragedia personal del monstruo, pero enciende la esperanza y enseña sobre las posibilidades de emancipación desde el cuerpo. De este modo, la queja coyuntural se convierte en anticipo certero: “Esta dualidad y esta unicidad al fin van a matarme.” (56).

En síntesis, en DUM asistimos a dos procesos entrecruzados: a) la constitución de una subjetividad que se impone sobre su entorno social y que pugna valientemente por vencer las limitaciones materiales de su duplicidad; b) la descomposición de un cuerpo monstruoso por su carácter doble que desde la boca sometida, inicia una descomposición radical que alegoriza la resistencia de todo cuerpo dominado por una biotecnología y, simultáneamente, la disolución del poder encarnado en yo-primera.

Las biotecnologías modernas y las resistencias del cuerpo monstruoso

El acto de nombrar, describir y valorar el cuerpo ajeno no es una operación inocua, sino un ejercicio de poder simbólico de las élites en diversas épocas y sociedades. Una de las paradojas de la Ilustración es la fascinación que generan los cuerpos anómalos, desviados: lo sucio y lo informe seducen a la escritura ordenada y racional. Sus textos buscan describir esa vida peligrosa, atrapar y conjurar su desafío desde la lógica del discurso; traducirlo a una estructura narrativa, científica o legal que permita convertirlo en objeto sometido a la escritura. Sin embargo, la irrupción de lo monstruoso en el discurso altera las formas de la escritura y cuestiona el lugar de enunciación del autor.

Una biotecnología constituye un dispositivo de representación, inscripción y sujeción de los cuerpos en la lógica del poder. Una maquinaria compleja de modelación que —casi siempre desde el Estado— interviene en la materialidad del ser y en la espiritualidad de la experiencia de los

cuerpos. En los escritos ilustrados se observa no solo el impulso general de la modernidad por someter, administrar y controlar —e incluso sustituir— el cuerpo, sino de enfrentar los excesos de *una* vida mediante la escritura racional que crea generalización, orden y regularidad en el seno de la singularidad, lo ambivalente y la intensidad discontinua. El lector no puede resistir la autoridad que el discurso esgrime y termina aceptando su perspectiva (trayectorias de ser, pensar o sentir) sobre él mismo o sobre otros. Textos de diversa índole (pedagógicos, jurídicos, comerciales y literarios) empiezan a ocuparse de las formas de sociabilidad tradicionales para condenarlas y enmendarlas: la razón contra la costumbre, la escritura contra la vida. Interesa exponer ante los tribunales de la Ilustración a los cuerpos que se regodean en el placer perpetuo, los que se ocultan bajo el manto para no ser identificados, los improductivos, los que no están definidos por los mandatos hegemónicos de género (Velázquez Castro, 2013).

En las primeras décadas del siglo XX, se vive una crisis de la modernidad producida por diversos factores: a) la denominada Gran Guerra que devela el verdadero rostro de la ciencia y la racionalidad instrumental orientada no solo al control y al dominio, sino a la destrucción masiva del hombre; b) el optimismo positivista y las banderas del progreso pierden legitimidad ante el fracaso de su proyecto emancipador; c) la conciencia y la subjetividad humanas adquieren nuevas dimensiones por la difusión de las ideas de Marx, Nietzsche y Freud. En este marco, las biotecnologías se hacen más sutiles y el territorio del cuerpo pierde unidad y consistencia en pos de resistir la voluntad de poder y de simbolización de los discursos hegemónicos.

Mediante la oposición del expresionismo que presagiaba el desastre o el negador e irracionalista dadaísmo o el surrealismo con sus elogios del inconsciente y la asociación libre, las vanguardias europeas hallaron nuevos caminos artísticos para representar estas encrucijadas y resistir a las biotecnologías burguesas. En el caso de las vanguardias andinas, la fascinación por la representación de cuerpos monstruosos parece ser una de las respuestas: no se trata de cuerpos maquinizados ni de máquinas humanizadas, sino de cuerpos inconmensurables, fragmentados, dobles, sin límites entre su interior/ exterior, donde sus cualidades abstractas se materializan y su materialidad se disuelve.

En DUM, se representan diversas biotecnologías, entre ellas, el discurso médico, las novelas y la familia burguesa. Analizaremos brevemente

cada una de ellas. La medicina y la figura del médico desempeñan un papel ambiguo en todo el relato. Por un lado, el médico, amigo de la madre, parece ser el padre físico o por lo menos, el responsable de su forma excepcional y así ocupa una posición fecundante en el nacimiento de la protagonista. Adicionalmente, el narrador del texto, durante su autodescripción y su explicación del empleo de “yo”, descalifica la clasificación de monstruos dobles propuesta por los teratólogos ya que se autodenomina como un cuerpo doble, pero con una sola identidad intelectual. De este modo, el texto postula que el monstruo no puede ser comprendido por el discurso científico, solo puede conocerse desde adentro. Finalmente, el médico, que acude ante la enfermedad en los labios de yo-segunda, está asociado a la muerte próxima. En los extremos de la vida, siempre amenaza la figura del médico. Ante el discurso médico que vacila en formular el diagnóstico cabal de la enfermedad, el propio monstruo exhibe un saber completo y profundo: “Una de mis partes envenena al todo. Esta llaga que se abre como una rosa y cuya sangre es absorbida por mi otro vientre irá comiéndose todo mi organismo. Desde que nací, he tenido algo especial, he llevado en mi sangre gérmenes nocivos” (56-7). Aquí el arte de Palacio prefigura, con esta imagen de la llaga interior que devora el cuerpo y la singularidad que lo define, constituye y destruye en el mismo tiempo, mucho del debate sobre la inmunidad planteada por Roberto Espósito y la dialéctica negativa de la autoconservación del cuerpo: “se expone a lo que está fuera de él para salvar lo que todavía lleva en su interior” (211).

En las primeras décadas del siglo XX, todavía se vivía el imperio de la novela popular, heredera de la novela de folletín decimonónica, en la región andina. Esas lecturas modelaban el comportamiento y la sensibilidad de sus lectores en los códigos de los valores paternalistas, burgueses y conservadores. Contra estos tópicos discursivos, arremete con ironía el cuento de Palacio en varias oportunidades: “Mi madre era muy dada a lecturas perniciosas y generalmente novelescas” (51); “mi amor era imposible, mucho más imposible que los casos novelados de un joven pobre y oscuro con una joven rica y noble” (56). Aunque se parodian y ridiculizan las posibilidades de influencia de la novela popular; se reconoce el poder modelizador del arte contemporáneo. El narrador protagonista sostiene que la forma de su cuerpo es producto de la impresión causada por unos “cuentos extraños” y unas estampas que reproducían dibujos o pinturas aparentemente vanguardistas, material ofrecido por un médico a la madre.

“Llegó a creer tanto en la existencia de individuos extraños que poco a poco llegó a figurarse un fenómeno del que soy retrato” (52), es decir, la hija es producto de las alucinaciones de la madre promovidas por el arte “extraño” de su tiempo y aquí traza una intertextualidad con HC y con muchos textos clásicos que exploran las dimensiones biotecnológicas de la lectura, como el propio *Quijote* o *Madame Bovary*.

La familia en la que nace la protagonista de DUM contiene todos los rasgos y valores típicos del grupo burgués: la madre está definida por la compasión y una presunta infidelidad; el padre, por la violencia y la hipocresía. Por un lado, el suicidio del padre abrumado por la vergüenza de la hija-monstruo causa alegría en ella y así se desenmascara la convencionalidad del amor filial, pues el padre había sido para ella su “más grande enemigo” (52). Por otro lado, se desnuda el carácter económico de las relaciones familiares cuando se alude al dolor de la madre por la separación de la hija ya que “mi separación representaba una notabilísima disminución de la fortuna que ella usufructuaba” (53). La familia burguesa representada constituye una combinación de falsos afectos e intereses económicos, que solo la presencia del monstruo en el seno de la familia puede desenmascarar.

La protagonista del relato de Palacio no construye valores alternativos a los de su sociedad, sus deseos y sus ambiciones son los de cualquier mujer burguesa: anhela un “buen partido” y posee un instinto maternal que no puede expresar cabalmente. Esta dislocación entre la excepcionalidad física y la moral ordinaria producen un efecto desestabilizador en el lector, pues instalan la experiencia de lo siniestro en el seno de nuestras vidas grises.

Las biotecnologías en HC no son tan evidentes, pero podemos considerar la racionalidad instrumental de la experiencia urbana regida por máquinas. En el cuento de Hidalgo, el mundo representado remite a una ciudad cosmopolita poblada de altos edificios y bullicio urbano. Sin embargo, los personajes que desean consumir su deseo sexual se encuentran con que “el ascensor estaba paralizado” (48). El deseo humano bloqueado por el desperfecto de una máquina. El narrador no ofrece explicaciones por esta máquina descompuesta, pero insinúa su humanización: “¿Surmenage? ¡Quién sabe!” (48). Ante la falla de la máquina (el ascensor), las manifestaciones interiores del cuerpo (suspiro, sonido) son las que permiten el desplazamiento y ascenso de los cuerpos que se desean.

Una forma privilegiada en ambos textos de resistir y pervertir a las biotecnologías es la sexualidad y sus flujos, que recorren la trama de ambos relatos. Ya no es la energía pulsional que gobierna veladamente las narraciones burguesas, es una sexualidad frustrada o extraña. En DUM, el personaje narrador relata un enamoramiento que nunca se consuma, pero especula sobre la posibilidad de un encuentro sexual entre un varón y dos cuerpos femeninos ligados. Por su parte, en HC, la sexualidad recorre toda la trama ya que desde el inicio se narra la historia de una pareja que decide satisfacer su deseo y, posteriormente, engendrar un hijo cubista. En principio, estos aspectos de la trama pueden ser vistos como ordinarios en tanto deseo sexual frustrado o deseo orientado a la reproducción familiar. Sin embargo, el tratamiento de ambos episodios narrativos permite reconocer la irrupción de lo ominoso, lo siniestro en el seno mismo de la conducta ordinaria. Ambos textos vuelven monstruoso un impulso básico de nuestra condición humana y al extrañificarlo resisten a las políticas hegemónicas de la sexualidad.

En HC, el personaje masculino tiene la idea de fabricar un hombre cubista que sea producto de un libro de Apollinaire y un cuadro de Picasso. El plan consiste en disolver dichas obras de arte: “Ningún cuerpo es tan soluble como la obra de arte” (49), e inyectárselas en ambos cuerpos antes de la cópula sexual. Además de la evidente dependencia del imaginario cultural, no deja de ser perturbadora la idea de inyecciones de vanguardismo europeo en los cuerpos sudamericanos: la forma fecundante europea adquiere una nueva figuración.

La mujer ha dejado de ser el ángel del hogar que la literatura del XIX construyó en tierras americanas. En ambos relatos, ella aparece como dueña de sus fantasías y sus deseos eróticos. Desde el narrador omnisciente que posee una perspectiva masculina de HC, se elogia a la mujer y su hábito de misterio y peligro con esta serie de imágenes: “el sexo de la mujer es la sucursal de la inteligencia. La mujer es un ser bicerebral; por eso es perfecta. La mujer es una tabla de logaritmos; es el ojo del espacio; es pañuelo para los que lloran; es la puerta que da acceso al infinito; es un árbol de carne colgado por los cabellos; (...)” (50). A pesar de las innovadoras imágenes, prevalece la visión vanguardista que asociaba lo femenino con ese oscuro objeto del deseo incognoscible, pero omnipotente. Quizá la parte más interesante de este encuentro sexual es la desaparición de los órganos destinados a la cópula. Después de aplicarse las inyecciones,

“ebrios de amor hasta la médula, se abrazaron con los deseos y se besaron con la piel” (51). Luego, constatan la ausencia de sus sexos, “con el látigo de sus miradas se hicieron sangrar los cuerpos, llegando ella a atarse una sonrisa al cuello, con ansias de ahorcarse” (51). Él evita la muerte de ella y, finalmente, encuentran sus órganos sexuales: ella, “en la puerta falsa de su estómago” y él, en “la punta de un cabello” (51).

La “pérdida” de los órganos sexuales revela la voluntad del texto de establecer nuevas formas de conjunción más allá de la establecida por la maquinaria del organismo, aunque, finalmente, hay una “posesión” que no se describe. La cópula y el producto de la reproducción surgen sin mediar “un segundo”, el acto y el hijo son casi simultáneos. Nuevamente, se desnaturaliza otro aspecto del cuerpo, en este caso, el proceso de gestación maternal.

Lo que se destaca del hijo cubista es su transparencia pues “estando de frente se le veía de todos lados, incluso del de atrás. Si se le hubiese fotografiado, se habría podido meter la mano entre el fondo y la figura” (51). Este hijo posee las mismas cualidades espaciales que la doble y única mujer, dotados ambos de cuerpos con un volumen integral que puede ver y ser visto multisensorialmente. Sin embargo, el hijo cubista es descomunal, pues mide más de dos metros y también se halla afectado por una apropiación singular del espacio por su materia corporal: “en el pecho tenía una escalera por la que subiendo se llegaba a los pies” (51). Este hijo excepcional se comunica por primera y última vez con sus padres mediante actos sexuales: no le extiende el brazo sino la verga al padre para despedirse y, después, besa y succionar por diez minutos el sexo de la madre. El hijo cubista es puro deseo, un cuerpo monstruoso física y moralmente que se aleja de sus procreadores y se pierde en las calles de la ciudad.

Reflexión final

Este análisis comparativo de “La doble y única mujer” de Palacio y “El hombre cubista” de Hidalgo permite sostener que hay un haz de imágenes y problemas conceptuales comunes que se abordan desde los dos relatos vanguardistas. No solo la preocupación por el cuerpo anómalo, sino también los procesos de creación y modelación de identidades y subjetividades desde el arte vanguardista occidental.

El cuerpo monstruoso (fragmentado, doble, poroso y sin límites que separen lo interior de lo exterior) constituye un tópico que socava la ilu-

sión de la realidad racional y de la identidad subjetiva, propias de la modernidad. La originalidad de Palacio e Hidalgo radica en adoptar el tópico, recrearlo y mediante el empleo de la implacable lógica de lo excepcional o la suma de imágenes futuristas instalar lo siniestro en el seno de la condición humana y de las instituciones burguesas.

La sexualidad de estos cuerpos monstruosos constituye el territorio por excelencia para resistir a las biotecnologías. Ya sea por medio de una sexualidad imposible o de una sexualidad delirante, los mandatos de género y las políticas sexuales hegemónicas son parodiados, ridiculizados y finalmente resquebrajados por el orden semiótico de la ficción.

OBRAS CITADAS

Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1989.

Espósito, Roberto. *Inmunitas. Protección y negación de la vida*. Buenos Aires: Amorrortu, 2005.

Freud, Sigmund. “Lo ominoso”. *Obras completas*. Vol. XVII: De la historia de una neurosis infantil y otras obras (1917-1919). Ed. James Strachey y Anna Freud. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1988.

Hidalgo, Alberto. *Cuentos*. Lima: Talleres Tipográficos, 2005.

Palacio, Pablo. *Obras completas*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2013.

Roas, David. “La amenaza de lo fantástico”. *Teorías de lo fantástico*. Madrid. Arco Libros, 2001, 7-44.

Velázquez Castro, Marcel. *La mirada de los gallinazos. Cuerpo, fiesta y mercancía en el imaginario sobre Lima (1640-1895)*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2013.

¿LEGADO O PASADO?: MITOS ANDINOS AL FILO DE LA MODERNIDAD

LEGACY OR PAST?: ANDEAN MYTHS AT THE EDGE OF MODERNITY

Helena Usandizaga, Ph. D.
Profesora Titular
Universitat Autònoma de Barcelona
Correo electrónico: Helena.Usandizaga@gmail.com

Resumen

En este trabajo, proponemos el análisis de dos novelas peruanas (*Candela quema luceros*, de Félix Huamán Cabrera, de 1989; y *Las mellizas de Huaguil*, de Zein Zorrilla, de 1999), que se inscriben en la llamada “novela de la violencia” o “novela del conflicto armado interno”. Las novelas analizadas se estructuran en efecto sobre la temporalidad y la distorsión producidas por la guerra entre las Fuerzas Armadas del Estado peruano y Sendero Luminoso (1980-2000). Más que contribuir a afianzar tal categoría como un bloque, el análisis analiza la visión mítica que, en ambas novelas, actúa como una resistencia que atraviesa la fractura traumática de la modernidad y que, en las circunstancias históricas de la violencia, se revela como un legado que no solo es válido en los contextos rurales y arcaicos que lo han generado, sino que se puede incorporar a la modernidad con sus valores simbólicos, sociales y de construcción de la subjetividad.

Palabras clave: Literatura peruana contemporánea, mitos andinos, novela de la violencia, Félix Huamán Cabrera, Zein Zorrilla.

Abstract

In this paper, we propose the analysis of two Peruvian novels (*Candela quema luceros*, by Felix Huaman Cabrera, 1989; and *Las mellizas de Huaguil*, by Zein Zorrilla, 1999), which are part of the so-called “novel of the

violence” or “novel of the internal armed conflict”. The novels analyzed are structured on temporality and distortion caused by the war between the Armed Forces of the Peruvian state and Sendero Luminoso (1980-2000). Rather than contribute to ensuring such a category as a block, the analysis examines the mythical vision that, in both novels, acts as a resistance through the traumatic fracture of modernity and that, in the historical circumstances of violence, is revealed as a legacy that is not only true in rural and archaic contexts that have generated the myths, but can be incorporated into modernity with its symbolic, social and construction of subjectivity values.

Keywords: contemporary Peruvian Literature, Andean myths, novel of violence, Félix Huamán Cabrera, Zein Zorrilla.

Recibido: 10 de agosto de 2016. *Aprobado:* 23 de agosto de 2016.

En las novelas estudiadas, muy a menudo se proponen enfrentamientos entre lo marginal y lo hegemónico, que se manifiestan en la manera de ver lo mítico. Por ello observaremos la coexistencia de varias miradas o lógicas que se manifiestan a partir de los puntos de vista que la instancia de la enunciación proyecta sobre el enunciado, lo que nos llevará a reflexionar sobre los significados, tanto políticos como filosóficos, que el texto articula a partir del mito. La tradición peruana, en esta articulación de lo autóctono y lo occidental, tiene características diferenciales frente a otras latinoamericanas. Aunque en el momento en que se construye la literatura nacional, en el siglo XIX, los mitos están encapsulados en estereotipos —las doradas recreaciones incaicas (“La achirana del inca”) o las evocaciones de la barbarie popular de los indígenas (“Por beber en copa de oro”) en las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma, o las alusiones a la superstición o a la brujería en Clorinda Matto de Turner (en *Aves sin nido*)—; sin embargo, hacia la mitad del siglo XX, los proyectos de José María Arguedas y Gamaliel Churata asumen de forma sorprendentemente profunda las contradicciones de la doble tradición, una canónica y la otra negada. A pesar de que pudiera considerarse que parten de una voluntad transculturadora, el conflicto que agita la relación entre la cultura hegemónica y la subordinada dinamita el proyecto armonizador desde el fondo de ambas propuestas: en Arguedas, porque, con lucidez, el escritor inscribe

la utopía en una lógica social que socava, a pesar de la esperanza, la propuesta alternativa; en Churata, de modo quizás más explícito, porque le interesa proponer la relación entre culturas como un combate que, aunque pueda ser fructífero, no se resuelve jamás.

Como para Arguedas y para Churata, y en diferentes grados, la activación de significados culturales autóctonos no se relaciona tanto con la representación de un mundo separado, sino más bien con el intento de pensar el mundo desde estos parámetros culturales, o también desde ellos. Y en este sentido, una de las preguntas centrales respecto al valor de los mitos andinos sería si desaparece el interés del mito una vez que comienzan a cambiar o a desvanecerse los sujetos y los mundos agrarios que les dan sustento, o simplemente cuando se encuentran fuera de ellos; si puede mantenerse una manera de ver el mundo, un pensamiento filosófico que apunta, menos literalmente, a modos de pensar, de comprender y de vivir, tal como de hecho, parecen creer tanto Arguedas como Churata al conectar el pensamiento mítico con el pensamiento filosófico y político. Pues la separación dicotómica entre unos mitos ligados a las sociedades agrarias tradicionales, consideradas como arcaicas, y la ausencia de ellos en las sociedades modernas y urbanas resulta excesivamente simplista.

Aunque persista la misma fractura, los sujetos se hacen más complejos a partir de la segunda mitad del siglo XX; y, desde los años 80, las fronteras entre ambos mundos, en el texto literario, se desdibujan y a la vez se multiplican. La amplitud de los proyectos deja paso a una mayor fragmentación; y, al mismo tiempo, las oposiciones de elementos adquieren un carácter menos contundente y se vuelven también fragmentarias. La contradicción entre lo rural y lo urbano no se anula, por ejemplo, con las masivas migraciones del siglo XX, sino que se traslada también al interior de cada espacio: tanto en el campo como en la ciudad subsisten mundos diversos, enfrentados, mezclados, y los sujetos de la enunciación se hacen más complejos. Aun así, tal como ha visto Mauricio Zabalgoitia, los textos dejan pasar fragmentos, desde el mismo sujeto heterogéneo de los grandes autores del siglo XX, de racionalidades y de juegos de temporalidades que no encajan en el horizonte canónico y por las que podemos acceder a otros sistemas; voces que interrumpen el fluir unitario y hegemónico (2013).

Para analizar el material mítico de la narrativa de la violencia, se proponen, antes de analizar cada novela, unos apuntes que aluden a las fuentes, al lugar de enunciación y al proyecto literario de cada autor, y que nos

permiten pensar en los mitos pero ya trasladados por estas mediaciones. No se pretende pues ver los mitos como intocados ni, menos aún, como algo que les sirve a “ellos”, a “los otros” para entender de otro modo acontecimientos históricos que les tocan directamente y que han sido ya leídos por “nosotros” dentro del sistema occidental. Si evaluáramos esta finalidad funcional de los mitos, concluiríamos que los intentos en cada una de las dos novelas fracasan, pero no por culpa del pensamiento mítico, sino de la lógica de la violencia que no admite ningún otro sesgo que el del poder. Se trata más bien de ver cómo cada autor coloca a la filosofía, la ética y la estética que emanan las concepciones míticas en relación con la modernidad que las contradice y desbarata. Se crea así una pregunta sobre el valor de estas concepciones míticas, que no pretende ser una radiografía de la mente de los personajes que las acarrearán, ni aún menos de los indígenas reales más que de un modo aproximado y simbólico, pero que sí que se hace —esa pregunta— aludiendo a la sabiduría indígena. Las conclusiones, entonces, no son definitivas, sino solo algunas herramientas para pensar en el valor del pensamiento generado por otras voces que, aunque nos lleguen mediatizadas, también queremos escuchar.

Se pretende entonces intuir cuál es la sabiduría que emanan estos mitos, a qué modos de vida se ligan, y cómo transitan hacia la modernidad aquí evidenciada por acontecimientos traumáticos que implican un choque de lógicas. Se busca intuir cómo los autores construyen esa pregunta teniendo en cuenta de modo más o menos extenso esa sabiduría. Una pregunta sobre su valor, su posibilidad de supervivencia más allá de las formas sociales y de producción que las generaron. Una pregunta que, cuando se hace para el pensamiento que llamamos occidental, se considera posible llevar adelante, aludiendo a un legado que está en nuestra vida cotidiana o que hemos hecho visible en los textos o en los museos; pero que, a menudo, cuando se piensa para el legado indígena, se visualiza como un pasado residual que, a lo más, sirve para entender la modernidad de otra manera mientras se transita hacia lo que de modo pleno la constituirá, es decir, la superación de lo mítico. Por el contrario, en este trabajo se intenta pensar en estas formas y contenidos más como un legado vigente que como un pasado superado.

El mito, en esos relatos de la violencia, suele estar en tensión entre diferentes puntos de vista, que se sitúan en varios sistemas más o menos próximos culturalmente al universo del mito. Estas tensiones sugieren las

contradicciones entre una sabiduría autóctona y una occidental ilustrada, sin que necesariamente la segunda salga triunfante. A menudo los mitos sugieren la potencia oculta de lo andino, y estos significados de la potencialidad se figurativizan a través de lo proteico —personas, animales y otros seres de la naturaleza se transmutan unos en otros— como manifestación de energías ocultas y como reivindicación de la fuerza del mundo andino. Se ha tendido a reducir la fuerza potencial a las referencias al mito colonial de Inkarrí, pero el caso es que en estas dos novelas no se menciona ese mito y sí en cambio unidades míticas más antiguas que remiten a lo no visible y no tan directamente figurativizado de las fuerzas que radican en el mundo oscuro (mundo de bajo o *ukhu pacha*, si queremos). En *Candela quema luceros*, se trata de las fuerzas de los seres acuáticos, que encarnan en el personaje mítico de la niña Sarapalacha, la cual reside en una cueva. En *Las mellizas de Huaguil*, la fuerza se manifiesta a través de apenas unas trazas míticas, pero alude también a la potencia de la naturaleza y los rituales que honran a los muertos, pertenecientes a la fuerza del mundo oscuro.

Todos estos mitos o configuraciones míticas están conectados con ejes generales de la mitología andina, como el animismo y la disposición espacio-temporal en un sistema de contrarios complementarios que articulan una polaridad no dialéctica. El animismo está en la base del pensamiento mítico andino, y la visión del mundo como un lugar donde todos los seres tienen algo de sagrado —y contienen fuerzas con las que el ser humano puede establecer una reciprocidad— sustenta la fuerza de las imágenes míticas, y en ellas se manifiesta también la mencionada cualidad de lo proteico, de la capacidad de la naturaleza o de la vida de manifestarse bajo varias formas. La distribución del mundo en contrarios complementarios genera una serie de relaciones entre ellos que son propias de este pensamiento mítico y que sugieren maneras diferentes de encuentro, cooperación, tensión, lucha y cambio.

Son muchas las obras que podríamos incluir en este grupo de novelas peruanas de la violencia que se apoyan en lo mítico; por ejemplo, *Rosa Cuchillo* (1997), de Óscar Colchado¹, o *El gran Señor* (1994) de Enrique

¹ Estudiada por Víctor Quiroz, “Transfiguraciones de los seres del imaginario mitológico andino en el marco del enfrentamiento armado peruano (1980–2000) en *Rosa Cuchillo*, de Óscar Colchado Lucio”, en Helena Usandizaga y Beatriz Ferrús, eds., *Fragmentos de un nuevo pasado. Inventario de mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana actual*, Oxford, Peter Lang, 2015; pp. 55-71.

Rosas Paravicino², pero analizaremos con más detención dos novelas que sugieren la fractura entre una realidad agraria en la que el mito se inserta en el modo de vida, y la modernidad impuesta en el punto de crisis de la violencia de la guerra de los años 1980 a 2000.

Candela quema luceros (1989), de Félix Huamán Cabrera

Huamán Cabrera declara, que, para la materia histórica de su novela, se ha inspirado en matanzas reales, una de las cuales vivió su propia abuela; y para la mítica, en mitos como el de la Sarapalacha, mito canteño que ha conocido directamente. Del mismo modo, asegura conocer directamente los trabajos del campo por haberlos compartido con su padre (2009). Su novela, como ocurre en algunos relatos de Arguedas, está dedicada —además de a la mujer amada— a varias comunidades andinas que han sufrido masacres similares a las narradas: “las comunidades de: Pariamarca, Occamarca, Pucayau y Cayara” (Huamán Cabrera 1989), lo que señala una fuerte inscripción en el mundo narrado. Esa cercanía del lugar de enunciación y el compromiso de su proyecto literario con el mundo novelado puede intuirse también en el lugar simbólico que se traza en los preliminares de *Candela quema luceros* con un poema en el que el enunciador se dirige a José María Arguedas desde la desolación del mundo en el que la violencia ha quebrado los ciclos y envenenado las cosechas, mientras que hombres, mujeres y niños del pueblo mueren a manos de la prepotencia criminal: “Y dicen que son la patria, que defienden las leyes, la nación peruana./ Pero si en la escuela el maestro Ricardo nos decía que el Perú era cada sitio donde Pedro, Viscencio, María, vivían./ Ahora es donde mueren cada día, sin nombre, sin fecha, sin velorio” (1989, 10). Uno de los temas clave de *Candela quema luceros* es justamente la oposición entre una nación que se definiría por la vida y el trabajo de cada uno de sus habitantes, y en especial de las clases y culturas marginadas, frente a otra, hegemónica, que a través del horror de la muerte y de la guerra pretende uniformizar a la sociedad bajo una idea autoritaria y restringida de patria.

No solo en este horror la voz del enunciador-autor, antes de que comience el relato de la novela, se liga al universo de la misma; también en el valor de los rituales andinos y especialmente en el de la música, pues

² Estudiada desde el punto de vista mítico por Helena Usandizaga, “La fertilidad de la piedra y el dolor de la historia en *El gran Señor*, de Enrique Rosas Paravicino”, en Helena Usandizaga y Beatriz Ferrús, eds. *op. cit.*; pp. 3-26.

el enunciador imagina, mientras llora la sangre derramada y retoma la defensa que hace Arguedas de lo andino que, si este volviera, con su canto y su baile, “arreglarías el grito de los falsos, / de aquellos que nos dicen ignorantes, engañados, / retrasados” (1989, 11). En la novela, la música como canto y palabra es un tema central ligado a lo mítico, y el poema prologal, al igual que la novela, anuncia un sentido clave de lo mítico andino, la fuerza dormida que volverá: “Desde la misma nieve, jalca de pecho y puño, nacen el relámpago y el aguacero verdaderos, nace el riego/ celestial del prado y del rocío” (1989, 12).

En *Candela quema luceros* se muestra con cierta nostalgia la vida ligada a una cosmovisión andina agraria, pero Huamán Cabrera declara una preocupación por incluirla en la modernidad, lo que, como veremos en la novela, se manifiesta, entre otras cosas, en la necesidad de deslitterar el mito y afirmar su valor simbólico. Preguntado por el mito de Inkarrí, responde Huamán Cabrera: “Pero eso es un mito pues. [...] la vuelta, no tanto la vuelta al Incanato, al pasado, sino más bien una especie de volver a afirmar lo que nosotros somos, para enrumbarnos hacia el futuro”. La preocupación de Huamán se centra en entrar en la modernidad y sus avances científicos, tecnológicos e ideológicos con el bagaje de sabiduría mítica y vivencial del pueblo andino. E insiste en su compromiso con el pueblo que hace que él, como novelista, supere el miedo a las circunstancias adversas, como “la ley de apología al terrorismo” (2009), que suscita el miedo en otros escritores.

En los dos primeros capítulos, comprendemos ya la situación narrativa de la novela: un habitante del pueblo de Yawarhuaita, Cirilo, narra, en una segunda persona que es un desdoblamiento, la intervención del ejército peruano en el pueblo, del que él, junto con el anciano Angicho, que pronto también muere, es prácticamente el único superviviente por haber corrido a ocultarse. Al volver al pueblo, Cirilo descubre los cadáveres de sus habitantes, incluyendo a su mujer e hijos. En el segundo capítulo, un narrador en tercera persona contrapone a esta tragedia los tiempos felices de Yawarhuaita y del propio Cirilo: los cortejos a su novia Elvicinia en el “azul del Ande”, cuando bajan “los manantiales a borbotones entre pedernales limpios” (1989, 27). Este recuerdo idílico pronto choca de nuevo con el horror de la situación actual, y Cirilo, consciente del presente de muerte, comienza a desenterrar los cuerpos que el ejército ha enterrado antes de marchar, buscando desesperadamente —y encontrando— a sus propios fa-

miliares y amigos. En su delirio, Cirilo cree poder despertar a los muertos, pues, según él, “todos están vivos lo que pasa es que se hacen los dormidos” (1989, 29); “no te me hagas el difunto” (1989, 54), le dice a Perico Sajra, el herrero. Cirilo no solo habla a sus seres amados, sino que también desentierra a su enemigo Gelacho y le reprocha su comportamiento y su desprecio de las leyes de Yawarhuaita, en especial de la figura mítica del pueblo, la niña Sarapalacha, que habita en una cueva. En el capítulo III, la voz narradora es la del propio Gelacho, quien dirigiéndose a él, discute las acusaciones de Cirilo como injustas pero reconoce su costumbre de robar ganado y cierto entendimiento con las autoridades provinciales. El hecho de que esta voz pertenezca a un muerto forma parte del pacto de verosimilitud de la novela y recuerda el borramiento rulfiano de la frontera entre la vida y la muerte. El diálogo entre ambos personajes se extiende por toda la narración, en un encuentro fantasmal e imposible: “Ahora que tú estás vivo y yo muerto quiero preguntarte: ¿por qué me mancornaron tanto los yawarhuaitas?” (1989, 35), pregunta Gelacho a Cirilo. Cirilo no solo desentierra y luego entierra a los muertos, sino que revive sus historias—también las de algunos conflictos— y su función en el pueblo: el Vara Presidente que impulsa a Yawarhuaita para que entre todos construyan una carretera, el maestro que enseña una idea de nación basada en el trabajo de todos, en la dignidad y en la superación de la injusticia, el músico que enseña sus melodías al niño que adopta, para que continúe esta manera tradicional de expresar y vivir de Yawarhuaita... Los “cargos” o autoridades, desde el Presidente hasta el “Campo Menor” se oponen durante toda la novela, con su legitimidad, a las autoridades provinciales conectadas con el poder central.

Además de las voces y visiones de Cirilo y Gelacho, narradores homodiegéticos, se incorpora al relato, como se dijo, un narrador en tercera persona, heterodiegético. Esta voz narra los mismos episodios desde una conciencia que está fuera de la acción, de modo que la interpretación se vuelve prismática. Por ejemplo, Gelacho justifica todas sus acciones y parece verse a sí mismo como aquel que roba a los ricos para darles a los pobres; pero el narrador heterodiegético nos hace saber la convicción de los pueblos de la zona, y especialmente de Yawarhuaita, de que Gelacho roba las reses de esos pobres para venderlas en Lima, donde ha llevado otros negocios no demasiado edificantes.

La historia de los buenos y de los malos tiempos de la sociedad de

Yawarhuaita está íntimamente urdida con una segunda historia, la mítica, la de la niña Sarapalacha. La oposición entre el tiempo desde el que narra Cirilo, el *antarupay*, el “amarillento sol enfermo” (1989, 49) de las tardes en que caminan los condenados, y, por otro lado, el tiempo en que los colores del campo y de la vida pueden ser los de la bandera peruana se mantiene a lo largo de toda la novela sustentada en la visión mítica, pues la figura sagrada y tutelar del pueblo, la niña Sarapalacha, preside la armonía pero también articula la desgracia. Su historia recuerda los relatos orales relativos a los seres que habitan en las lagunas y los manantiales (Usandizaga 2011). Esta “niña del agua” que vive en una cueva cercana al pueblo de Yawarhuaita, y que es respetada, amada y temida, propicia las cosechas, procura que haya maíz, y tiene un papel fundamental en la presencia del agua; de hecho, forma parte de su ciclo de ocultamiento y aparición para fertilizar las tierras, para lo cual recibe ofrendas y sacrificios. Así se presenta a este personaje: “Es la flor profunda en su terruño. Es Yawarhuaita. La Sarapalacha que vive en el cerro de Quipani deja su cabellera en forma de cascada a través de esta acequia, ella no hace faltar el riego para las chacras. Es una niña color de rocío, de ojos transparentes como las piedras del río” (1989, 88). La historia de su aparición en el pueblo narra el rapto, por parte de las autoridades del pueblo, de la niña huérfana que un día aparece en Yawarhuaita en tiempos de terrible sequía. Las autoridades indígenas la llevan a la cueva y la dejan ahí, dormida, cubierta de pétalos de flores y con un cántaro de agua de mar en las manos: a la noche llega la lluvia a Yawarhuaita.

Además de esta cualidad fertilizadora, y en tanto que habitante del interior de la tierra, del mundo de abajo, la niña tiene rasgos en común con los seres que habitan el inframundo y con la nutrida población de seres temibles que viven en las minas; en más de un momento se la relaciona con el oro que los hombres del pueblo, en tiempos de la Colonia, se niegan a ir a extraer a la cueva. Pero es también uno de esos personajes, espíritus de las aguas, que a menudo en la tradición mítica reciben el nombre de sirena, *sereno* o *sirinu*, que son fecundos, y cuyo lugar no es sólo temible: de hecho, también el Wamani o espíritu protector del pueblo vive “dentro del cerro, en el mismo corazón de la peña” (1989, 101). Del mismo modo, la Sarapalacha es en gran parte fecunda y benéfica: tiene al mismo tiempo un valor reivindicativo —ha ayudado a los habitantes del pueblo en sus sublevaciones, desde la época de la conquista— y expresivo —de su ma-

nantial surge el canto del pueblo—, y es a la vez oscura y lumínica. Incluyendo su lógica en el papel de los muertos en los Andes, temibles pero a la vez protectores, este personaje que, desde su lado oscuro, “te llama hasta desaparecerte en esa cueva profunda” (1989, 131), hace también conectar con los ancestros —a la Sarapalacha la cuidan los antepasados que habitan las montañas y las lagunas— con los difuntos, a modo de una herencia que hay que respetar, y que es ese “ayer que viaja hacia el mañana” (1989, 80). La tradición agraria, en este contexto, no es sólo un modo de cultivar la tierra, sino también la ritualidad arcaica que le da un sentido festivo, comunitario y que implica el amor por la tarea bien hecha y la celebración de la fiesta “con Layk’as danzantes de tijera, los abuelos de Marko, los Llamish” (1989, 53). El personaje adopta además, como ya se sugirió, el papel mítico de la sirena andina, el de ser la transmisora de la música: es como si las canciones que dicen las penas y las alegrías del pueblo, la música de las fiestas y en especial del día de la “limpiacequia” y del día de la siembra, brotaran de ese lugar acuático y fueran transmitidas por la Sarapalacha, que es como si fueran transmitidas por los abuelos gentiles, como “flor del maíz que es canto; amor del labrador que es agua de lluvia o manantial, que es todo o quién sabe qué será” (1989, 40).

Tanto Cirilo como Gelacho incluyen en su discurso la evocación de la Sarapalacha: en su nostalgia de los buenos tiempos uno, y en su conflicto con la sociedad el otro. El drama de Yawarhuaita, en efecto, se origina porque Gelacho, el acusado de ladrón de ganado, el ajeno a la comunidad aunque es de la comunidad “hermana” de Lachay, hace pastar a sus animales en el territorio de la Sarapalacha desafiando la lógica mítica y la sacralidad de espacios y personajes, aduciendo que no son válidas para alguien de fuera de la comunidad y además escéptico respecto a lo mítico. Sin embargo, en su narración después de muerto, Gelacho se excusa de las transgresiones que ha cometido, y acepta la sacralidad lírica de la Sarapalacha y su relación con la fertilidad de la tierra: “Por ella cada año llega el aguacero y se entierra el maíz para la espiga de junio. Sarapalacha, niña de la soledad, alma de piedra buena, tu padre es el trueno, tu hermano el rayo, tus cabellos la neblina de Jatunwasi que pasa por Cawara hasta Quipani, tus pies el venado que sube soledoso y la espina no te alcanza” (1989, 66). El discurso de Gelacho se mezcla con el recuerdo de la afrenta que le inflige Yawarhuaita, al aplicar las leyes tradicionales como castigo por haber entrado en el territorio de la Sarapalacha y robado los pastos.

Como venganza, Gelacho dinamita e incendia la cueva mítica, y el pueblo pide ayuda a las autoridades centrales por el asesinato de una niña, lo que estas toman al pie de la letra. Para los de Yawarhuaita, Gelacho ha asesinado a la niña mítica que vive en la cueva, que, según ellos, no puede haber sobrevivido a la explosión y al incendio; para las autoridades centrales, la acusación se entiende como el crimen de una niña humana. Cuando las autoridades se dan cuenta de que el pueblo les ha exigido justicia por la supuesta muerte de la Sarapalacha, de tal modo que se han movilizado por el crimen de un ser mítico, pero no de un ser “real”, se sienten amenazadas y afrentadas por la lógica de la comunidad y deciden atacar “en nombre de los más sublimes valores y de la tradición cristiana” (1989, 166). Gelacho, supuesto culpable del crimen contra la Sarapalacha, y que había confesado bajo tortura, es excarcelado y a cambio la justicia oficial prende a las autoridades y a las personas de respeto del pueblo cuando estas acuden a protestar por la liberación del que ellos ven como asesino. Cuando Yawarhuaita se levanta para liberarlos, se manifiestan las ideas que sustentan esta rebelión, las cuales dan un significado, diferente al oficial, a la bandera peruana y a los conceptos de patria y honor, puesto que se basan en la vida de las personas del pueblo y no en conceptos abstractos.

La rebelión no es violenta, pero los yawarhuaitas avanzan “con voces aguerridas, con nuestras vidas” (1989, 172), con el son de sus *wajras* o cuernos y llevando la bandera peruana, pero el grito con el que cientos de comuneros liberan a las autoridades de pueblo es en quechua: “¡Causachun Yawarhuaita!”, “Viva Yawarhuaita!”. Esta rebelión —humillante para el Estado, puesto que las autoridades oficiales ceden por miedo a ser objeto de violencia y liberan a los indígenas presos— no queda impune. Llegan refuerzos, y entonces el pueblo es objeto de la matanza atroz, cruel, incansable, mientras el jefe de la operación arenga para que no desfallezca el crimen al grito de “¡Defendemos a la nación peruana!” (1989, 178). La afirmación de existencia de la comunidad —*kawsachun* se traduce por “viva”, y la palabra *kawsay* significa vivir, existir—, afirmación de su vida ligada a la producción de la tierra, es cortada de raíz por la otra idea de la nación, aquella que no admite los mismos derechos para todos sus ciudadanos y menosprecia la importancia de la producción agraria: esta es algo que los subordinados le deben al centro hegemónico y no algo ligado a las tareas ritualizadas. En realidad, más que las creencias míticas, lo que la legalidad oficial no puede aceptar es oír la voz del otro, y menos aún su

carácter afirmativo y los signos de su legitimidad, pues los yawarhuaitas no solo avanzan a caballo llevando la bandera peruana, sino que ya antes, al ir a reclamar por la liberación de Gelacho, el Vara Presidente o alcalde indígena empuña la vara símbolo de su poder tradicional, con inscripciones de figuras que solo él puede descifrar. Los yawarhuaitas afirman que su voz es “la voz de la tierra” (1989, 171), se proponen llegar a la cárcel donde van a liberar a los presos “gritando con toda el alma” (1989, 172), y se van con ellos libres, convencidos de que el ejército no irá a Yawarhuaita porque “han sentido nuestra voz” (1989, 176).

Pero no es así: desde el punto de vista de los delegados del Estado, el ataque preventivo se justifica porque “[l]as cosas no pueden quedar así, porque hemos sido víctimas y burla de toda esa chusma. Y esto no solamente es aquí, señor juez, es en todo el Perú: cholos, indios y negros quieren hacer lo que les da la gana, sus benditas ganas. Por eso hay que poner coto antes de que la cosa avance” (1989, 166). El malentendido mítico canaliza sus sospechas sobre el pueblo, sobre las ideas que les infunde el maestro; canaliza también su indignación porque ahora hablan “de igualdad, de justicia, de derechos” (1989, 166): se produce entonces un choque de lógicas, pero sobre todo una negación del derecho del otro. Uno de los aspectos más desgarradores del enfrentamiento es que los soldados son los wairuros, reclutados en pueblos de la zona y algunos en Yawarhuaita: uno de ellos mata encarnizadamente al niño Antero, adoptado por el arpista Angicho, pero luego siente que se ha matado a sí mismo.

En el último capítulo, el XVI, Cirilo narra, esta vez en primera persona, la rebelión de los comuneros, para volver al final a sus consecuencias de muerte y desolación que ya conocemos desde el principio del relato. El discurso elegíaco que tiñe toda la narración, y que por momentos estanca y frena la acción, es sin embargo quizás lo mejor de la novela, porque se diría que fluye desde el lugar misterioso y acuático que genera los cantos. Con este discurso se convoca al pasado y a la memoria tanto como se llama a esos muertos de Yawarhuaita a los que Cirilo está, literalmente, intentando revivir durante todo el relato. Por ello, este finaliza con la desolación de la visión de Cirilo, pero también con un amago de renovación:

Con los ojos desorbitados no puedo cargar la pena en mi pequeña vida, sin embargo parece que sueño. No sueño, porque la comisión que ha venido a investigar los sucesos

dice: en Yawarhuaita no ha quedado nadie, sólo un loco que no informa nada. Pero yo sé que en las cumbres más altas, los runas han encendido una candela que ha de quemar a los luceros. (1989, 180)

El fluir musical del agua, y el fuego que propicia un vuelco del mundo permanecen como sentido del mito a lo largo de la novela. De acuerdo a los diferentes puntos de vista que subyacen al relato, sin embargo, el mito se llena y se vacía de sentido. Frente a su significado armonizador y protector, y por otro lado en ocasiones temible, el sentido del mito se pulveriza cuando se ve, desde el punto de vista de las autoridades oficiales, como una superstición fruto de la barbarie del pueblo y una afrenta al pensamiento oficial. Estos choques de lógicas también se manifiestan con la presencia de la ciudad de Lima en el horizonte de algunos personajes, pero la lógica urbana no se constituye en solución a la miseria del campo, ni tampoco es algo separado totalmente de la vida rural, sino que hay puntos de unión entre las dos; es más bien su reverso. El maestro intenta hacer coexistir varias lógicas; en efecto, cuando el pueblo percibe, sin saber qué es, el ruido y el impacto de la voladura de la piedra que tapa la cueva mágica por la venganza de Gelacho, el maestro ensaya una explicación científica —un volcán que en ese momento se manifiesta—, pero luego se pliega a la lógica mítica que tranquiliza al pueblo, aunque usando la dimensión simbólica del discurso, el oro que hierve y explota, ese oro que “es la sangre de la Sarapalacha” (1989, 117).

En medio de estas tensiones, en efecto, solo la dimensión simbólica da sentido a la unión de la historia mítica y la historia social; pues, a pesar de los desencuentros, persiste a lo largo del relato el contenido de fertilidad, renovación y canto de la niña del agua: “Se vive la vida, en Yawarhuaita florece el agua, canta el ayer que viaja hacia el mañana” (1989, 80); su capacidad, más allá de los cantos festivos de la cosecha, de conducir el discurso quebrado de Cirilo y los reclamos de Gelacho, y de continuar sugiriendo la potencialidad oculta. En este sentido, en Huamán Cabrera, la fuerza del mundo oscuro, del *ukhu pacha*, puede evocar el mito de Inkarrí desde el momento en que se trata de una fuerza subversiva y que manifiesta la fractura. Pues si la Sarapalacha, según Gelacho, ha incendiado en el pasado a los españoles que jamás volvieron, y, si, según el consejo de la Sarapalacha, “subiendo hasta la misma cumbre pedirás al Ticse Wiracocha

que envíe a su hijo Amalu con candela y quemee a los extraños que matan y hacen llorar a sus hijos” (1989, 93), entonces tal vez el fuego que encienden los *runas* al final de la novela habrá de quemar los luceros, pero quizás también dar la vuelta a la era de sufrimiento indetenible que enmarca el terrible monólogo de Cirilo. Y esto se produce gracias a las palabras nutridas por el canto del *ukhu pacha*, que pugnan por recuperar, como materia persistente, la vida y la memoria de Yawarhuaita. Pues desde el fondo de la novela actúa la idea de lo proteico como renacimiento, como eternidad, tal como dice Gelacho en un momento en que su monólogo parece encontrarse con el de Cirilo:

La vida no se acaba, nunca terminará. De la ceniza más negra va a surgir el cogollo, el cogollo será planta y la planta florecerá inmaculada con la sangre de los pobres. Así es. Date fuerzas, Cirilo. No podemos morir por morir. Cuántas veces en esta patria ha sucedido lo mismo, sin embargo, el Perú de antes sigue subsistiendo ahora y existirá mañana radiante como la nieve del Jatunwasi”. (1989, 59-60)

La estrategia narrativa recoge por momentos las dimensiones más paralizantes y temibles del mito —sobre todo a través del discurso apocalíptico del loco Ireneo—, pero las hace entrar en discusión con su dimensión simbólica, la de la fuerza de la naturaleza que regula y sustenta los ciclos de la fertilidad agraria y su sentido profundo de interacción y reciprocidad del hombre con su medio y con sus semejantes. Una especial armonía entre la persona, la sociedad y la naturaleza se revela en las fiestas y las ofrendas. La fuerza oculta de la niña Sarapalacha es la de la reivindicación y la protesta contra la injusticia, pero es también la de la armonía y la de la voz que expresa y comunica, y en ambos aspectos se manifiesta el valor del legado. Los episodios reivindicativos conectan con un pasado de opresión en el que también han actuado las fuerzas subversivas, y con la herencia musical de Yawarhuaita, una herencia viva capaz de expresar tanto los momentos festivos con los sonidos de los potentes huaynos y las melancólicas mulizas, como los momentos de dolor cuando a Cirilo le llegan desde los pueblos vecinos los *ayataquis* o cantos de muertos. Y están siempre en la narración el arpa, el violín, la chirisuya, las wajras, las canciones citadas y las intertextualizadas en las voces del relato. En el

capítulo IV, el narrador heterodiegético ha dicho que la Sarapalacha es “la voz del corazón de Yawarhuaita; la madre, la compañera, la hija, la vida misma, la tierra” (1989, 38).

***Las mellizas de Huaguil* (1999), de Zein Zorrilla**

También de lleno en el tema de la violencia, pero menos explícitamente en lo mítico, *Las mellizas de Huaguil*, de Zein Zorrilla, sugiere sin embargo algunas trazas míticas que sitúan al lector en la oposición entre el mundo rural y el mundo urbano. En una entrevista, Zorrilla se declara mestizo e interesado en una literatura andina del mestizo y no sólo del indígena, pues para él la primera ha sido olvidada (2014). En sus afirmaciones, no se entiende la palabra mestizo como algo cargado de ideología reparadora, sino como la constatación de la existencia de una capa que, como vemos en sus novelas, comparte cierta visión del mundo indígena, pero al mismo tiempo posee una mentalidad que se inserta de modo diferente en la modernidad. Zorrilla se declara preocupado por la necesidad de percibir estas diferentes mentalidades o sensibilidades que tienen que ver con los cambios en los modos de producción y en los modos de vivir. Y, en especial, le preocupa el conflicto entre una mentalidad rural agraria y una mentalidad urbana que cada vez más se impone; pero Zorrilla insinúa que este paso de una a otra se hace sobre el sacrificio de un pensamiento que tal vez merezca considerarse. Para él, el gran tema es el choque de estas dos mentalidades:

Porque pienso que en un momento, cuando todo esté en buena parte ya transvasado, este hombre de otra mentalidad va a decir: “un momento: ¿de dónde vengo? ¿qué he sido? ¿en qué momento vino este cambio?, ¿y el mundo de mis abuelos y de mis padres?” Y entonces ahí pienso, en ese momento, contribuir a dar algunas respuestas. Decir: “de ahí venimos”. (2014)

Zorrilla propone un gran respeto por las diversas identidades, que lo criollo tiende a estereotipar o negar, y defiende la necesidad de estar ubicado en una realidad, en los problemas de su tiempo. En este sentido, subraya en esa misma entrevista la importancia de algo que le ha facilitado su trabajo como ingeniero: la posibilidad de interactuar con gentes

de todas las capas sin que esas gentes se sientan observadas ni él mismo tenga la sensación de estar examinando a sus semejantes, sino, más bien, aprendiendo a partir de esas situaciones sobre la complejidad social del Perú. Impresiona, en la mencionada entrevista, la preocupación estética de Zorrilla, la búsqueda de un patrón estético, su percepción de la belleza en la construcción de un circuito a partir de los principios de la termodinámica tanto como en el arte: esa comprensión científica le produce, según él, la misma emoción que su lectura de *Los Buddenbrook*, de Thomas Mann. Impresiona pero no sorprende, porque su prosa desprende para el que la lee la potencia de una gran precisión y al mismo tiempo de una aguda sensibilidad, y en esta estética narrativa se inserta su preocupación por el legado de un pasado no muerto ni detenido.

En su novela *Las mellizas de Huaguil* (1999), nos encontramos con un texto cuyo tema es, más explícitamente que en la novela anterior, la frontera entre lo rural y lo urbano y la migración que de esto se deriva en la persona de una de las dos protagonistas (dos muchachas de Huaguil que se consideran mellizas): “Su unión está signada por el apego a la madre viuda y a la vida de una comunidad campesina, Huaguil, próxima a una gran hacienda, que sufre las consecuencias de la reforma agraria, la agudización de la pobreza y la guerra interna” (Ramírez Moreno 259). La migración de Rosaura se produce desde el campo hacia la ciudad y el progreso, mientras que su “melliza”, Inés, decide quedarse con su madre en la pobreza del campo y la violencia de la guerra interna. Allí ambas pasan penurias; Inés se casa con el carpintero Josafat, pero, según Ramírez “[e]lla vive todavía bajo la influencia de la madre viuda, dominada por esa presencia descomunal, sabia y poderosa que lo controla todo” (Ramírez Moreno 264-265). Inés y su marido tienen un hijo —“qué bien que nazca alguien” (Zorrilla, 1999, 89), dice la partera—, pero Josafat decide sumarse a la insurgencia, lo cual incrementa la desdicha y el hambre de Inés y su madre: “Ahora no hay hacienda y no hay comunidad, pero en esta tierra han regado sangre el cuchillo y el fusil. Y moscas hemos sembrado en las casas, huesos hemos sembrado en los campos” (Zorrilla, 1999, 154), dirá el rezador indio en el funeral de Inés al hacer balance de esos tiempos trágicos, en los que el ritmo temporal ya no lo ha marcado la producción agraria, sino los funerales repetidos. En un intento por huir de la situación, Inés y Josafat van a la selva a emprender una nueva vida, pero la violencia los persigue hasta allá, y Josafat muere por la picadura de una serpiente

en un entorno que no los acoge y que no logran controlar. Cuando, tiempo después, ya acabada la guerra, Rosaura vuelve al pueblo y quiere llevarse a Inés a Lima para curar el mal que ha contraído, Inés se niega.

La historia está narrada por un narrador heterodiegético —por una “voz” que no es la de un personaje, ni siquiera secundario, de la propia historia—, pero con una focalización múltiple: los diálogos y los fragmentos en cursiva que evocan citas o monólogos interiores frenan cualquier visión totalizadora en la novela que, por el contrario, se caracteriza por la fragmentación de las voces y las visiones englobadas por la del narrador. En el mismo sentido va la reelaboración de los tiempos en el relato, que comienza con la vuelta de Rosaura a Huaguil y el encuentro-desencuentro de las dos mellizas, cuando Rosaura avisa: “Inés, soy yo: Rosaura” e Inés se resiste a su oferta de ir a la ciudad: “No me moveré. Nadie me moverá” (Zorrilla, 1999, 15); retrocede luego con la historia intercalada de cada una de ellas en sus propios contextos conflictivos, y termina con el funeral de Inés y la partida de Rosaura hacia la ciudad llevándose al nieto de Inés.

El carácter contradictorio y a la vez complementario de las dos mujeres ha sido estudiado en profundidad por Ramírez (Ramírez Moreno 260); pero la presencia de los mitos, mucho menos evidente, se sigue solo en algunos momentos de su estudio y a través del carácter mítico del tiempo rural: “Este tiempo es un poco el de una comunidad tradicional andina, un tiempo mítico que se reencuentra en el futuro” (Ramírez Moreno 264). Observaremos aquí como las ideas míticas de fertilidad y reciprocidad, así como las alusiones a lo proteico de algunos seres, que tal vez podrían considerarse como meras trazas míticas, muestran sin embargo una gran productividad en la lectura. Para empezar, la oposición y confluencia entre las dos mujeres se sustenta en la diferencia entre una —Inés— que persiste en su vida ritmada por los ciclos de la cosecha, y todavía conectada con la fertilidad, la reciprocidad y lo proteico, y otra —Rosaura— que ha eliminado los lazos con la naturaleza. Esta oposición no se constituye en una polaridad rígida, pero da sentido a la mirada del enunciador, crítica con el aislamiento del mundo rural, pero también con la operación supuestamente salvadora de trasladar a la ciudad la vida de los Andes, vendiendo con ello los pocos restos de sabiduría que dan sentido a la existencia de la comunidad de Huaguil. La oposición no genera una síntesis, sino que permanece como el drama de la coexistencia de sensibilidades: la de la modernidad cruda y hegemónica, y la arcaica y marginada compuesta por

seres que la modernidad ubica, de acuerdo a Bauman, “como sobrantes, como residuos” (Ramírez Moreno, 267), pero que guardan lo construido como sabiduría por esta cultura agraria.

En Zorrilla, la sabiduría que se manifiesta en esas configuraciones míticas apunta a lo arcaico y aún a lo arquetípico, pero se pueden reconocer significados andinos: el propio Ramírez sugiere, sin afirmarlo, que el significado de ese mundo como fuerza que podría emerger dando la vuelta a la realidad podría compararse con la idea mítica de *pachacuti*. Ante la solidaridad que aparece en medio del sufrimiento de Inés, cuando el chófer del camión le ayuda a cargar el ataúd de su marido con sobrias y cercanas palabras, comenta Ramírez: “Inés asume los valores que nutren o deben nutrir el tiempo nuevo, el tiempo que les corresponde a los pobres en el futuro, en el que a manera de un vuelco telúrico los de abajo tengan espacio y voz para decir su historia y producir los mandatos de la vida” (Ramírez Moreno, 267). Queda claro, por otro lado, que mientras tanto la ciudad, el poder desde la ciudad, envía la muerte a Huaguil. Al pueblo y sus alrededores llegan falsos peregrinos que resultan ser soldados que acibillan a quienes les han acogido o abaten a columnas de supuestos guerrilleros que eran en realidad solo arrieros extraviados, y la plaza del pueblo se llena de cadáveres que los de Huaguil voltean para reconocerlos. Cuando buscan al desaparecido marido de Inés entre los cadáveres boca abajo, ella pregunta por el origen del mal: “—¿Y dónde están aquellos? —dice Inés—, ¿que en esto nos han metido?” (Zorrilla, 1999, 94). El carácter absurdo y tergiversador de la violencia se impone como lógica perversa en la vida cotidiana.

En medio del horror se planea el bautizo del hijo de Inés, Gabriel Josafat, cuyo hijo —el nieto de Inés—, más tarde, irá a la ciudad con Rosaura después de que su “melliza” decida quedarse en Huaguil. Inés, en efecto, descartando el cambio que intuye traumático, prefiere conservar sus rasgos deformados por una enfermedad —pues, así, tal como les dice a sus muertos, “ustedes me ven y saben que soy yo” (Zorrilla, 1999, 133) —, y decide no ir a la ciudad con su melliza para curarse de un mal que se inserta en el sentido de lo ya vivido. Pues la enfermedad y muerte de Inés coagula su trayecto vital y le da un sentido que subraya la contraposición complementaria entre los mundos de las dos mujeres. En el momento de la muerte el tiempo deja de ser cíclico como a veces lo ha sentido Inés: “Primero fue mi madre, después fue Josafat, luego mi hijo. Y ahora no vale la pena... Una vez... ¿Sabes? Encontré un escarabajo que padecía con

su carga miserable. Tú eres Inés le dije. Adelante siempre y con fuerza, pero volviendo siempre al mismo sitio” (Zorrilla, 1999, 20). Pero ahora el tiempo adquiere un carácter escatológico, ya que en esos momentos finales lo vivido cobra un nuevo sentido, que el rezador, en el funeral —en un rito más indígena que cristiano—, formula casi como una epifanía, y al mismo tiempo como una profecía que apela a “avisos”, a “señales” (Zorrilla, 1999, 154) y que se sustenta en fuerzas arcaicas. Pues en la comunidad de Huaguil los muertos siguen estando presentes, como en el pensamiento tradicional andino, y siguen siendo protectores: “Para eso —ha dicho Inés en los momentos de mayor dolor—, se recuerdan a los muertos. Porque no están del todo muertos y nos ayudan de donde están a sobrellevar el dolor” (Zorrilla, 1999, 109). Esta visión remite a la idea andina de conexión material entre la muerte y la vida, en un eje de oposiciones que permite la reciprocidad. De hecho, en la oración andina, Inés es devuelta “a nuestra madre La Tierra” y no solo “a nuestro padre El Señor” (Zorrilla, 1999, 153).

El funcionamiento del eje del mundo sobre fuerzas contrarias y complementarias sostiene también la idea de fertilidad, que se produce cuando se aúna la fuerza femenina de la tierra y la presencia masculina que la trabaja y fecunda. Cuando Josafat, el marido de Inés, riega la tierra, la madre de Inés lo recalca: “Es un hombre —suspira la viuda—. Y la tierra se ha dado ya cuenta” (Zorrilla, 1999, 59). Del mismo modo, el mundo perceptible se ve desde la lógica andina, pues la materia, como las propias semillas de la tierra, es capaz de experimentar alegría y dolor: “La brisa sacude los arbustos y el eco de las semillas atormentadas murmura en los oídos de Inés” (Zorrilla, 1999, 133). Esta tangible realidad es, además, proteica; cambia de forma, de modo que puede ser también la piedra estática que los seres adoptan como forma resistente y potencial, la materia que permanece impávida pero que puede renacer. Esta potente imagen andina sugiere la única manera que tienen los habitantes de estos campos devastados de sobrevivir al horror de la guerra y la miseria. Frente a lo insoportable del dolor, Inés se convierte mentalmente en materia pétreo, y solo así resiste la pena de transportar el ataúd de su marido tras su muerte por una picadura de serpiente en la selva, donde le han arrendado sin escrúpulos una tierra mala. Por la relación de Josafat con Sendero Luminoso, el viaje a la selva para instalarse allá es en realidad una huida de la violencia de las Fuerzas Armadas que ya lo persigue sin remedio, y la desdicha de Inés

solo encuentra consuelo en la fuerza pétreo, en una especie de estoicismo productivo que no es resignación:

Inés sube al camión, pone la mano en el ataúd. La exuberante vegetación se tiende hacia las tinieblas, bajo las estrellas de su niñez. *Padre nuestro que estás en los cielos...* Y se yergue en la noche, como el mástil del camión sostenida por sus manos de piedra, y el corazón de piedra, convertida ella misma en un elemento pétreo de faldas y blusa de metal que se enfrenta al eterno viento frío de la cordillera. (Zorrilla, 1999,111)

En otro momento, Inés, también desde la voz del narrador, ve a su niño inmóvil y resistente como las montañas: “El sueño de la criatura evoca la muda paz de los despeñaderos, la inmovilidad de las remotas cordilleras. Turbias aguas de río, frías, y no sangre, fluyen por sus venas” (Zorrilla, 1999, 93). Esta materia proteica hace posible también que un ser humano, o su alma, pueda ser, por ejemplo, un insecto, como cuando Inés ve tres libélulas, que son almas de visitantes que llegarán, según el saber del pueblo (Zorrilla, 1999, 128-129); y en efecto esas visitas llegan: el mozo amigo —antiguo cartero y ahora conductor del bus que conectará Huaguil con el mundo cada dos días— que le trae un regalo y una carta de Rosaura; el hijo, que llega con su esposa selvática, y que se abraza a Inés entre sollozos y “jura que nunca más la abandonaría” (Zorrilla, 1999, 129); y finalmente Rosaura, la ciudadina, que confiesa, cuando su peluquera le pregunta si, ya que dice que el viaje que está a punto de emprender no es por negocios, sino por familia, acaso va a Miami: “Sierra adentro. Allá está mi Miami” (Zorrilla, 1999, 138).

La llegada de Rosaura pone de relieve la tensión entre el campo y la ciudad, pero el aislamiento de la provincia se abre ya antes, para estos personajes, en pequeños momentos de conocimiento, y crea efímeros espacios de felicidad en el viaje hacia la selva de Inés y Josafat; cuando paran en Tarma, el carpintero pide para Inés una gelatina roja, algo desconocido para ella, que experimenta “un gusto nuevo, diferente”, algo que “desaparece entre los dientes dejando un recuerdo frío” (Zorrilla, 1999, 101). Un momento mágico de precaria apertura al mundo cuando Josafat explica que ha probado de todo; fideos, arroz, gelatina de otros colores...:

(“De todo yo he comido”) y se lo hace conocer a Inés, quien dice “Si tú quieres yo pruebo” (Zorrilla, 1999, 100). Uno de los pocos momentos en que la pareja ríe; y parte de Tarma repitiendo “gelatina, gelatina” (Zorrilla, 1999, 101), para que Inés aprenda la palabra. Pero a su paso de vuelta por Tarma, con el ataúd del marido, Inés ve de nuevo las gelatinas en la vitrina y se pregunta: “¿Cómo ha podido acontecer tanto entre dos miradas a un vaso de gelatina?” (Zorrilla, 1999, 103).

La que sí ha conocido de verdad el mundo, sin embargo, es Rosaura; y ella es quien, según la voz del pueblo “voló a la ciudad, pactó con el diablo y ahí la tienes; mucho dinero, buen carro, y tiempo para recoger enfermos” (Zorrilla, 1999, 13). La llegada de Rosaura, a pesar de ese supuesto pacto siniestro, sin embargo, es de algún modo benéfica: Inés no quiere viajar con ella a Lima, pero lo hará su nieto; amadrina bodas, financia un complejo deportivo para la escuela. Sin embargo, en el desmayo que sufre en el entierro de Inés, voces antiguas le hablan de su desarraigo en la ciudad y de su desconocimiento de lo mítico:

¿Y has venido a vivir a este cementerio, Rosaura? Sin una planta de ruda, un hinojo, una rama de orégano. ¿Qué árbol te dará sombra cuando el sol queme tus huesos? ¿Qué perro calmará con un poco de agua tu ardor? En ataúd de cristal vives, en cementerio de luces, colgada del barranco como las avispas. [...] Estás muerta, Rosaura, hace mucho tiempo y no te has dado cuenta. (Zorrilla, 1999, 151)

Solo la voz tremenda del rezador indio que despide a Inés evoca, con el fondo mítico de los muertos que Inés ha enterrado o salvado y que la van a recibir en el otro mundo, una merecida paz: pues “tu alma no penará, mamá Inés” (Zorrilla, 1999, 155). Inés, al contrario que Rosaura, ha cumplido con los ritos tradicionales, y sobre todo con la ética de la reciprocidad: con la generosidad de proteger, sin temor al ejército, a los que están en peligro; de dar al necesitado y de honrar a sus allegados; de enterrar a sus muertos; y por ello le acompaña no solo el rito cristiano, sino también el espacio del ritual heterodoxo, el andino, mientras se masca coca y se asperja alcohol:

El frescor se desprende del zuncho y la mostacilla silvestre, las mariposas baten sus alas sobre los líquenes de los

muros a cuyo pie se hacen polvo los forasteros y los ahogados y los condenados de las celebraciones, y en el trecho de páramo no bendecido donde descansan los arpistas y los maestros del violín, los brujos buenos y los danzantes vestidos de gala, empuñando todavía en sus secas manos la inexorable herrumbre de sus tijeras. (Zorrilla, 1999, 154-155)

Y también el rezador, en ese tiempo de la epifanía, anuncia la vuelta de sus gentes a Huaguil; y el rostro deformado por la enfermedad de mamá Inés se ve tras su muerte como una señal de Dios Padre: “Nuestro Padre purificó la tierra con su dolor, para que podamos vivir” (Zorrilla, 1999, 154). El sacrificio riega el mundo y en la tierra devastada y ensangrentada se producirá la vuelta: “En esa gente que vuelve de la ciudad nuestro Padre nos manda otra señal. Así todos volverán. Camiones cargados de gentes que no han sido recibidos en otros pueblos llegarán, cuando se den cuenta que a donde vayan, hagan lo que hagan, serán nada más que gentes de Huaguil. Sí, Alabado Señor” (Zorrilla, 1999, 154). En ese momento podría cumplirse la función del recuerdo de los muertos, de su lucha, de su legado: “guardar las palabras que encierran la esencia de los instantes, para contárselo a los hijos y que los hijos puedan repetírselo a los nietos, en la esperanza de agotar así el dolor y librar de lágrimas a las generaciones que todavía vendrán” (Zorrilla, 1999, 109).

Reflexiones finales

En esa sabiduría de Huaguil, tanto como en el canto del agua en Yawarhuaita, se manifiesta un pensamiento que no solo es valioso por su relación con la tierra y los ciclos de la cosecha, sino que puede adquirir un cariz más filosófico, basado en la comprensión del mundo y en valores —no necesariamente moralizantes, pero sí éticos— de la conciencia y la conducta. Se activan así, gracias a los mitos, imágenes potentes y que dan cuenta de la fractura social y existencial, y los significados que en primer término estaban ligados a lo agrario se muestran en profundidad, y revelan modos de relación con el mundo, la sociedad y la conciencia.

No se trata de meras señas de identidad, sino de un saber que ayuda a vivir y a comprender la vida. Los habitantes de Yawarhuaita encuentran un modo de armonizar su vida social aunándola con los ritos de fertilidad de

la Sarapalacha, haciendo de ellos una fiesta, y esto implica religarse con la naturaleza de manera dinámica. La dimensión mítica ligada a la fertilidad es además un saber social de reequilibrio de la solidaridad y de las afrentas al grupo social, porque supone que el hombre puede hacer confluír y conciliar mediante el respeto y la fuerza humana las fuerzas naturales, algo que sobrepasa la mera vivencia rural, y apela al viejo problema filosófico de la relación entre el ser humano y el mundo en que habita. Del mismo modo, el canto de la Sarapalacha y el canto de Yawarhuaita son un modo de legitimar la palabra sagrada, el decir oculto, individual y social, que fluye desde la alegría y el dolor y que los formula. La reacción de Yawarhuaita ante la violencia, y la predicción final, apelan a esta fuerza gestada en la sabiduría de la tierra y en la música que la expresa.

En Huaguil, la sabiduría arcaica funciona también como un mecanismo de armonización social mediante los gestos de solidaridad y reciprocidad que se activan, por ejemplo, en el comportamiento de Inés, en su visión campesina capaz de comprender el mundo y de mantener su armonía. Pero también explican la reacción y la huida hacia adelante de Rosaura, como un vuelco de la fuerza que sostiene los lazos con la tierra. Al mismo tiempo, dan forma a una idea de la vida que, a través de los ritos mortuorios, se apoya en el pasado para crear un mundo futuro que pueda conservar el legado y avanzar sin perder la conexión con la sabiduría tejida a lo largo del tiempo y de las experiencias vitales ligadas a los lugares natales. La interacción de una historia —la de Inés— que trabaja sobre esta trama, y otra —la de Rosaura— que muestra la necesidad de abrir los espacios, y el trauma que esto supone, proponen una serie de preguntas y reflexiones sobre el valor y la función de nuestro legado cultural y social.

OBRAS CITADAS

- Huamán Cabrera, Félix. *Candela quema luceros*. Lima: Retama, 1989.
- . Huamán Cabrera, Félix. “Entrevista”. Por Niko Velita, Lunes, 29 de junio de 2009. Disponible en: <http://literaturayguerra.blogspot.com.es/2009/06/entrevista-felix-huaman-cabrera.html>. Consulta 15 de abril de 2015.
- Mariano Ramírez Moreno, “Aproximación al tema de los desplazados en la narrativa del conflicto armado en el Perú. Lectura de *Las*

mellizas de Huaguil de Zein Zorrilla". *Expulsados, desterrados, desplazados. Migraciones forzadas en América Latina y en África / Expulsos, desterrados, deslocalados. Migrações forçadas na América latina e na África*. Martín Lienhard, ed. Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert, 2011. 259-270; p. 259.

Usandizaga, Helena. "El mundo oscuro y la música en los mitos andinos". *Bulletin of Hispanic Studies* 88.6 (2011): 635-650.

Zabalgaitia, Mauricio. *Fantasma de la nueva palabra. Representación y límite en literaturas de América Latina*. Barcelona: Icaria, 2013.

Zorrilla, Zein. *Las mellizas de Huaguil*, Lima, San Marcos, 1999.

———. "No se está escribiendo sobre el mestizo de los Andes". Entrevista. 11 de mayo 2014. Parte I: <https://www.youtube.com/watch?v=DzrE3DoDB5Q> Parte II: <https://www.youtube.com/watch?v=StowxiAFuDk> Consulta 30 de abril de 2015.

POÉTICAS DE LA DÉCADA DEL 50 EN PERÚ: EL CASO DE EFRAÍN MIRANDA LUJÁN

POETICS OF THE 50S IN PERÚ: THE CASE OF EFRAÍN MIRANDA LUJÁN

*Guissela Gonzales Fernández, Ph. D.
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Correo electrónico: ggonzaf@gmail.com*

Resumen

En el panorama poético peruano de la década del 50 la obra de Efraín Miranda Luján, poeta nacido en la región de Puno, al sur de Perú, se erige como una propuesta valiosa que por su singularidad toma distancia de las poéticas dominantes de la época. Nos interesa poner de relieve cómo, desde un discurso que pareciera responder al canon hegemónico imperante, presente en *Muerte Cercana*¹, su primer libro, construye, después de veinticuatro años un discurso marginal que se hace evidente en *Chozas*², su segundo libro. Por ello, en primer lugar, revisaremos la trayectoria poética de este autor en sus relaciones con las corrientes poéticas de su momento así como con las circunstancias vitales y culturales que definirán su poética. Posteriormente, revisaremos de modo conciso algunos aspectos del discurso, presentes en el mencionado libro, que ponen en evidencia el tono de-colonizador de esta obra y también su propuesta intercultural.

Palabras clave: Canon, marginalidad, identidad, colonialidad, de-colonialidad.

Abstract

In the Peruvian poetic panorama of the 1950s, the work of Efraín Miranda Luján, a poet born in the region of Puno in southern Peru, stands

¹ Lima, Taller Gráfico Mercagraph, 1954.

² Lima, Empresa Editora Humboldt, 1978.

as a valuable proposal that, because of its singularity, takes away from the dominant poetics of the time. We are interested in highlighting how, from a discourse that seems to respond to the prevailing hegemonic canon, present in *Muerte Cercana*, his first book, builds, after twenty-four years, a marginal discourse that becomes evident in *Choza*, his second book. Therefore, in the first place, we will review the poetic trajectory of this author in his relations with the poetic currents of his time as well as with the vital and cultural circumstances that will define his poetics. Subsequently, we will briefly review some aspects of the discourse, present in the book, which highlight the tone de-colonizer of this work and also his intercultural proposal.

Keywords: Canon, marginalization, identity, colonialism, de-coloniality.

Recibido: 27 e febrero de 2015. *Aprobado:* 20 de septiembre de 2015.

Introducción

En el imaginario literario peruano la década del 50 está representada por un grupo de escritores a quienes se conoce con el nombre de “Generación del 50”; grupo emblemático porque con él se inicia el proceso de modernización de la narrativa, a partir del replanteamiento de los aspectos formales y de la introducción de temas y personajes que daban cuenta de los fenómenos sociales y los profundos cambios que se operaban en ese entonces en el seno de la sociedad peruana. De igual manera, en el ámbito de la poesía, se registra la presencia de importantes figuras, a partir de las cuales la lírica peruana tomó nuevos rumbos: Jorge Eduardo Eielson, Blanca Varela, Carlos Germán Belli, son algunos de los poetas más destacados cuya obra muestra el importante desarrollo que tuvo este género.

Quienes se han ocupado de estudiar la producción poética de esta década³ han señalado la existencia de una serie de corrientes surgidas en

³ Aunque la bibliografía sobre la poesía de la Generación del 50 es amplia, puede consultarse: Miguel Gutiérrez, *La generación del 50. Un mundo dividido*, Lima, Arteidea, 2008; Washington Delgado, *Historia de la literatura republicana. Nuevo carácter de la literatura en el Perú independiente*, Lima, Ediciones Rikchay Perú, 1984; James Higgins, *Historia de la literatura peruana*, Lima, Universidad Ricardo Palma, 2006; Roberto Paoli, “Poetas peruanos frente a sus problemas expresivos”, *La Generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX*, Lima, Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, 1989.

ese momento⁴. Sin embargo, y no obstante la diversidad de propuestas, la denominación “Generación del 50” no logra dar cuenta de la complejidad del campo poético de la época en tanto que frente al modelo imperante de una poesía urbana, cosmopolita y moderna que era la que se desarrollaba en Lima (ámbito en el que surge la mencionada generación), paralelamente, en otras regiones de Perú, hubo un amplio y peculiar desarrollo de la producción poética que sirve de referente para entender el enmarañado panorama de la literatura peruana y la aparición de algunas figuras complejas y paradigmáticas de su proceso literario como Efraín Miranda Luján.

Si bien la obra de este poeta está constituida por cuatro libros: *Muerte cercana* (1954), *Choza* (1978), *Vida* (1980) y *Padre Sol* (1998), en el presente estudio nos interesa remarcar la singularidad y la importancia de *Choza*, su segundo libro. Singular, en tanto se posiciona como una propuesta que marca distancia respecto de los discursos imperantes en el panorama poético peruano del 50 hacia adelante pues frente a las poéticas dominantes en las que predomina el cosmopolitismo y las temáticas vinculadas a lo urbano, es posible advertir en ella las tensiones propias de dos sistemas culturales en pugna: el andino y el occidental. Importante, por su alta calidad estética cimentada en el ideario andino que se ve reflejada no solo en su riqueza y complejidad enunciativa y en su organización sino también en el magistral manejo de los recursos que le ofrece, por un lado, la escritura y por otro, el lenguaje simbólico oral; la fuerza de su discurso, además de su carácter de-colonial⁵ a través del cual se ponen en evidencia las desgarradas con-

⁴ Miguel Gutiérrez plantea dos líneas de desarrollo de la poesía del 50. La poesía pura, en la que a su vez identifica tres vertientes: la simbolista (surrealista), la postvanguardista (parasurrealista, expresionista) y la vertiente de la poesía abstracta. Por otro lado, se encuentra la poesía social, en la cual también distingue tres tendencias: la social realista, la del realismo y la existencial. La propuesta de Washington Delgado considera, dentro de lo que denomina “poesía urbana”, dos tendencias: la de la renovación estética y la de la problemática social. Afirma que son los llamados poetas puros quienes retomando la lección de la vanguardia y la poesía europea contemporánea, los que inician la renovación estética. Otros son los que están en el camino de acercamiento a la realidad social, vinculados a la lección de Vallejo. Aparte de estas dos tendencias, Delgado encuentra diversas actitudes líricas que van desde propuestas que oscilan entre preocupaciones filosóficas y conceptuales hasta tendencias que rayan en la ironía o la angustia.

⁵ La opción de-colonial sustentada por Walter Mignolo y, en general, por el Grupo modernidad / colonialidad parte de los planteamientos de Aníbal Quijano quien sentó las bases de este proyecto a partir de la formulación de la Teoría de la colonialidad del poder en la década del 90, momento en el que en nuestro continente se llevaba a cabo un amplio debate sobre la modernidad, la posmodernidad y la cuestión del poder colonial. En ese contexto el planteamiento de Quijano abrió nuevos espacios interpretativos que

tradiciones de la sociedad peruana y a la vez se propone la posibilidad de abrirse a otros modos de poetizar.

El derrotero poético: De *Muerte cercana a Choza*

Nacido en Condoraque, un lejano y desconocido paraje ubicado en el altiplano peruano, los primeros años de la vida de Miranda estuvieron marcados por la preponderante presencia de la cosmovisión andina y por el aprendizaje del idioma quechua. La experiencia de estos años fue decisiva en la configuración de su personalidad y su forma de ver el mundo y determinará, tiempo después, aspectos importantes de su poética. Lo interesante es constatar cómo esa experiencia se funde con el aprendizaje del castellano y la cultura occidental, hecho que se consolida en su adolescencia que fue su época de formación y aprendizaje poético, de conocimiento de la tradición literaria occidental, de los primeros versos y de las lecturas de autores franceses y norteamericanos, los años del conocimiento de la poesía de Rainer Maria Rilke y Edith Södergan.

A comienzo de la década del 50, época de las grandes migraciones del interior hacia la capital peruana, el joven Miranda llega de Puno a Lima en busca de trabajo. Su estadía en la capital no fue muy grata; la gran ciudad le pareció oscura, fría, gris; solo lo salvó la amistad que hizo con algunos poetas, como Sebastián Salazar Bondy, a quien, precisamente, le confió sus primeros escritos. Bajo la tutela y la aguda visión de este poeta, que percibió la calidad de sus versos, Miranda publicó, en 1954, *Muerte Cercana*, su primer libro. El mismo Salazar Bondy escribió días después un artículo titulado “Nace un poeta”,⁶ en el que celebró su aparición, y con ello le abrió las puertas de la oficialidad al hasta entonces desconocido Miranda.

partían específicamente de la experiencia histórica y cultural de nuestro continente. La reflexión central de este autor afirma que la colonialidad del poder está en la base de la configuración de las sociedades latinoamericanas, por consiguiente su estructuración impulsó imaginarios sociales bajo ideas, como la de la identidad nacional, que soslayaron manifestaciones, sensibilidades y memorias que no respondían a ello. Para el caso puede consultarse: Walter Mignolo, *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*, Barcelona, editorial Gedisa, 2005; “La opción de-colonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto y un caso”, *Tabula Rasa*. N°8. (enero-junio 2008), 243-281; Aníbal Quijano, “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, en Edgardo LANDER (Compilador). *La colonialidad del saber, eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, CLACSO, 2003. 201-246; “Las paradojas de la colonialidad/ modernidad/ eurocentrada”, *Hueso Húmero*. N°53, (2009), 30-59.

⁶ *La Prensa*. Lima, 18 de enero de 1954.

Muerte cercana es un libro en el que los críticos de esa época⁷ han advertido influencias de Rainer María Rilke y, a través de él, del simbolismo mallarmeano, no sólo en la textura del lenguaje utilizado o en la concepción de la poesía entendida como silencio, reflexión e interiorización, sino también en los temas abordados: la soledad, el tema de la muerte, la angustia existencial. Sin embargo, en un análisis más detenido de este texto advertiremos la presencia de ciertos elementos que, desde esa época, anuncian su poética posterior, por ejemplo, la presencia de un sujeto sumido en una profunda crisis existencial, que se debate entre asumir o no los costos de la modernidad, entre dejar aflorar o no al ser que aprisiona dentro de sí; junto a ello, un sentimiento cósmico, que se expresa a través de la presencia de elementos de la naturaleza. Pero, sin duda, en ese momento, lo que la crítica reconoció, elogió y valoró en el primer libro de Miranda Luján fue el legado europeo.

No obstante la buena acogida, Miranda no tuvo reparos en alejarse de la capital limeña para internarse en una lejana comunidad aimara. Su actitud, poco comprendida en ese momento, propició el olvido de la crítica, pero, por otro lado, favoreció la aparición de un extraordinario libro: *Choza*.

Al retornar a la ciudad de Puno el poeta ingresó en el magisterio y consiguió un puesto de profesor que nadie quería asumir, en una abandonada comunidad del altiplano puneño llamada Jachahuinchocca, en la que permaneció más de 30 años y en la que gestó sus siguientes tres libros: *Choza*, *Vida y Padre sol*. La distancia y el silencio hicieron que el poeta pase al olvido, hasta que, transcurridos veinticuatro años desde la aparición de su primer libro, decidió publicar *Choza*, obra en la que su poética se muestra madura y definida y en la que el poeta cuestiona los valores sobre los que se asienta la modernidad capitalina. Así, Lima, símbolo del progreso y del poder económico, a la que el poeta ha renunciado y ahora cuestiona, ya no lo celebra y el libro de Miranda pasa prácticamente desapercibido para la crítica.

No resulta difícil entender entonces por qué la poética de Miranda, desde el inicio, se muestra heterodoxa y marca distancia de las manifestaciones surgidas en esa época tanto en la capital como en otras regiones del Perú⁸. En la obra de este poeta es posible hallar el ejercicio de dos sistemas

⁷ Sebastián Salazar Bondy, "Nace un poeta" *La Prensa*, 18 de enero de 1954; Washington Delgado, "Muerte Cercana: Poemas de Efraín Miranda" *El Comercio – Suplemento Dominical*, 5 de setiembre de 1954; Pablo Guevara, "Muerte cercana". *Letras peruanas (revista de humanidades)* Año IV N° 11 (diciembre 1954), 9.

⁸ Los rasgos que definen la poesía que en ese momento se desarrolló en las regiones del

culturales distintos, como dice Antonio Cornejo Polar⁹ al referirse al sujeto migrante: “el desplazamiento migratorio duplica (o más) el territorio del sujeto y le ofrece o lo condena a hablar desde más de un lugar. Es un discurso doble o múltiplemente situado”. Pero no se trata, como repetidas veces lo aclaró este estudioso, de un “espacio de resolución armónica”, se trata de un espacio conflictivo en el que el sujeto no quiere fundir su doble o triple experiencia. Esta es una de las características centrales de la poética mirandiana y de allí las tensiones discursivas presentes en su obra.

La actitud decolonizadora en *Choza*

Al referirse al desarrollo del pensamiento crítico latinoamericano de las últimas décadas del siglo XX Antonio Cornejo Polar¹⁰ reseña tres aspectos de una agenda problemática que se halla vinculada a temas fundamentales de nuestra realidad social e histórica: el del cambio revolucionario, el de la identidad y el de la reivindicación de nuestra heterogeneidad social y cultural. Es con estos temas, muy vigentes todavía, que se enlaza la propuesta que hallamos en el segundo libro de Miranda pues a través de su poética dialoga y pone en evidencia el carácter heteróclito de la literatura peruana y latinoamericana. *Choza* es, como lo es la *Nueva coronica y buen gobierno* de Guaman Poma de Ayala, una muestra, un ejemplo, una suerte de respuesta, a las preocupaciones e inquietudes que actualmente ocupa a estudiosos e intelectuales de lo que ha dado en llamarse la opción de-colonial. Lo que hallamos en esta obra es la propuesta de un pensamiento fronterizo¹¹ que, a través de su semiosis decolonizadora¹² y

sur de Perú son el localismo, telurismo y populismo, características que la poética de Miranda trascendió desde su primer libro. Se trata pues de una poética disímil respecto del panorama de la década del 50 que se desarrolló tanto en Lima como en la región de Puno.
⁹ “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXII. Núms. 176–177 (julio-diciembre 1996), 837-844.

¹⁰ *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima, Editorial Horizonte, 1994.

¹¹ Mignolo, Walter, “[La semiosis colonial: la dialéctica entre representaciones fracturadas y hermenéuticas pluritópicas](#)”. *Adversus*, Año II, - N° 3, (agosto 2005).

¹² Mignolo (*Ibid.*) propone el concepto de *semiosis colonial* en lugar de *discurso* o *literatura colonial* en la medida en que advierte que en situaciones de colonialidad surgen manifestaciones en las que se produce una compleja interacción de distintos sistemas de signos. La *semiosis colonial* “finalmente, señala las fracturas, las fronteras, y los silencios que caracterizan las acciones comunicativas y las representaciones en situaciones coloniales”. En cuanto a la de-colonialidad, este autor señala que esta se aparta de la lógica occidental, racional-moderna, se desprende de ella y se abre a otras posibilidades, a “pensamientos otros”. Partiendo de ello, para el caso de la obra de Miranda, pensamos

la distancia que marca respecto de la racionalidad occidental, muestra la vigencia y la importancia de una racionalidad otra, que apunta a la interculturalidad. Valiéndose de elementos de la racionalidad andina que no se circunscriben solo al discurso, Miranda diseña una obra de gran complejidad y de un muy alto valor ético y estético visible en sus distintas instancias enunciativas, aspectos, estos últimos, muy amplios, de los que no nos ocuparemos en esta oportunidad.

En el plano discursivo, los hablantes líricos se enfrentan al esquema dominante e inician un cuestionamiento a la cultura oficial occidental, a través de un discurso en el que se fusionan elementos andinos y occidentales, de los que el poeta se apropia para configurar un vigoroso discurso. El propósito de los sujetos que aparecen en sus poemas es demostrar la legitimidad de su cultura, ya no de manera desgarrada –aunque sí sentida–, sino enérgica y desafiante.

Ello explica que uno de los ejes discursivos en *Choza* sea el tema de la identidad, que está en la base de las propuestas de repensar lo nacional. Al respecto, Alfonso García Martínez señala que la identidad no es algo estático, no es algo que pueda ser recibido y asumido simplemente, sino que es más bien una construcción que se origina “en el interior de marcos sociales que determinan la posición de los agentes y, a través de ellos, orienta sus representaciones y sus opciones”¹³. Lo dicho puede aplicarse a la configuración y al discurso de los sujetos mirandianos en *Choza*, pues, desde la posición subalterna que se les ha conferido en el esquema hegemónico, sienten la necesidad de autonombrarse, de establecer su identidad frente al otro occidental. Habría que preguntarse ¿por qué esta necesidad de afirmación? Porque en la interacción con ese otro constatan una visión errada. Veamos lo que dice uno de ellos:

Técnicos, eruditos, filósofos
síguenme:

–El indio es animista.

–El indio es panteísta,

etc.

He andado cientos de miles de años

que sería mejor hablar de una *semiosis de-colonial* porque en la obra no solo hay un dar cuenta de una situación de colonialidad si no un desprendimiento y una apertura, en los términos descritos líneas arriba.

¹³ Alfonso García Martínez, “Racismo, inmigración e interculturalidad”. En: *Δαίμων. Revista de Filosofía*, n° 31, (2004), 89-114.

y he encontrado sosiego en mi actual asentamiento;
 soi raíz porque tengo raíces a mi modo cultural,
 soi animal porque tengo bestezuelas en mi
 soi mineral porque tengo toda la estructura geológica
 en mi bioquímica.

Mis genes y proteínas ardieron
 en la materia orbital pre-genésica;
 mis progenitores, Inti-Pachamama, me mueven micromé-
 trica y superlativamente;
 los acontecimientos se me hacen ínfimos o descomunales;
 y no estoy en un extremo de la humanidad,
 (la imaginación intelectualista inventa graduaciones)
 y, tampoco, me griten que soi algo particular.
 Soi espacio, tiempo materiales;
 materia uniexistente,
 unisolar ¹⁴.

La necesidad de autonombrarse responde a un deseo de afirmación frente a los prejuicios del otro occidental. Por ello, aunque el hablante lírico comienza el poema pidiéndole que lo nombre, lo hace para luego negar irónicamente tales afirmaciones, y es que en el fondo lo que le interesa es señalar la visión distorsionada de las representaciones hegemónicas y la certeza de que ese otro pretende hacer desaparecer su mundo, simbólica o realmente, como lo veremos más adelante.

Esa representación hegemónica distorsionada se explica en Perú por el hecho de que hay un principio excluyente detrás de la idea de nación. Bajo este principio, todo lo que es diferente a la herencia occidental carece de valor. De ahí, la visión hostil del otro occidental que el hablante lírico de *Chozas* capta agudamente:

Llego a la ciudad, me ves y me insultas
 para tus afueras, para tus adentros.
 Yo remuevo tus estados inferiores;
 soi, el único, que hace sentirse superior¹⁵.

¹⁴ “EF”, en *Chozas*, *op. cit.*

¹⁵ “MR”, en *Chozas*, *op. cit.*

O,

¿Por qué a la vista de mis particularidades somáticas
te recorre un escalofrío,
o sientes una piedad metafísica
o un vértigo criminal de genocidio?¹⁶

O,

(...) niños con piel fierro enlozado de tersa plasticidad
[...] desde un automóvil,
nos observan y nos malhuelen.
Están educados para ejercitar supremacía anti-andina;
y gritarnos que sigamos masticando piojos,
y hacernos patear porque somos depósitos de basura¹⁷.

La visión del otro, que aparece repetidas veces, no sólo es discriminatoria, sino que, como se señaló líneas atrás, muestra el deseo de querer acabar con el indio. Eso es lo que percibe el hablante lírico:

(...) crean un indio mental, supuesto, irreconocible,
incongruente, viviente pero vacío
y, al extremo, de continuar el desmembramiento
de Túpac Amaru II,
y de desarticularlo,
y de maldecir con oraciones y cruces
los bultos conteniendo trozos de su cuerpo,
y de seguir enterrándolos
en fosas profundas,
al fondo,
adentro,
al fin
de los
fines¹⁸.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ "MRR", en *Choza, op. cit.*

¹⁸ "MH", en *Choza, op. cit.*

El hablante lírico de Miranda sabe que el otro desconoce su mundo; también entiende que no hay un verdadero interés de acercamiento, ni siquiera la mínima intención de conocimiento, reconocimiento o de diálogo. De ahí, ese tono, manifiestamente provocador, que revela la posición de este sujeto, que no está dispuesto a transigir ante los agravios del otro.

La colonización a la que estos sujetos se enfrentan se da en distintos ámbitos de su cotidianidad. Así se plantea, por ejemplo, la problemática de sujetos jóvenes, quienes sufren los afanes del otro hegemónico por anular su libertad y suprimir su identidad, aun cuando sean capaces –como ocurre en el siguiente fragmento– de darse cuenta de los mecanismos de dominación que se ejercen sobre ellos:

Quiero suplantar a un niño blanco;
 regresar, yo, a su casa;
 tener todo lo que él tiene,
 comer lo que él come,
 recibir lo que él recibe,
 pertenecer a su clase
 y pensar lo que él piensa.
 Sabe que quiero ser igual a él
 y me retiene en la oscuridad,
 se esfuerza para que de aquí yo no salga
 me ata de pies y manos
 amenazándome con el gobierno; cierra mis puertas; desvía
 mis caminos.
 Me obliga callar;
 me convence que no tengo derecho a nada
 que es una ley natural
 la existencia de las estructuras sociales graduadas; y, que la
 mía, está debajo de
 la más baja
 por su índole de incapacidad reproductora.
 Y ríe con risa inimitable¹⁹.

¹⁹ “EP”, en *Choza*, *op. cit.*

El hablante lírico, que en este caso es un niño, se siente seducido por el mundo y la realidad del otro, que le es negada. A su vez, este otro ejerce su poder, poder que toma la forma de seducción y que plantea un doble juego: el de seducción o atracción hacia el objeto deseado y, a la vez, la negación de éste. El ejercicio del poder así planteado tiene que ver con la posesión del capital simbólico, tal como lo entiende Pierre Bourdieu,²⁰ es decir, indisolublemente ligado al capital económico y cultural. En otras palabras la distribución desigual del capital determina qué posición ocupa cada quien, determina quién ejerce el poder sobre el otro. El ejercicio del poder del niño blanco se basa en el capital simbólico, material y cultural, que posee y crea en el hablante lírico la necesidad de acceder a él.

Esta situación, que crea confusión y desconcierto, también tiene que ver con la colonialidad del saber de la que habla Catherine Walsh²¹ y que se manifiesta en el siguiente fragmento:

(...)Frente a la pizarra se me adelanta una niña blanca,
 a ella es a quien educa el Maestro.
 Lloro porque soi india y tengo una niña blanca
 que el Maestro ha creado dentro de mí;
 esta niña no me puede;
 el Maestro le da fuerzas y sustento
 el Maestro tiene grandes métodos para esa niña.
 El Maestro se olvida de mí, de todos los alumnos
 y dice que para los indios no se ha inventado nada.
 A ratos me confunde: me convierte en ella
 o ella en mí;
 cuando no me habla el profesor, desaparece;
 en cada diciembre muere y cada abril resucita.
 Al concluir mis estudios se extinguirá
 en la parcialidad²².

Walsh afirma que “el conocimiento funciona como la economía: está organizado mediante centros de poder y regiones subordinadas, los centros

²⁰ *Choses dites*, París, Ed. de Minuit, 1987.

²¹ “Geopolíticas del conocimiento, interculturalidad y descolonialización”. *Boletín IC-CI-ARY Rimay*, Año 6, No. 60, (marzo del 2004).

²² “EQ”, en *Chozas*, *op. cit.*

del capital económico también son los centros del capital intelectual”²³. Es esto precisamente lo que se halla implícito en el fragmento citado. El capital cultural que posee el maestro le confiere autoridad para autonombrarse y nombrar a los demás. Él ha creado una niña blanca en la niña indígena y es a ella a la que alienta, se dirige y transmite sus conocimientos, conocimientos que corresponden a su lógica, que considera la única válida.

Así pues, la conformación identitaria de este sujeto presenta complejidad, puesto que se plantea con múltiples implicaciones, es decir, ya no se trata sólo de lo que es frente al otro, sino también de la reflexión acerca de los roles que se desempeñan, del lugar que ocupa y de los efectos inevitables que el otro y su mundo tienen sobre él:

Es verdad que están aquí mis raíces
pero no es menos cierto que transplantes extranjeros
han encontrado terreno propicio a mi lado:
¡no me dejan crecer!
¡no me dejan andar!
¡me inmovilizan!
y, están seguros de extinguirme.
Llegan de Europa y USA;
tirando sus fragmentos culturales,
cortando nuestros intereses naturales,
atando con sogas, nuestra sabiduría, a los cerros.
Nos gritan con sus ojos azules
que tienen el poder mundial,
que su sociedad tiene vínculos utópicos con la nuestra;
que su tecnología ha vencido por siempre a nuestro
empirismo;
que nuestros esfuerzos rudimentarios
han sucumbido ante la geometría acerada
que combina el ingenio, la habilidad, el pragmatismo y la
brutalidad.
Como monstruos estelares
influyen para que nos repriman,
nos controlen,

²³ Walsh, *op. cit.*

nos aturdan;
 y ponen productos a nuestro alcance
 que insinúan la autodestrucción.
 Nos gritan que son la sociedad histórica;
 la asociación viviente, elegida y selecta
 del porvenir humano.
 Nos golpean con sus instituciones transplantadas,
 nos entrecruzan con las cadenas de su jurisprudencia,
 nos doblan con las imágenes de sus religiones,
 y nos gritan a la razón, diciendo que somos taciturnos,
 enigmáticos, misteriosos para que lo seamos.
 Han introducido el individualismo,
 han consagrado el egotismo.
 Somos animales en sus concepciones sociales, filosóficas,
 mercantiles;
 somos los últimos elementos vivos
 de las experiencias milenarias, con el cuerpo –todavía–,
 pegado a las rocas.
 La poca luz que producimos
 la apagan tal como a una mecha de cebo²⁴.

La claridad de la visión de este sujeto es extraordinaria. Sabe bien el lugar que ocupa cada quien y desde el suyo cuestiona la cultura hegemónica, desbarata el alcance de las representaciones oficiales, pero, además, sabiendo que cada quien tiene sus formas propias de expresión, no escatima en mostrarse solidario y con disposición para la convivencia, el cambio y el intercambio:

Ven a vivir al centro de mi pueblo.
 Trae tu ser desgarrado
 y mi pueblo se desgarrará; haz demolición de las murallas,
 de política, religión,
 estética, derecho y otros misterios
 y mis cerros caerán.
 Vive con nosotros y viviremos contigo²⁵.

²⁴ “EG”, en *Chozá, op. cit.*

²⁵ “MX”, en *Chozá, op. cit.*

Y es que este sujeto responde a la lógica de sus concepciones: simetría, reciprocidad, visión holística, relación armónica con el universo, que están en la base de la cosmovisión andina. Sin embargo, no está dispuesto a ceder ante las prerrogativas del otro, porque es plenamente consciente de los desagrazos y diferencias que marcan sus relaciones.

El tono contestatario, es directo, desafiadamente abierto, pero ello no atenúa el trasfondo lírico cosmogónico que está muy presente, pues los rasgos identitarios de este sujeto son construidos respondiendo a la visión integradora del mundo andino en el que la naturaleza y el hombre forman un todo, dinámico, múltiple e indivisible, “uniexistente” y “unisolar”, como diría el poeta.

Vemos, pues, que el sujeto mirandiano es profundo y complejo, ya que se mueve entre la ferviente fe en sus divinidades, la certeza de sí como parte de ese universo dinámico, los conflictos de su cotidiana realidad y las tensiones producidas por su situación de colonialidad. Por esto último, expresa preocupaciones más puntuales: la representatividad de su mundo, de él como sujeto en la sociedad y la valoración concreta de su cultura.

**JUICIO ORAL:
LOS ENTUERTOS DEL QUIJOTE EN LA
VERSIÓN QUECHUA**

**ORAL JUDGMENT:
DON QUIJOTE'S NONSENSSES ON THE
QUECHUA VERSION**

*Odi Gonzales Jiménez, Ph. D.
Senior Lecturer
New York University
Correo electrónico: og10@nyu.edu*

Resumen

La reciente noticia de la traducción de la segunda parte del Quijote al quechua –la lengua nativa más extendida de los Andes– ha motivado una legítima expectativa en el Perú, en Latinoamérica y en España donde se celebra el IV centenario de su publicación (1615). Sin embargo, una cuidadosa lectura de la versión quechua de la portentosa novela de Cervantes (Primera parte), alberga imprecisiones y arbitrariedades que acechan desde el título. El presente trabajo analiza la traducción de Demetrio Tupac Yupanqui que entremezcla dos códigos irreductibles forzando la naturaleza oral de la lengua quechua en el discurso escrito de una novela, lo que la hace, por momentos, ininteligible para los lectores quechuahablantes.

Palabras clave: El Quijote quechua, oralidad y escritura quechua, traducción-yuxtaposición, Demetrio Tupac Yupanqui.

Abstract

The recent news of the translation of the second part of don Quijote to Quechua –the most widely spoken indigenous language in the Andean region– has raised great expectations in Peru, Latin America and Spain, countries that are celebrating the 400th year anniversary of the book's

publication (part two, 1615). However a careful reading of the Quechua version of Cervantes' novel (part one), contains inaccuracies and arbitrariness that begin from the very title. This article analyzes the translation of Demetrio Tupac Yupanqui that intersperses two incompatible codes, forcing the oral nature of Quechua language into writing discourse of a novel, which make it illegible for Quechua speaker readers.

Keywords: Quijote Quechua, oral and writing codes, translation-apposition, Demetrio Tupac Yupanqui.

Recibido: 10 de agosto de 2016. *Aprobado:* 25 de agosto de 2016.

Material noble

El hecho de que el runasimi o quechua pueda fijarse en la escritura con caracteres del español no significa que la ancestral lengua nativa de los Andes haya perdido su índole oral y devenido en lengua escrita. Ni siquiera la lengua maya que alcanzó a configurar un sistema de escritura a través de glifos o logogramas, abdicó de su naturaleza oral. Las estrategias narrativas de las lenguas orales¹ conciben relatos breves, concisos, memorizables, con un ordenamiento espacio-temporal, con encabalgamientos de sucesos distintos al de la estructura narrativa de una novela o de un cuento (escrito). En la urdimbre del discurso literario gravita un léxico de abstracciones y conceptos que no es usual en el quechua que es, más bien, proclive a las acciones concretas. 'Libros' emblemáticos de la oralidad quechua como *Dioses y hombres de Huarochirí* (siglo XVI) o *Autobiografía de Gregorio Condori y Asunta Mamani* (siglo XX), no obstante su extensión de muchos segmentos —que no son capítulos— y las asociaciones entre el inicio y el fin, no son novelas; son un conjunto de minuciosas, sucintas y autónomas narraciones orales, ajenas a una organización y estructura

¹ El monólogo interior diestramente desarrollado por Joyce en *Ulises* (1922), y ponderada desde entonces como una técnica literaria, es inherente a las lenguas orales. En el quechua, el pronombre ñoqayku (*nosotros* exclusivo) que atañe al hablante y su entorno más próximo es la primera instancia del monólogo interior. La confluencia de ciertos sufijos direccionales (por ejemplo el regresivo *-pu* con el reflexivo *-ku*) denotan que el narrador eventualmente habla para sí mismo (rimapakuy). Una diferencia básica con el monólogo interior de la novelística es la brevedad. El monólogo de Molly Bloom abarca cerca de 40 páginas.

novelística. Por esta razón, en principio, la versión quechua de El Quijote² sólo alcanza momentos de fluidez y solvencia narrativa en algunos pasajes, no en un capítulo completo y menos en la totalidad de la obra.

La aparición de la primera parte del Quijote en quechua (2005) y el reciente anuncio de la culminación de la segunda parte es una gesta muy peculiar. No se tiene conocimiento de ninguna otra lengua nativa —al menos de esta parte del continente— que haya emprendido tarea de tal magnitud. Que se sepa, no hay una versión del Quijote en guaraní³, en maya-quiché, en zapoteco, en navajo, o en mapudungun, lo que hace loable la audacia del educador cusqueño Demetrio Túpac Yupanqui⁴, traductor del clásico cervantino.

Flujo continuo

En la tradición bio-bibliográfica peruana son pocas las experiencias de doblaje de textos del español al quechua. Lo que abunda hoy —gracias al impulso de las ciencias sociales y los estudios culturales— son los testimonios y los relatos orales quechuas recopilados *in situ*, transcritos, traducidos al español y publicados en ediciones bilingües⁵. Los primeros documentos evangelizadores son, sin duda, los antecedentes de esta modalidad. *Doctrina Christiana y Catecismo para Instrucción de los Indios* publicada en Lima en 1583, en el fragor de la evangelización, prefijó la traducción de breviaros, homilías, confesionarios y sermones del dogma cristiano “en las dos lenguas generales de este reyno, Quichua y Aymara”⁶. Años más tarde, a finales del siglo XIX, Clorinda Matto de Turner, la

² *Yachay sapa wiraqucha dun Quixote manchamantan Miguel de Cervantes Saavedra qilqan*. Traducción y adaptación de Demetrio Túpac Yupanqui. Primera parte. Lima: Ediciones empresa editora El Comercio, 2005.

³ Hay una versión fragmentaria de El Quijote en guaraní trabajada por el poeta y activista paraguayo Félix Giménez Gómez (1924-2011). En 2014, el capítulo 55 del Quijote (II parte) fue transcrito al guaraní para el proyecto *Quijote Políglota* promovido por el ayuntamiento de La Mancha.

⁴ De niño, durante el gobierno de la Junta Militar del general Juan Velasco Alvarado (1968-1975) —que promovió resueltamente la revaloración y difusión del idioma quechua— solía oírlo a Yupanqui leyendo noticias y editoriales en quechua en radio y televisión. Otras veces escribía en las páginas de la edición quechua de *La Crónica* u otro periódico confiscado y puesto al servicio del Gobierno Revolucionario. Andando el tiempo, Yupanqui se estableció en Lima y fundó un centro de enseñanza del idioma quechua.

⁵ Colecciones de la Biblioteca de Tradición Oral Andina del Centro Bartolomé de las Casas de Cusco, del Instituto Francés de Estudios Andinos, del Instituto de Estudios Peruanos, entre otros, conforman esta vasta bibliografía.

⁶ La edición facsimilar fue promovida por Petroperú. Lima, 1992.

vigorosa autora de *Aves sin nido*, será quien traduzca pasajes de la Biblia —Pentateuco, libro de Job, Cantar de los cantares, entre otros— al quechua. Contemporáneamente, esta práctica fue tornándose en abundancia banal con la aparición de pueriles doblajes que van desde los poemas de Vallejo hasta los anuncios del menú de restaurantes, folletos turísticos y una página en Google y wikipedia en quechua, que discurren impunemente. Hay también una versión en runasimi de la Constitución del Perú elaborado —según los prolegómenos de este Quijote— por el propio Túpac Yupanqui. Y de esta eclosión surgieron también el Himno Nacional del Perú⁷, y hasta los estatutos de creación de la Academia Mayor de la Lengua Quechua de Cusco⁸, en la que los académicos osaron configurar equivalentes de una jerga jurídica ajena al quechua: “comuníquese y archívese”, “artículos primero al tercero”, “considerando”, “por cuanto”, “segundo secretario de la presidencia de la Cámara de Senadores”⁹ etc.

Del título y otros entuertos

Ilustrado con dibujos de la Asociación de Artistas Populares de Sarhua, *El Ingenioso Hidalgo don Quixote de la Mancha, Compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra* -título cabal de la primigenia edición de 1605, que Túpac Yupanqui toma como base- lleva la siguiente traducción en quechua sureño: *Yachay Sapa Wiraqucha Dun Quixote Manchamantan Miguel de Cervantes Saavedra Qilqan*, lo que traducido al español es: *El Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha. Miguel de Cervantes Saavedra escribe*.

Esta equivalencia, doblegada a la estructura castellana, entraña un agregado: la soterrada concurrencia de una voz otra en la portada: la del traductor. Así, en el espacio consagrado al título de la obra y al nombre del

⁷ Barreto Ascarza, Antero Jesús. *Yachaywata yuyaque p'unchaykuna*. Calendario cívico escolar. Ed. Municipalidad del Cusco y Cervesur. Cusco, s/f.

⁸ El documento de creación de esta institución apareció publicado en el Diario Oficial El Peruano (20 de junio 1990) de donde fue traducido al quechua por Melquiades Manga. El profesor Uriel Montufar, poeta y Miembro de Número de dicha Academia lo insertó en su libro *Takiyninchis. Poemas quechuas/castellanos*. Ed. Milagro. Arequipa, 1992.

⁹ El Acta de Independencia de Argentina fue difundida en 1816 en quechua y aimara. La breve versión “parafrásica” redactada en la variante quichua del noroeste argentino, es notablemente legible acaso porque el traductor (José Mariano Serrano, diputado por Charcas y oriundo de Chuquisaca, Bolivia) se centró únicamente en el meollo del acta, prescindiendo de los prolegómenos y colofones retórico-formales, y dejó tal cual vocablos que no tienen equivalentes en el quechua: ‘congreso’, ‘jurar’, ‘rey de España’, etc.

autor, se acomoda furtivamente una voz extra, advenediza, que no traduce, que comenta que alguien (Cervantes) escribe (El Quijote). De esta manera se perpetra el primer forzamiento del quechua al intentar calcar el título castellano a la lengua traducida, siguiendo exactamente el ordenamiento estructural del español. Aunque en el libro se nos advierte que se trata de una “traducción y adaptación al quechua”, lo evidente es que el quechua es sometido a la cadencia del español. En la construcción del antropónimo compuesto “Quixote Manchamantan” convergen el topónimo *Mancha* y el ablativo *-manta* que marca el circunstancial de origen y procedencia (equivale a la preposición *de*). Esta traducción –tal como la vertió Yupanqui– sigue el esquema del sintagma nominal en español: el sustantivo ‘Quixote’ resulta siendo el modificador y ‘Manchamantan’ el núcleo. Pero en la estructura del quechua el modificador (o adjetivo) precede al sustantivo (núcleo)¹⁰, lo que debería ser: ‘Manchamantan Quixote’¹¹. Por otro lado, si optáramos por leer aplicando la otra función de ‘manta’¹² que no refiere procedencia sino alusión, la construcción quechua sometida al esquema castellano “Quixote Manchamantan” genera igualmente otra irresolución: el sufijo *-manta* equivale también a las preposiciones ‘acerca de’, ‘sobre’, ‘de’, una forma recurrente de los relatos orales para aludir a los personajes o hechos centrales o protagónicos de una historia; por ejemplo, Atoqmanta: Acerca del zorro¹³. Con esta acepción el término “Manchamanta’ equivale a ‘Acerca de la Mancha’ y la locución “Quixote Manchamantan” sería “Acerca de la Mancha Quixote”¹⁴. Curiosamente la alusión ‘manta’ era un recurso común de las crónicas, relaciones y obras literarias del siglo XVI, que a la manera de apostillas o sumillas abrían

¹⁰ El quechua comparte con el inglés este tipo de ordenamiento estructural; se dice ‘white house’, no al revés.

¹¹ Eso mismo hace Yupanqui en la dedicatoria ‘Al Duque de Béjar, Marqués de Gibraleón’: *Gibraleonmanta marqués*.

¹² En el término *Manchamantan* la ‘n’ final no cumple ninguna función gramatical; es sólo énfasis.

¹³ Hay abundantes ejemplos de este uso que ha terminado por convertirse en el título de los relatos orales. Cf. *Ararankamanta/Del lagarto*, *Chimaychero maqtakunamanta/De los mozos jaranistas* (Arguedas 1986); *Miguel Wayapamanta/Historia de Miguel Wayapa*, *Sagra michimanta* (Lira 1990); *Huk chiku mana mikhusqanmanta* (Payne 1984).

¹⁴ En el caso del ejemplo del zorro, si éste tuviera un nombre la construcción sería *Jacinto Atoqmanta/Acerca del zorro Jacinto* donde el núcleo es ‘Atoqmanta’ y el modificador ‘Jacinto’. En ‘Quixote Manchamanta’ el núcleo, calcado del esquema castellano, es ‘Manchamanta’ [acerca de la Mancha] y el modificador ‘Quixote’. Una última viabilidad es considerar ‘Quixote’ como nombre y ‘Mancha’ como apellido, pero ese no es el caso.

cada capítulo. Por ejemplo, el capítulo XI del Quijote, va precedido por la siguiente nota: “De lo que sucedió a Don Quijote con unos cabreros”, que Yupanqui resuelve con manta: “Dun Quijoteh kabra michihkunawan kasqanmanta”¹⁵. La memoria oral quechua no adjudica títulos a sus relatos; los refiere con esta modalidad; acaso un remanente del influjo de la escritura sobre la oralidad. Con todo, una traducción más coherente, aprehensible por los quechuahablantes, habría sido: *Manchamanta Yachaysapa Wiraqucha Dun Quixote*.

No viene al caso debatir sobre el equivalente *ingenioso/yachay sapa ni hidalgo/wiraqucha* porque no transige con aspectos morfológicos sino con preferencias para optar por las analogías más convenientes. El hecho de que el traductor haya trocado el predicado castellano ‘don’ por ‘dun’, basado en la dicción española de un monolingüe quechua, consume una doble transgresión del vocablo castellano a nivel escritural y oral¹⁶. Se violenta la lengua de Cervantes por fidelidad a la pronunciación del monolingüe, y se descarta la dicción de los mestizos quechuahablantes como si no formara parte de este proceso¹⁷. Según esto, los bilingües debemos leer, pronunciar y escribir ‘kawallu, liwru, diyus’ en lugar de ‘caballo, libro, dios’. Se respeta la pronunciación trivocálica del monolingüe pero se violenta su estructura sintagmática. Más que una consideración a la pronunciación del hablante nativo, parece una pulsión invasiva en el que el mestizo bilingüe —incluido el traductor— debe simular la dicción del monolingüe acallando la suya propia¹⁸. Con esta praxis excluyente un hispanohablante tendrá que re-modular la pronunciación de palabras de su propia lengua¹⁹. En el poema “Tupaq Amaru kamaq Taytanchisman” de

¹⁵ La transcripción ‘Quixote’ de la portada es reemplazada por ‘Quijote’ a lo largo de la novela.

¹⁶ Con este criterio pudo haber vertido también ‘Quixuti’. Yupanqui opta por la escritura trivocálica (a, i, u), basada en la dicción del monolingüe quechua.

¹⁷ En la traducción al inglés de John Ormsby (Proyecto Gutenberg), el término ‘don’ permanece intacto, no obstante que la dicción de un angloparlante la pronuncia ‘dan’.

¹⁸ La dicción trivocálica de los monolingües quechuas es un hecho incuestionable. La escritura de términos castellanos a partir de la pronunciación del monolingüe quechua, es contenciosa. Al fomentar esta escritura, los letrados bilingües no sólo se autoexcluyen siendo parte del proceso de evolución lingüística, fingen una representación de su lengua como de algo ajeno, que no los alcanza. El quechua no sólo la hablan los monolingües; una escritura más próxima a la realidad de dicciones en contacto, de interacción idiomática, es lo más plausible.

¹⁹ Con esta práctica tan recurrente como la proliferación de neologismos se invade la soberanía de la lengua de coexistencia (el español) y, sobre todo, se prefiere un método

Arguedas aparece el término ‘cawallu’, pero el maestro alcanzó a vislumbrar el problema cincuenta años atrás: “Es posible que los quechuólogos puristas se resientan al encontrar en el texto palabras castellanas con desinencias quechuas y algunos términos castellanos escritos tal como lo pronuncian los indios y mestizos” (Arguedas 1984: 59-60).

En cuanto a la traducción de la autoría, el segmento *Miguel de Cervantes Saavedra Qilqan/Miguel de Cervantes Saavedra escribe* culmina el cometido: la omnisciente voz del traductor invisibiliza al autor y le prodiga un comentario: Cervantes escribe el ingenioso Quijote de la Mancha. De hecho, con la intromisión de esta voz, el traductor termina desplazando al autor, de manera que Cervantes y el entrañable Caballero de la Triste Figura pasan a un segundo plano porque la voz del traductor lo dispone así. Con esto, Yupanqui superpone una metanarrativa escritural a una lengua oral que, por su índole, carece de ella. Adaptar el español al quechua (escritura vs. oralidad) habría conllevado que el Quijote sea una historia más para escuchar que para leer.

Pudo haberse hecho una traducción más afin al canon literario, a través de la forma que mantiene el consabido tono neutro de toda carátula de libro. Por ejemplo, en el inglés es común que después del título se refiera la autoría bajo la modalidad: *written by/escrito por*. Esta forma es plausible en el quechua, y así el título general de la obra de Cervantes, legible para los quechuahablantes, habría sido: *Manchamanta Yachaysapa Wiraqocha Don Quixote. Miguel de Cervantes Saavedraq qilqasqan/ El Ingenioso Hidalgo Don Quixote de La Mancha. Escrito por Miguel de Cervantes Saavedra*²⁰, que se aproxima más al original que dice: compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra.

De los prados de La Mancha a la pampa de La Angostura

La prolija traducción de los segmentos de la portada interior del libro –dedicatoria y privilegio real– es inevitablemente intrincada. Afortunadamente en la llamada falsa carátula se halla el facsímil de la portada de

antipedagógico. Un niño monolingüe, que debe aprender el español para sobrevivir, no podrá corregir jamás su pronunciación de ‘kawallu’ o ‘dun’, y será, como lo fueron sus padres, blanco de burlas y escarnios en la escuela y en la sociedad predominantemente castellana. Lo mejor sería tender a pronunciar y transcribir tal cual son las palabras de la otra lengua.

²⁰ Otro elemento que confluye en el conflicto oralidad/escritura es la naturaleza colectiva y anónima de los productos verbales orales que no tiene autor individual; los relatos no pertenecen ni siquiera al que los narra sino a las colectividades. Una obra literaria (el Quijote) tiene un autor manifiesto (Cervantes).

1605, que facilita la tarea de cotejar el original y la traducción de dichas secciones. La dedicatoria: *Dirigido al Duque de Bejar es Duque de Bejar-pah Kamarispa*.

No encontramos en la memoria ni en los diccionarios la construcción gramatical *kamarispa*, que equivaldría a la locución ‘dirigido a’, pero es posible reconocer la raíz del verbo: *kamay* que es equivalente a crear, formar, modelar, plasmar²¹. El diccionario de la Academia Quechua de Cusco registra *kamariy* como sinónimo de *kamay* equivalente a ‘paqarichiy, kamay/crear’ y a ‘musikay’ equivalente a ‘planificar, proyectar, idear, bosquejar’ (1995:197 y 339). Asimismo, este diccionario da cuenta de que en la variante de Ayacucho *kamay* equivale, además, a *ley, mandato, obligación; talento, habilidad* (197); por su parte, el diccionario de Jorge Lira registra *kamariy: acto y efecto de disponer* (2008: 174). La suma de estas acepciones podría aproximarse a la expresión ‘dirigido a’. Sin embargo, la presencia del morfema bilabial simple “p” (*kamarispa*) desconcierta, pues la declinación *-spa* denota un gerundio (creando, plasmando, mandando) que, acaso sea el resultado de un error de digitación. Lo más plausible habría sido la forma *kamasqa* o *kamarisqa*, con el postvelar simple “q” que equivale a *creado, mandado; conferido*²².

El recurrente uso que el profesor Túpac Yupanqui le prodiga al morfema “h” en lugar de “q” –p.e: *duque de Bejarpah*²³– obedece a una actitud personal para marcar el territorio de la diferencia con quienes promueven la normatización. Después de décadas de desavenencias, cuando se llegó a un mínimo consenso en el que se optó por una escritura estándar para la variante cusqueña, Yupanqui se alza como la voz disonante y persiste escribiendo a su manera²⁴.

²¹ Con este significado lo registran el diccionario de Domingo de Santo Tomás ([1561] 2006: 209), González Holguín ([1608] 2006: 209), Jorge Lira (2008: 174) y el de la Academia quechua de Cusco (1995:197). En su ensayo “Camac, camay, camasca y otros ensayos sobre Huarochiri y Yauyos” (2000) el estudioso francés Gerald Taylor amplía el campo semántico de esta locución. En el capítulo 1 (segmento “Las estrategias misioneras: resemantización”) de nuestra tesis doctoral (2013), incidimos en la manipulación de este término durante el proceso de evangelización en los Andes.

²² El sufijo *-sqa* cumple muchas funciones. Insertado en un verbo genera un participio pasivo que puede funcionar como adjetivo. Es el caso del verbo *kamay/crear* que deviene en *kamasqa/creado*. Esta forma, a su vez, puede conjugarse con posesivos: *kamasqay/lo creado por mí, Diospa kamasqan/lo creado por Dios* (Cf. Gonzales 2010).

²³ En la escritura normatizada del quechua sureño, promulgada por el Ministerio de Educación del Perú en 1987, sería ‘Bejarpaq/para Bejar’

²⁴ Un caso excepcional de una ‘escritura personal’ es la del poeta cusqueño Kilku Wa-

Hay que decir que en esta sección se avista una errata peculiar: a pesar de que en la carátula facsímil –que acompaña a la transcripción quechua– se alude al duque de Bejar como ‘Conde de Barcelona y Bañares’, en la versión traducida se lee ‘Conde de Benalcaçar y Pañares’. Después de cotejar las portadas originales, constatamos que la edición de 1605 tiene al menos dos portadas: en una dice ‘Conde de Benalcaçar y Bañares’ y en la otra “Conde de Barcelona y Bañares”²⁵.

La jerga real

La tasa, el testimonio de las erratas, la dedicatoria formal, autorización real y el prólogo, son una maraña infranqueable²⁶. Estas secciones, que preceden a la novela, denotan una predilección desmedida por la invención de neologismos; racimos de términos castellanos que no teniendo equivalentes en quechua, el traductor las mantiene arropadas con declinaciones quechuas:

*Llapanpiqa 83 pliegon rixurin, chaymi tukuy liwruqa
290 maravidí balirun; chaymi
kay lisinsha kamarikun chay baliypi bindikunanpah,
kay prishutahmi churakunan
qilqah qallariyninpi... (pág. 10, subrayado nuestro)
En total tiene 83 pliegos, que al dicho precio monta
el dicho libro doscientos y
noventa maravedís y medio, en que se ha de vender en
papel; y dieron licencia para
que a este precio se pueda vender, y mandaron que esta
tasa se ponga al principio
del dicho libro...²⁷*

El sutil vocativo “Desocupado lector” es vertido con la confección de

rak’a (Andrés Alencastre) que optó por el uso de la consonante ‘c’ en lugar de ‘ch’. Su espléndida poesía enriqueció el lenguaje quechua del siglo XX. Por lo demás, los poetas son los únicos que pueden tomarse estas licencias. Cf. *Taki parwa*, 1999.

²⁵ Por lo demás “Bañares” aparece en la versión quechua como “Pañares”.

²⁶ La sección ‘Versos preliminares’ no colisiona tanto en el conflicto oralidad/escritura. La poesía, desde siempre, está más vinculada a lo oral; no ha dejado de ser un canto. Para nuestro gusto, el soneto “Urganda, la desconocida” discurre más suelto y sonoro en quechua que en el original castellano.

²⁷ *Tasa*. Don Quijote de la Mancha. Ed. IV Centenario. p. 3. op.cit.

un neologismo baladí: “Qasisqa qilqa t’ahwih”²⁸ que no es propiamente un entramado verbal sino una superposición de términos remotamente vinculantes.

En un lugar de La Mancha

El fraseo del memorable inicio de la novela de Cervantes discurre con contención y fluidez:

Huh k’iti, La Mancha llahta sutiya pin, mana yuyarina markapi, yaqa kay watakuna kama, huh axllasqa wiraqucha, t’uhsinantin “hidalgo”, ch’arki rocín kawalluchayuh, phawakachah alquchayuh ima tiyakuran

En un lugar de La Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor...

La fidelidad del pasaje es plausible aunque el segmento “de cuyo nombre no quiero acordarme” conlleva una ligera incongruencia. Yupanqui la vierte “mana yuyarina markapi” equivalente –más o menos– a un lugar ‘no digno de recordación’, o un lugar ‘no recordable’, que altera el manifiesto propósito del narrador (versión original) que no tiene la intención de agraviar aquel recóndito lugar de La Mancha sino mantenerlo en reserva, pues aunque lo recuerde no quiere evocarlo, registrarlo²⁹. Así la versión quechua nos priva de la regalada gana del narrador de no querer acordarse de un nombre.

La frase retórica “lanza en astillero” es inviable en el runasimi; (acaso) por eso se disipa, no aparece en la traducción. En cambio, el término ‘hidalgo’ —trocado por ‘wiraqucha’ en la carátula— se mantiene tal cual. A este sustantivo (hidalgo) y a otros términos el traductor los vierte entrecomillados, una marca gramatical de la escritura ajena al quechua³⁰.

²⁸ *T’ahwih* [t’aqwiq] es la forma sustantivada del verbo *t’aqwi*: rebuscar, hurgar, escudriñar. Aquí, ciertamente, el mestizo bilingüe no se excluye; esta es una operación que no la haría jamás un monolingüe.

²⁹ La versión de Ormsby acata el designio del narrador: “In a village of La Mancha, the name of which I have no desire to call to mind” (2011:48)

³⁰ La naturaleza oral del quechua no admite los signos de interrogación, admiración o las

En este segmento en el que excepcionalmente el narrador se alude a sí mismo, su declaración personal es desestimada por el traductor que mantiene el párrafo en tercera persona. Así la construcción impersonal ‘mana yuyarina’ reemplaza a la muy personal revelación ‘no quiero acordarme’. El traductor no entreteje el vínculo entre el narrador interno y externo de la versión castellana.

Sobrina, nieta y ama

En el capítulo VII, que le sigue al nefasto escrutinio y quema de libros de caballería cuya lectura habría inducido al Quijote a la locura, Túpac Yupanqui confunde a la sobrina con la “nieta” del Quijote, lo que supone que el Caballero de la Triste Figura tuvo una hija o un hijo. Asimismo, confunde al ama de llaves con la supuesta nieta del Quijote. Como se sabe, en los parlamentos de este capítulo intervienen el barbero, el cura, la ama y la sobrina de don Quijote. He aquí la versión de Yupanqui:

*Mit’ani warmiqa hahiy tutayá, llapa liwrukunata uywa
kanchapi, raqay raqay
sunqunpi kanarapusqa*

*Aquella noche quemó y abrasó **el ama** cuantos libros
había, en el corral*

...

*-Manan supaychu- nispayá rimarin Quijoteh waqinpa
ususinga*

*-No era diablo –replicó **la sobrina** [la hija del hermano
de Quijote]*

...

*-Manan yachanichu Frestonchus icha Fritonchus sutin
chaytaqa. Ichaqa manan qunqanichu “tón” nisqapi su-
tinpa tukusqantaqa, nispan rimarin **hawaychanqa***

*-No sé- respondió **el ama-** si se llamaba “Frestón” o
“Fritón”, solo sé que acabó en tón su nombre (p. 56)*

comillas aún en texto escrito. En runasimi la forma interrogativa no está determinada por el tono de voz sino por una marca concreta, el sufijo *-chu*; de modo que los signos de interrogación, en un texto escrito quechua, son prescindibles.

Por tanto, la sobrina [waqinpa ususin] deviene en ‘hawaycha’ [nietecita], y “el ama” —que Yupanqui inicialmente traduce “mit’ani warmi”— deviene también, líneas abajo, en *hawaycha/nietecita*. Más adelante (pág. 71) la confusión sobrina/nieta persiste.

Lengua oral en labios de los letrados

Al margen de sus aciertos y deslices, hay que destacar el arrojo y la tenacidad del profesor Yupanqui. Nadie acometió semejante aventura quijotesca. Arguedas se habría rehusado; su espléndida traducción del manuscrito de Huarochiri fue de la variante de Yauyos al español, quechuizando denodadamente el castellano; lo contrario equivale —como en el mito andino— a arrear piedras a chicotazos, y Yupanqui lo intentó. Se supone que estos desprendimientos llevan la buena voluntad de preservar, difundir y revalorar el runasimi, pero la traducción precipitada no es el modo apropiado; con estas gestas se activa su extinción. El Internet y los medios audiovisuales —como se auguraba al inicio— no lograron la disolución de las lenguas nativas, pero su último hálito puede disiparse en el seno de los propios letrados difusores o custodios del idioma, que arremeten de manera directa contra ella³¹. No es imposible, desde luego, traducir una obra literaria o un texto contemporáneo al quechua, pero es un ejercicio laborioso que no se puede cumplir apresuradamente³². Para lograrlo hay que deconstruir, descomponer la retórica, los conceptos y abstracciones

³¹ Se ha anunciado que la oficina de la Dirección Desconcentrada de Cultura del Cusco, viene preparando una colección “Clásicos de la literatura latinoamericana en quechua” que comenzará con la versión quechua de las obras de Vargas Llosa y García Márquez. “Con estas publicaciones en lenguas originarias se da mayor conocimiento a Cusco y a los hablantes... [y las traducciones de los dos nobel] “le darán un valor simbólico al quechua, y los hablantes dejarán de tener vergüenza de expresarse en este idioma” señala un funcionario (Diario La República, edición 29 de agosto, 2015, sección Ocio y Cultura). Apenas concluida la lectura de la noticia, ya nos turba el desasosiego: ¿cómo urdirán los traductores la construcción abstracta *Clásicos de la literatura latinoamericana* o *Cien años de soledad*?

³² En el periódico español ABC (30 de junio 2015) Yupanqui señala que la primera parte fue traducida en dos años, y la segunda parte en otros dos años, y que lo hizo a pedido de Miguel de la Quadra-Salcedo, reportero español, promotor de la ruta Quetzal. “Un día llegó Miguel y, con su acento vasco, me dijo que venía para que le tradujera ‘Don Quijote’ porque en varias partes como Argentina y Cuzco le dijeron que yo era la persona que mejor lo podía traducir. Me sorprendió, pero le dije que lo haría con la dedicación que merecía la tarea”.

<http://www.abc.es/cultura/libros/20150627/abci-traducen-segunda-parte-quijote-201506262024.html>

con que se ensambla una obra literaria hasta llegar a sus formas simples, básicas, llanas y concretas, que constituyen la índole del runasimi³³.

Me hubiera gustado leerlo totalmente y con delectación en mi lengua materna, y colocarlo en la lista de lecturas obligatorias de mis cursos, pero al cabo de sinfín de intentos siento que me es fatigante, arduo y, por momentos, inaprensible. He leído unos cuantos capítulos con auxilio de la versión castellana; y no puedo ocultar mi inquietud: ¿Quiénes leerán el Quijote en quechua? ¿los académicos quechuahablantes?, ¿un comunero bilingüe de Paqchanta?. Hay que mencionar finalmente que la versión quechua pretende una autosuficiencia insólita al prescindir de notas aclarativas³⁴. En la primera parte del Quijote hay apenas tres llamadas al pie de página, escritas naturalmente en español: Cap. VII, Pág. 58 —sobre la serpiente amazónica sushupe—, Cap.VIII, Pág. 64 —referida a la madera roble— y, Cap. IX, Pág.70 —referida a la fruta conocida en Perú como granadilla—.

¿Subestimó Yupanqui al lector quechuahablante?. Las versiones en inglés contienen centenares de notas lo mismo que las ediciones en español; puntuales acotaciones que aclaran o encaminan al lector sobre una situación dudosa, un lugar desconocido, una palabra arcaica, un giro idiomático, un localismo, etc.

En el año 2006, cuando escribía un artículo sobre la traducción de Yupanqui³⁵, viajé a Cusco y, para salir de dudas, leí algunos párrafos de la versión quechua a monolingües y bilingües. Mi compadre Pancho Atawpuma, gran narrador monolingüe de la comunidad de Aqchawata, Calca, al cabo de tres o cuatro intentos me increpó: “Mejor te cuento del condenado del abra de Amparaes”³⁶.

³³ En el año 2012, tradujimos el manifiesto del movimiento Occupy Wall Street (OWS) con mis estudiantes del nivel Intermediate II de New York University. Usando el español como lengua filtro, trabajamos durante un semestre desmontando las abstracciones y términos retóricos hasta llegar a las acciones concretas, con las que configuramos un texto breve del siglo XXI en una lengua ancestral. La versión final se halla en el portal de OWS: <http://translation.nycga.net/languages/quechua/>

³⁴ La estudiosa peruana Lydia Fossa señala: “No existe una traducción transparente: toda traducción debe dar cuenta del filtro que ella constituye y de las adaptaciones y distorsiones que ella conlleva. Si este hecho se escamotea, se entra en el campo de la doblez y el disimulo (2006:500).

³⁵ El artículo “De los prados de la Mancha a los páramos andinos. El Quijote en quechua” sobre la traducción de la primera parte del Quijote —base de este texto— salió en la *Primera Revista Latinoamericana de Libros PRL*, Vol. 1, issue 1. Sept-Nov. New York 2007. Págs. 20-23.

³⁶ Aswan willasayki Amparaes abra condenadomanta”.

OBRAS CITADAS

- Academia Mayor de la lengua Quechua. *Diccionario quechua-español-quechua*. Cusco: Ediciones de la Municipalidad, 1995.
- Arguedas, José María. Cantos y cuentos quechuas II. Munilibros 2. Lima: Municipalidad de Lima, 1986. *Katatay*. Lima: editorial Horizonte, 1984.
- Cervantes Saavedra, Miguel. *Don Quixote*. The Project Gutenberg. Translated by John Ormsby. [1885] 2011. www.jus.uio.no/sisu/don_quixote.miguel_de_cervantes/portrait.a4.pdf.
- . *Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV Centenario. Madrid: Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, Alfaguara, PUCP, Santillana, 2004.
- Fossa, Lydia. *Narrativas problemáticas. Los inkas bajo la pluma española*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006.
- Gonzales, Odi. *El condenado: peregrinaje y expiación entre dos mundos. Voz y memoria quechua en la configuración de la novela Los ríos profundos*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, 2013. *Elegía Apu Inka Atawallpaman. Primer documento de la resistencia Inka (siglo XVI)*. Lima: Pakarina ediciones, 2014. *Runasimi. Lengua y cultura*. Intermediate I-II. Vol. II. New York: Center for Latin American and Caribbean Studies CLACS-NYU, 2010.
- Lira, Jorge A. *Cuentos del Alto Urubamba*. Cusco: Centro Bartolomé de Las Casas, 1990.
- Diccionario Quechua- Castellano*. Lima: editorial universitaria, Universidad Ricardo Palma, 2008.
- Payne, Johnny. *Cuentos cusqueños*. Cusco: Centro Bartolomé de Las Casas, 1984
- Santo Tomás, Domingo. *Lexicón o Vocabulario de la lengua general del Perú*. Edición y comentarios de Jan Szeminski. (Incluye enlaces con el diccionario de González Holguín). Lima: Ediciones el Santo Oficio, 2006.
- Taylor, Gerald. *Camac, camay, y camasca y otros ensayos sobre Huarochiri y Yauyos*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, 2000.

Warak'a, Kilku. *Taki parwa/22 poemas de Kilku Warak'a*. Estudio, traducción y notas de Odi Gonzales. Cusco: Ed. Navarrete y Biblioteca Municipal de Cusco, 1999.

**LA TERNURA DEL GUERRERO
EN LOS CUENTOS DE
JOSÉ MARÍA ARGUEDAS**

**THE TENDERNESS OF THE WARRIOR
IN THE TALES OF JOSÉ MARÍA ARGUEDAS**

*Elías Rengifo de la Cruz, Ph. D.
Profesor Asociado
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Correo electrónico: eliren6@gmail.com*

Resumen

Entre 1933 y 1969, el escritor peruano José María Arguedas publicó veintiséis cuentos. Algunos de ellos constituyen textos fundamentales en el entendimiento de su producción total a la que se suman novelas, poemas, ensayos, artículos, traducciones y recopilaciones de tradición oral. En el presente artículo, proponemos que estos cuentos se pueden dividir en tres etapas: búsqueda y definición de un estilo narrativo (1933-1935), exploración y experimentación de las posibilidades del cuento como género (1937-1945) e innovación del estilo y representación del mundo andino (1954-1969). Del mismo modo, identificamos en su construcción discursiva la figura o arquetipo del Guerrero, es decir, la presencia de un sujeto que busca confrontarse con éxito contra la iniquidad del mundo, y la elaboración de una propuesta ética fundada en la ternura y el amor como ejes de los relatos cuyos referentes iniciales más significativos son «Warma kuyay (amor de niño)», «Agua» y «Orovilca».

Palabras clave: José María Arguedas, cuento, arquetipo del guerrero, Andes, literatura peruana.

Abstract

Between 1933 and 1969, the Peruvian writer Jose María Arguedas published twenty stories. Some of them are fundamental texts in the understanding of its total production to which novels, poems, essays, articles, translations and compilations of oral tradition are added. In this article, we propose that these stories can be divided into three stages: search and definition of a narrative style (1933-1935), exploration and experimentation of the possibilities of the story as a genre (1937-1945) style and innovation and representation the Andean world (1954-1969). Similarly, we identify in its discursive construction figure or archetype of Guerrero, ie, the presence of a human being that seeks to confront successfully against the wickedness of the world, and the development of an ethical proposal based on tenderness and love as initial axes whose references most significant stories are “Warma kuyay (amor de niño)”, “Agua” and “Orovilca”.

Keywords: José María Arguedas, tale, the warrior archetype, Andes, Peruvian literature

Recibido: 10 de agosto de 2016. *Aprobado:* 30 de septiembre de 2016.

El escritor peruano José María Arguedas (1911-1969) es, fundamentalmente, un narrador. El ingente número de estudios sobre sus novelas —que como muestra del impacto de su literatura se han publicado— es muestra de esta condición. Junto con ello, hay espacios de su escritura que todavía son campos relativamente intactos para la crítica, como sus poemas, cuentos, ensayos, artículos, recopilaciones de tradición oral y epistolario, si bien sobre estas áreas ya hay muchas notables pesquisas. En el presente artículo abordaremos el estudio de tres cuentos de Arguedas correspondientes a la etapa inicial e intermedia de su labor literaria: «Warma kuyay (amor de niño)» [1933-1935], «Agua» [1935], «Orovilca» [1954].

Como primer marco de esta aproximación a los cuentos de Arguedas presentamos el total de textos en este género clasificados en tres etapas de acuerdo a nuestra propuesta. La primera etapa está conformada por nueve cuentos publicados de 1933 a 1935 cuando se produce una búsqueda y definición de un estilo narrativo: «Warma Kuyay (amor de niño)», 1933, 1935; «Los comuneros de Ak’ola», 1934; «Los comuneros de Utej Pam-

pa», 1934; «K'ellk'atay Pampa», 1934; «El vengativo», 1934; «El cargador», 1935; «Doña Caytana», 1935; «Agua», 1935, y «Los escolares», 1935. De este grupo, el primer y los dos últimos textos fueron publicados del primer libro de Arguedas, *Agua*; los restantes no fueron considerados en las posteriores recopilaciones de relatos que el escritor organizó, corresponden –con excepción de «Doña Caytana»– a lo que José Luis Rouillón (1973) ha denominado «los cuentos olvidados», aquellos ante los cuales Arguedas se sintió distante por la representación de lo narrado y el uso literario del idioma castellano.

La segunda etapa comprende cinco textos publicados entre 1937 y 1945 en los que el escritor explora y experimenta con las posibilidades del cuento como género: «Yawar (fiesta)», 1937; «El barranco», 1939; «Runa Yupay», 1939; «Huayanay», 1944, y «Yawar huillay», 1945. Coincide con esta etapa la publicación de la novela *Yawar fiesta* (1941).

La tercera etapa comprende doce cuentos publicados entre 1954 y 1969 en los que Arguedas realiza una innovación del estilo y la representación del mundo andino: «Orovilca», 1954; «La muerte de los Arango», 1955; «Hijo solo», 1957; «La agonía de Rasu-Níti», 1962; «El forastero», 1964; «Ponqoq mosqoynin (Qatqa runapa willakusqan) El sueño del pongo (cuento quechua)», 1965; «Mar de harina», 1966; «El horno viejo», 1967; «La huerta», 1967; «El ayla», 1967; «Don Antonio», 1967, y «El Pelón», 1969. En paralelo, esta etapa es también el tiempo de casi todas las novelas de Arguedas: *Diamantes y pedernales* (1954), *Los ríos profundos* (1958), *El sexto* (1961), *Todas las sangres* (1964) y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971).

I. De sabio narrador quechua a narrador universal

Sobre los cuentos de Arguedas se han realizado estudios que engloban el total de cuentos dentro de las mismas dinámicas de aproximación que está presente en sus novelas. Esta visión totalizadora resulta el elemento constante en los textos más reconocidos. A continuación, damos cuenta de la recepción crítica más notable desde que los primeros momentos de la publicación de cuentos del escritor andahuaylino.

Probablemente, el primer crítico que afronta la lectura de los cuentos del Amauta es Alberto Tauro, quien publica un enjundioso artículo periódico sobre el libro *Agua* (1935) con el título de «José María Arguedas, escritor indigenista» (1935) en el diario *La Prensa* de Lima. En este texto –que pasamos a reseñar con la mayor prolijidad por su evidente valor

documental–, Tauro relaciona la narrativa de Arguedas con su pertenencia al mundo andino y su familiaridad con la vida indígena: «[S]oñador y fantasioso, muy pronto penetró en las entrañas del espíritu indígena y ahora sabe interpretar las manifestaciones de su vida exterior, sus alegrías, su inquietante “resignación”, su pasadismo y sus creencias animistas» (16). Enlaza este aspecto con un vitalismo que aprovecha la experiencia de vida del autor: «José María Arguedas, envuelto en los vaivenes de la dinámica vida de hoy, se entrega a hilvanar las historias que se almacenan en sus recuerdos, y en ellas quiere hallar las justificaciones de una esperanza» (16). Amplía esta evaluación en un sentido mayor, el que enlaza al escritor con la cultura tradicional de su pueblo, es decir, con un ente colectivo, que es aquella colectividad con la cual el autor comulga de forma significativa evocando una predisposición creativa para ello:

José María Arguedas cultiva decididamente aquellas si-
mientes que constituyen su acervo de referencias y su más
preciada acumulación de datos orientadores, tal como pu-
diera hacer un anciano cuya memoria va retro trayéndose
paulatinamente. Por eso no realiza obra de imaginación,
sino de reconstrucción, de amorosa reviviscencia: y por eso
alcanza a darnos una fecunda comprobación de los valores
que esconde el indígena en su mutis, con ese grado de flui-
dez que caracteriza el discurrir de las consejas populares y
ciñéndose a ese tono ingenuamente veraz en que se crista-
liza el discurso de los hombres que no albergan en su vida
las complicaciones artificiosas ni las tenebrosidades. (16)

Para Tauro, se trata de «una convivencia agudamente comprensiva» (16) la que une a Arguedas con los personajes y temas de sus cuentos, no «el fruto de una falsa y desmañada recurrencia a la temática ni una reivindicación sentimental» (16). Del mismo modo, resulta relevante la aproximación de Tauro a las relaciones entre los espacios narrativos de los cuentos de Arguedas y las implicancias sociales y económicas que son, en el fondo, elementos motores de una lectura extratextual o cultural de su narrativa, como décadas después esbozara Antonio Cornejo Polar teniendo a la vista el total de la obra narrativa de Arguedas. El maestro Alberto Tauro manifiesta sobre ello:

El mundo del indígena es tan reducido como su pueblo o su comunidad, y puede llegar a sentirse cohibido fuera de la pobre casa que habita porque teme la manifestación de las fuerzas naturales y no se explica la conexión de los fenómenos sociales; su interpretación de la interdependencia de los individuos dentro de la sociedad se basa en el rudimentario conocimiento que, por experiencia propia, tiene de las relaciones de servidumbre, y establece una graduación de tales relaciones que oscila desde su miserable condición social hasta la concepción de un ente autoritario que gobierna a todos los regidores de siervos. (16)

Es igualmente significativo el alcance que realiza Tauro en torno al «animismo» en los cuentos de Arguedas, lo cual se vislumbra en la cita anterior. En otro momento ahonda en este aspecto que entendemos está en la base creativa de la relación entre el mito, la literatura y la sociedad:

[La vida indígena] conserva las leyendas del tótem protector y del espíritu maligno, e invoca la amistad de esas fuerzas que murmuran en el viento y que ofrecen a la mirada de los hombres el gesto señero de esas blancas alturas de la serranía; y como los hombres que cercan su vida no le tienden una mano afectuosa, el indígena solo cree en la bondad de la naturaleza que retribuye con frutos el trabajo acezante. La vida misma le aconseja ser supersticioso, y lo induce a creer que el más mínimo pedrusco del camino alberga un espíritu, porque nada hay en ella que le permita el ejercicio de su albedrío y, mientras está indefenso frente a la naturaleza, es juguete de las ciegas fuerzas sociales (16).

En otro momento, Tauro apela a la memoria del pasado que se trasunta en los cuentos de Arguedas, más que como evocación, como referente de un tipo de gobierno degradado por la impronta religiosa: «[Las autoridades indígenas] recuerdan la ideal leyenda del pasado, transmitida por la tradición que ha vivido en el alma de innumerables generaciones; recuerdan al Inka como sabio y paternalmente justiciero, olvidando que en él se personificaba el poder de una teocracia parasitaria» (16).

En donde es más enfático Tauro, asumiendo un tono evaluativo del indigenismo arguediano es cuando detecta el estilo realista refundado en su narrativa. Al respecto apela a todo su arsenal retórico:

[Arguedas] quiere ser realista, y nos deja ver el descontento que esconde la aparente resignación del indígena, apunta la experiencia que dejaron las incipientes eclosiones de ese descontento, y muestra la amarga decepción en que lo sumerge su proscendencia de las sabias conclusiones que tales eclosiones permiten formular, y que inducen a superarlas, y a conquistar sus objetivos merced al disciplinamiento. Quiere ser y describe las actitudes de los mayores, que los muchachos indígenas aspiran a liberar de toda traba, imitándolas en lo fructuoso: y sigue el verbo en su sencillez y en la espontánea llaneza de las imágenes con que el indio ilustra sus pensamientos, alcanzando a dar una impresión justa de los incentivos que acucian la sensibilidad del indígena, y del matiz que le imprime su rigurosa fraternidad con las creaciones de la naturaleza. (16)

Un segundo lector crítico de los cuentos y la recopilación de canciones quechuas que realiza Arguedas es Moisés Arroyo Posada, quien en 1939 publica *La multitud y el paisaje en los relatos de José María Arguedas*, un texto de 41 páginas que puede considerarse el primer libro de análisis de conjunto de los cuentos del autor de *Agua*. Como mencionamos, Arroyo añade a su lectura una aproximación crítica del libro *Canto kechwa* (1938), que contiene el valioso “Ensayo sobre la capacidad de producción artística del pueblo indio y mestizo”.

Por cuestiones de extensión del presente artículo, nos vamos a detener solo en la primera sección del libro de Arroyo que se titula “Procedencia y destino de José María Arguedas”. El autor califica al amauta Arguedas como un «fiel hijo de su época» (7), y enfatiza: «El Perú de 1930 no podía dar sino este cuentista que, continuando y superando trabajos anteriores, marcaría una etapa de creación de nuestra auténtica y original literatura, la ruta de nuestro idioma y la vía de nuestras mejores posibilidades estéticas» (7). Aunque relacionando vida y obra de una manera directa, Arroyo evalúa la literatura de Arguedas en el panorama de su experiencia en la

sociedad tradicional andina y en el marco de las letras continentales en lengua española:

Una vida sin reposo, no solo por la diversidad del paisaje telúrico, sino también del frondoso y exuberante (sic) paisaje espiritual que presenta invariablemente la pretendida «monotonía» del espíritu indio. Una existencia que se desliza, activa e inconfundiblemente, por la de los Pantacha, Wallpa, Banku, Pusak' y Cayetana en el absorbente medio indígena, no podía dar sino ese americanísimo fruto de una larga y grande experiencia vivida, que es la de Arguedas. (8)

En una definición feliz, Arroyo califica en qué sentido el localismo temático de la narrativa de Arguedas se vincula con una universalidad artística:

Los auténticos artistas de todo género son criaturas de la naturaleza. La tierra, el aire, las montañas, las cascadas, las oquedades, las intensas emociones de un pueblo, sus emociones y sufrimientos, hacen los motivos sentidos, no siempre deliberados de sus composiciones. (9)

Por ello, distanciándose de una lectura inmediateista de las obras del escritor andahuaylino, Arroyo concluye: «En Arguedas no hay que buscar al vulgar e interesado propagandista de una corriente racial “indigenista”, en el sentido sectario. En lo fundamental, él busca “el alma y la sensibilidad de un pueblo”» (9).

En tiempos contemporáneos, Antonio Cornejo Polar publica el emblemático libro *Los universos narrativos de José María Arguedas* (1973), cuyo primer capítulo, “*Agua*, la opción primera y definitiva”, estudia todos los cuentos de Arguedas, pese a que el título parezca centrarse solo en su primer libro. Este enfoque es altamente significativo para evaluar la obra narrativa arguediana, ya que es el primer balance del conjunto de su producción literaria. Para efectos de este informe nos valemos de la segunda edición, de 1997 (Lima, editorial Horizonte) considerada la versión definitiva.

Destacamos la elección del corpus por parte de Cornejo Polar para analizar la cuentística arguediana. Si bien el título del capítulo anuncia que el crítico se centrará en los tres cuentos de *Agua* (1935), es decir el relato de título análogo, «Warma kuyay» y «Los escoleros»; hacia el final, se analizan los cuentos de *Amor mundo y todos los cuentos* (1967) que añaden a los anteriores los relatos eróticos «El horno viejo», «La huerta», «El ayla» y «Don Antonio».

Los criterios de elección de los cuentos se relacionan con la hipótesis que se desea comprobar, la existencia de una opción primera en la narrativa de Arguedas: la elección de un mundo ajeno, el de los indios, desde el cual es posible detener la violencia, la destrucción y la injusticia que los oprime. Para Cornejo, el primer libro de Arguedas, *Agua*, por ello, es una obra fundacional.

Por lo demás, el corpus de este capítulo está constituido por siete cuentos, de los veintiséis que es el total de relatos de Arguedas. Se podría decir que el «corte» que realiza Cornejo Polar involucra cuentos de la primera y de la última etapa de producción de Arguedas, relevantes, pues ordenarían una constante temática, de tal forma que más que analizar solo la cuentística arguediana se realiza un primer acercamiento a su narrativa en conjunto.

Otro aspecto destacado de la exposición de Cornejo Polar, en cuanto a los aspectos de nuestra investigación, es el reconocimiento de otros textos narrativos que actúan en el sentido de la existencia de una tradición narrativa específica. A ella pertenecen *La serpiente de oro* (1935), de Ciro Alegría; *El tungsteno* (1931), de César Vallejo; *El pueblo sin dios* (1928), de César Falcón; *El amauta Atusparia* (1929), de Ernesto Reyna. Para Cornejo, esta es la tradición inmediata en la que se inscribe *Agua*. Todo ello es significativo pues nos permite releer la cuentística arguediana en el marco de una época, en principio, nacional, lo cual es relevante para una investigación en conjunto de su obra narrativa. Ubicar el marco general de su narrativa inserta a Arguedas en una tradición y hace que accedamos a una red de relaciones de época de naturaleza cultural y estética.

Del mismo modo, es significativo aproximarnos a la revisión que propone Mario Vargas Llosa sobre los cuentos de Arguedas. Nuestro nobel nacional dedica un capítulo de su libro *La utopía arcaica, José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* (1996) a los cuentos del escritor andino. La sección se denomina “Sapos y halcones”, cuya edición primera

corresponde a 1977. En ella, Vargas Llosa pone de relieve el “destino de escritor” de Arguedas. Este aspecto es opuesto a la tendencia verista que mucha de la crítica y el propio José María ubican en primer plano como elemento clave en la lectura e interpretación de sus textos. Vargas Llosa sustenta esta propuesta en el hecho de que ningún escritor es totalmente consciente de los alcances de sus obras. Hay que decir al respecto que existe lo que podríamos llamar una epistemología narrativa en la narrativa de Arguedas, que le permite sustentar su creación verbal como un elemento que en última instancia se devuelve a la naturaleza de la cual forma parte. No podemos sino reconocer en esta instancia una percepción mítica de la escritura que unimisma naturaleza, escritor y texto en una simbiosis vital llena de conexiones sutiles y de roces e implicancias veridictivas.

Vargas Llosa destaca el hecho de que Arguedas publicó cuentos desde 1934 hasta 1967, con lo cual demuestra una constancia en el género. De allí, emprende una lectura globalizada de los cuentos de Arguedas en donde encuentra algunas constantes.

Uno de estos elementos reiterativos, según el nobel es la violencia o crueldad imperante en la figura de los señores o principales contra los indios y comuneros. De esta manera, los cuentos de Arguedas pueden calificarse como un “catálogo de iniquidades” (86). El único producto estimable de este proceso sería la rebeldía encarnada en los comuneros e indios que han sido reclutados y luego vuelven a sus comunidades.

En esa medida, los personajes violentos en los cuentos corresponden a un prototipo, en lo que lo menos importante son los nombres. Para Vargas Llosa, esa es la imagen correspondiente al hermanastro que violentó la inocencia del niño José María, todo ello en la idea de que la literatura es un trabajo detenido en la materia verbal sobre la base de las experiencias de los escritores. Y mientras más distantes sean las referencias biográficas de lo referido en la literatura, esta es de mayor calidad. Definitivamente, la perspectiva de Vargas Llosa –que adquiere sentido mayor en su propia narrativa– es altamente polémica, pues hace entroncar solo a la literatura de ficción con la gran literatura, y deja de lado la literatura de la no ficción, como la autobiografía y el testimonio, en donde existen grandes dosis de calidad literaria que se desbordan a partir de lo que se llama habitualmente literatura del yo.

Otro escenario de la violencia es el sexo. Para Vargas Llosa es notoria la marginalidad o nulidad en la que el sexo está presente en la obra de

Arguedas. Y si está presente, se asocia siempre con lo degradado y con la sumisión. Para Vargas Llosa, nuevamente este elemento de la narrativa de Arguedas es parte de la proyección de una infancia traumática en la que el sexo se asoció con lo sucio y lo abusivo. Esta es posiblemente una de las afirmaciones de origen más mecanicista en la lectura de Vargas Llosa sobre Arguedas, pues no es posible subvertir el orden de lo individual y privado para encaramarlo como una gesta de la escritura del sujeto. Esta última goza no solo de una gran autonomía sino de una versatilidad para aprovechar lo autobiográfico como materia literaria. En el caso de Arguedas, no deja de ser obvio que sus textos implican una construcción ficcional que prescinde del autor, aun cuando el autor no pueda prescindir de sus textos para explicar su materia biográfica. Sobre este aspecto, el presente artículo establece al autor no solo como un sujeto de la escritura, sino como un sujeto ritual, completamente convencido de su pertenencia a otro tiempo, a otro lugar, desde el cual puede proyectar la ocupación, eventualmente, de algunas otras posiciones discursivas.

Otro elemento es lo que Vargas Llosa llama la ceremonia, que es la tendencia a que en los cuentos de Arguedas aparezcan los personajes indígenas solo en agrupaciones, siempre enemistadas y enfrentadas. Según propone, esa presencia colectiva es relevante porque se vincula con el ritual, con la idea que conduce a la fiesta y el mito, que son los lenguajes básicos en los que se manifiesta la cultura andina. Sobre esta perspectiva, no deja de ser evidente la relación hombre andino-ritual-arcaísmo que desarrolla Vargas Llosa. Sin lugar a dudas, es un esquema reduccionista, que conlleva a catalogar el pensamiento indígena como premoderno y no hace visible la posibilidad y búsqueda de un pensamiento andino moderno o la gestación de una posición alternativa a la modernidad occidental desde la cual se lee la cultura andina y sus manifestaciones artísticas y en este caso literarias.

Mucho más recientemente, Gracia Morales Ortiz, en la segunda parte de su libro *José María Arguedas. El reto de la dualidad cultural* (2011), aborda los «núcleos de análisis» más interesantes de los cuentos. Morales parte de la consideración de Arguedas como un narrador con más habilidades en el cuento que en la novela. Afirma que algunos críticos han detectado que en las novelas de Arguedas hay un «sucesión de estampas» (Zuleta Alvarez) o una «estructura (...) episódica» (Sara Castro Klaren). De estas observaciones, Morales, que pasa por negar algunos alcances de

esta última valoración, llega a la conclusión de que Arguedas «eligió iniciar su carrera con este último género (el cuento) porque se acercaba más a su inclinación discursiva y nunca renunció totalmente a él» (173). Por nuestra parte, asumimos la perspectiva de un narrador que se compromete con un proyecto de revelación creativa que entrevé que el cuento es buen medio de expresión para objetivos de reivindicación social; esta misma mirada, aunque complementada por el entendimiento antropológico y social de la sociedad peruana, es la que se observa en las novelas de Arguedas. Por ello, tanto el cuento como la novela son empleados por Arguedas como vehículos de expresión verbal capaces de conducir universos culturales cerrados hacia adentro (en tanto «historias») y abiertos hacia afuera (en tanto discursos). Este aspecto se puede observar más nítidamente en la última etapa de la literatura de Arguedas en la que se produce finalmente una fusión de los campos narrativos de la novela, con los *Zorros* y «El sueño del pongo», en donde ingresan referentes del mito vivo, en donde la veridicción es muchas veces solo una dualidad tensional de elementos danzaq-huamani, narrador-zorro, por ejemplo.

Igualmente, Morales propone, siguiendo pero distanciándose de Ángel Rama, que Arguedas añadió a la verosimilitud del realismo indigenista un conjunto de «herramientas» como «la tendencia subjetivadora, el empleo del narrador niño, la distorsión lírica de una realidad mediante su iluminación en una conciencia avizorante» (Rama). A ello, Morales añade que estas herramientas son producto de «un rastreo propiamente quechua» (175), es decir, surgen de la perspectiva vivencial de un escritor quechua. Esta afirmación, como se observa, explora aspectos que tendrían que ser sustentados desde varios ángulos, y no solo el de una evaluación global.

Sobre esta base, la autora expresa que su análisis se orienta a identificar los elementos de la cultura quechua que habrían servido de base para producir textos con estructuras canónicas comprensibles para un lector europeo. Adicionalmente, como aporte central de la propuesta de Morales, desarrolla en su texto tres aspectos gravitantes en la cuentística arguediana, según su entender: la presentación del espacio, el diseño de la voz del narrador, y la influencia de la lengua quechua y de su expresión oral en el discurso.

En cuanto al primer punto, los cuentos de Arguedas apelan a la revelación de los nombres quechuas de los lugares, y el rol de la plaza como un *axis mundi*, con la intención de entrelazar un discurso utópico reivin-

dicativo con la determinación de afincarse en la memoria andina. Por otro lado, la naturaleza irrumpe en un escenario discursivo donde sus fuerzas latentes constituyen el centro del texto.

II. El despertar del Guerrero en «Warma kuyay»

Como hemos observado, los cuentos de José María Arguedas han sido estudiados desde perspectivas sociales, culturales y literarias en forma globalizada. Estimamos que un estudio que explore nuevas aproximaciones a la narrativa breve arguediana debe partir de una mirada que retome la visión de una lectura inmediata y espontánea, así como la búsqueda de marcos teóricos que redunden en la revelación de objetos de estudio igualmente trascendentes. Todo ello, hará evidente la suma necesaria de los horizontes culturales y sociales de los cuentos en el marco de la investigación literaria. En esa medida, apelamos en el presente trabajo a la segmentación de los cuentos elegidos y a algunos conceptos de Carl G. Jung, sobre todo, su definición de arquetipo como aquello susceptible de ser concebido como un «universal», es decir, una constante cultural, colectivizada, que se replantea a partir de la tipificación intrínseca de cada sociedad en la que está presente.

Nuestra primera aproximación directa al cuento «Warma kuyay», de José María Arguedas, se inicia con su consideración como texto puente entre las dos primeras etapas de producción del escritor andahuaylino. Si bien este cuento fue publicado en el libro *Agua* (1935), la primera ocasión en que apareció fue en la revista limeña *Signo*, en 1933. Es decir, en nuestro esquema, se trata de un texto de la primera producción cuentística. Hemos redescubierto claves de lectura que, en un principio, se distancian de las existentes (Cornejo, Vargas Llosa, Morales, etc.) para luego volver a conectarse. De esta manera, hemos identificado una lectura posible que se enlaza con nuestra percepción de que existe una condición mítica en la escritura de los cuentos de Arguedas, como es la que hacemos evidente tomando como referente conceptual la propuesta de los arquetipos de C. G. Jung.

Para efectos de este trabajo, revisamos la edición anotada de 1983 de los cuentos de José María Arguedas, correspondiente a la publicación de la obra completa (Lima, Editorial Horizonte, tomo I). En ella, se realiza una labor de cotejo de las versiones de 1933, 1935, 1954, 1961 y 1967 del cuento «Warma kuyay». En principio, entre la publicación de 1933 y las siguientes existe como principal diferencia el título y la extensión.

En cuanto al título, el cuento en su versión de 1933 aparece con el nombre de «Wambra kuyay». El término «wambra» es propio de la variedad central o huanca del quechua, proviene de «wambla», que no tiene mayor diferencia semántica con «warma», aunque con el primero se puede calificar a una persona mayor como a un niño, y con el segundo, solo a un «niño». El título de 1933 puede ser explicado por motivos editoriales, de concepción del autor o por el público; en tal sentido nos inclinamos por la segunda explicación, la que consigna una apelación a un sujeto niño o adulto, en precisión a un adolescente que ha transitado de la niñez a la adultez, lo cual es consistente con el dato base que revela el cuento sobre el protagonista: Ernesto tiene catorce años.

Otro aspecto relevante entre la publicación de 1933 y las restantes es que aquella concluye en el segmento referido a la noche en que el narrador-protagonista expresa de forma culminante: «una ternura sin igual, pura, dulce, como la luz de esa quebrada madre [Viseca], alumbró mi vida», es decir, no está considerado el segmento conocido en las ediciones actuales referido a lo que sucede al segundo día del suceso del descubrimiento de la ternura, aquella en la que el personaje Ernesto evalúa desde otro espacio (la costa) y otro tiempo (la juventud o adultez) los sucesos acaecidos de Viseca. La versión inicial transforma el cuento en un relato de la melancolía y la nostalgia, donde el embeleso y lo mágico se yerguen como figuras dominantes, pues se ha realizado un aprendizaje en el horizonte de la sensibilidad. No está demás dejar abierta la posibilidad de que el texto de 1933 haya sufrido una mutilación por criterios entre editoriales y «estéticos», lo cual –sentimos– es altamente improbable.

En nuestra aproximación a los cuentos de Arguedas percibimos que era altamente interesante emplear los conceptos que C. G. Jung define en su libro *El hombre y sus símbolos* (1964) cuando sostiene que el arquetipo es una tendencia a formar representaciones de un motivo con un patrón básico de forma intuitiva. Estas representaciones se revelan como imágenes simbólicas que están integralmente conectadas al individuo a través del puente de las emociones. Son generales y universales. Uno de los arquetipos que identifica es el del *animus*, que es el aspecto masculino del alma o del ser –que se manifiesta en lo femenino– a través del cual nos comunicamos con el inconsciente colectivo. Según Jung el *animus* transita por cuatro etapas: Hércules o el Atleta, Apolo o el Guerrero, el Sacerdote o la Declaración y Hermes o el escenario del Espíritu.

En principio, nos interesa de esta clasificación la segunda etapa, la de Apolo o el Guerrero, en la cual, para Jung, el sujeto busca salir y conquistar eficazmente el mundo y ser el mejor y conseguir lo mejor, de tal forma que pueda hacer lo que hacen los guerreros: combatir. En esta etapa del desarrollo del *animus*, se apela a la comparación, es el momento de derrotar a los que nos rodean para poder sentirnos mejor porque hemos logrado más, porque somos los guerreros, los valientes. Es cierto que una libre aplicación de estos conceptos llevaría a situaciones variopintas, incluso excéntricas; sin embargo, es posible realizar un giro cultural de este y otros conceptos jungianos.

Realicemos una segmentación del cuento. Una primera sección nos remite al canto de Justina y al baile de los indios en la hacienda Viseca, que está instituido como una marca cultural propia de los *runas* o personas del pueblo; luego, tenemos la marginación del niño Ernesto, quien tiene que apartarse de ese grupo donde es marginado, porque su fisonomía es la de una persona no india y es sobrino del gamonal; el evento central ocurre cuando Kutu le relata a Ernesto que don Froylán, gamonal de la hacienda, ha violado a Justina, la indignación y el deseo de venganza inundan el corazón de Ernesto; tanto este último como el indio Kutu gozan flagelando al ganado de don Froylán, hasta que Ernesto siente una ternura sin igual hacia una de las vacas golpeadas; finalmente, desde la ciudad y de un presente, Ernesto, que ya es adulto, recuerda la querencia, es decir, aquello que ama intensamente: los sembríos, las fiestas indias, los animales.

Pues bien, encontramos que Ernesto encarna un sujeto que *busca salir y conquistar el mundo*, ya es un *mak'tasu* (joven), va a ser «abugau» (abogado), como dice Kutu, aunque ahora todavía sea deficitariamente un «niño sonso» enamorado de Justina, quien lo observa como un simple «muchacho», por lo tanto, alguien aún no apto para amar. Solo siendo abogado podrá derrotar a don Froylán, quien ya no será un padre de niños pequeños, por lo tanto, no romperá ninguna norma de la comunidad ni de los hombres cuando en un futuro se enfrente a él. Será entonces un hombre con una acción eficaz de destrucción del mal que encarna el hacendado, *será el mejor y conseguirá lo mejor*. Ya no solo la pulsión de muerte estará como una herramienta para confrontar el abuso o la desesperanza, pues a su edad no es posible percibir su alcance, pues no la domina: recordemos que Ernesto busca convencer al Kutu de que mate a don Froylán y luego de matar a Justina.

De igual modo, la comparación domina el mundo de Ernesto, tanto de «muchacho» en la hacienda de Viseca como de migrante en la costa. Desde esta última posición, establece «extremos», de un lado Kutu y de otro lado él. El mundo ya no está dominado por la luna (elemento simbólico con el que inicia el cuento, y cierra en su versión de 1933), ya no hay una luz en la noche con canto, música y baile. Ahora prevalece el horizonte de la memoria y la imaginación, donde hay un amor más intenso que el «warma kuyay» (amor de niño); el nuevo amor es hacia los animales, las fiestas indias, las cosechas y las siembras con música y jarawi, lo cual es solo perceptible en la escritura, en el cuento como espacio en el que hemos derrotado al olvido, donde recordamos para *poder sentirnos mejor porque hemos logrado más* (migrar, estar en la costa), *porque somos los guerreros, los valientes*. El cuento, en su diégesis principal, está forjado por esta confrontación lamentablemente inconclusa.

Al mismo tiempo, es claro que está en pie un sujeto de la escritura que transita desde la percepción de lo físico, que según Jung es la etapa de Hércules o el Atleta (principalmente centrado en la observación de los pechos fértiles de Justina y la formidable capacidad física de Kutu), hasta la asunción del rol del Sacerdote o la Declaración, donde no hay satisfacción por lo que se ha logrado: Ernesto ya ha salido de la quebrada, ya es adulto, pero se siente abatido por no haber logrado el respeto de la comunidad, pues allí, distante, no está en su elemento, en su espacio (está *ahora* en los llanos, los arenales, el mar). Es un ser disminuido *en* su esencia animal. Se instaura, entonces, también una episteme centrada en la visión del Guerrero que hace sus primeras armas místicas en la soledad de sus recuerdos.

III. El nacimiento del Guerrero en «Agua»

En esta nuestra segunda sección, abordamos el cuento «Agua» del libro de nombre equivalente publicado por José María Arguedas en 1935. El cuento elegido corresponde a la primera etapa de labor cuentística, luego de sus llamados «cuentos olvidados». Es esta propiamente una etapa inaugural en muchos sentidos, principalmente el de una clara consciencia de que escribir es una labor escritural universal (terrena) y no solo cósmica (en el orden de la intención y la memoria) como ocurre en «Warma kuyay», como lo declarará Arguedas en la introducción de la segunda edición del libro *Agua*, en 1954. Por otro lado, nuevamente, el personaje Ernesto aparece como parte de un relato en el que se representa de manera realista el mundo de la aldea, esta vez desgarrado por la muerte.

El cuento «Agua» puede segmentarse en los siguientes bloques: la convocatoria a los sanjuaneros realizada por el músico Pantaleón; el espíritu de fiesta generado en la plaza de San Juan, debido a las canciones que se entonan cuando se han reunido los indios para la repartición del agua; la propuesta para repartir el agua a favor de los comuneros, que es el momento más álgido del relato; la imposición de don Braulio por vía de la fuerza contra los indios, lo cual le permitirá seguir usufructuando el agua para él y los otros gamonales; y la rebeldía de Ernesto, que se manifiesta de forma aguerrida pues logra herir en la cabeza a don Braulio con la corneta de Pantaleón quien ha sido herido en la cabeza por el gamonal. En cada uno de estos bloques se va definiendo discursivamente la figura del Guerrero, concepto tomado de la visión de los arquetipos, según C. G. Jung. Para validar esta afirmación, ampliamos la síntesis y el comentario de estas secciones del cuento.

En principio, en el primer bloque donde se convocan a los comuneros a la plaza de San Juan, observamos la categoría de dualidad en la representación de los personajes Ernesto y Pantaleón (ya en «Warma kuyay» Arguedas ha utilizado este recurso con Ernesto y Kutu). La dualidad está asentada en los valores de la cultura andina, en este caso particular sobre las bases de las dicotomías adulto/niño, masculino/femenino e indio/*misti*. Ernesto, niño blanco con mentalidad india, está junto con el músico Pantaleón en la plaza de San Juan, el segundo convoca con su tocata a todos los comuneros para la repartición semanal del agua, recurso escaso y fuente de poder de los principales o terratenientes. Aparece primero un sol débil en esa mañana de domingo, luego este se vuelve alegre, pese a que el sentimiento predominante de Ernesto es de una «pena dulce», típica de la sierra y más de una pobre *llak'ta* o pueblo andino. La presencia del sol, como lo enfatizaremos al final, es de orden mítico, pues actualiza un tiempo de cambio.

En la segunda secuencia, la plaza de San Juan se vuelve festiva: los escolares comienzan a bailar y luego a cantar en una condición de regocijo o alegría pura placentera. Aparece un sol hermoso en un cielo despejado y los cantos expresan el miedo al cerro Kanrara, el amor a Utek'pampa y la alusión a la cosecha con un huaino. En esta sección, el desborde de lo festivo sienta las bases de un evento cósmico y humano, el de la felicidad.

El tercer momento, aparece un concepto colectivo y excluyente del *nosotros* andino: este es el nosotros de los escolares, las mujeres y los

comuneros. Dentro de ello, Pantaleón es definido como un indio molesto: luego de que ha vuelto de la costa (lugar de la modernización urbana) acusa a todos los *principales* o gamonales de ladrones. A este universo, se suman las imágenes dominantes de los cerros Chitulla, *tayta* de los comuneros de Viseca, y Kanrara, *tayta* de los de Ak'ola. Con apoyo de don Wallpa, *varayok'* de los tinki y de Pantaleón, don Pascual, repartidor de agua de esa semana, propone distribuir el agua a los comuneros antes que a don Braulio u otro *misti*.

En la cuarta sección que hemos dividido el cuento, la propuesta a favor de los comuneros se ve doblegada por la violencia de don Braulio que llega a la plaza y cuestiona airadamente la propuesta de Pascual, dispara a Pantaleón en la cabeza cuando este se le abalanza y encierra en la cárcel a don Wallpa y don Pascual. Esto ha sido antecedido por el calor intenso que doblega la tranquilidad de los comuneros: el *tayta Inti* quema el mundo. Pantaleón, que en principio había declarado que *Taytacha* (Dios, Jesucristo) ya no hacía nada contra la maldad de los *mistis* o gamonales, pide a *Taytacha* Dios que resondre al *Inti* (Sol). Es muy significativo que la atención del narrador se centre en el calor del sol cuya intensidad inusitada coincide con el abatimiento o herida de muerte de Pantaleón y con la ira de Ernesto.

La última secuencia corresponde a la acción de Ernesto que arroja la corneta de Pantaleón a la cabeza de don Braulio, quien es herido hasta sangrar profusamente. Ernesto expresa que *Taytacha* Dios no existe. Huye a Utek'pampa donde siempre los comuneros le hacen frente a don Braulio, quien solo los puede vencer cuando lleva al Ejército. Ernesto piensa que Utek'pampa es alegre y que solo ante su vista desde el camino que descende hasta allí, indios, *mistis* y forasteros se consuelan. Se vislumbra como una arcadia india. Llama al pueblo Utek'pampa *mama* (madre), es decir, lo considera una *paqarina*, un lugar donde han surgido y adonde pertenecen míticamente los individuos de una comunidad. Sin embargo, la amargura del corazón de Ernesto prevalece por Pantacha, Pascual y Wallpa. Finalmente, se alude a *Tayta Inti* que está cada vez más grande y quema el mundo. Ernesto le pide a *Tayta* Chitulla que se mueran todos los principales de todas partes, mientras corre a entroparse con los comuneros propietarios de Utek'pampa. En este final, nítidamente el sol que incinera el mundo mitifica todo el cuento.

Entendemos que en el cuento «Agua», no solo se observa cómo se produce la primera acción de Ernesto contra uno de los principales o *mistis*,

lo cual es ya el inicio de su acción como Guerrero, sino la necesidad de Ernesto por ser parte de una comunidad que luche por su tierra y al mismo tiempo que sea lugar de origen (*paqarina*). Es decir, se asocian y se unifican las visiones de lo mítico con los reclamos sociales. Esto se puede calificar como un tiempo de cambio, como si se tratara de los tiempos en que el sol quemó a una antigua humanidad (los ñawpa machu, los antiguos hombres), y se dio paso a otra humanidad en la que las huacas locales (como *Tayta Chitulla*) deben ser invocadas para vencer la maldad de los opresores (los que están apoyados por *Taytacha* Dios). Este es, en parte, un retorno a las *huacas* (seres sagrados, dioses) locales, recurso válido cuando los sujetos están descentrados o golpeados por el poder opresor omnímodo.

Es decir, «Agua» propone un tiempo de reencuentro con los saberes ancestrales y, sobre todo, con la capacidad de amar y ser feliz, aunque para llegar a ello se tenga que pasar por las amarguras de la confrontación. El Guerrero ya está formado, tiene sus armas listas, tiene un pueblo de *verdadera* valentía y sabe que su tarea no solo concierne a su entorno, sino que es una misión universal.

IV. La muerte del Guerrero en «Orovilca»

En esta sección, nos referimos a un cuento perteneciente a la tercera etapa cuentística de José María Arguedas, la que está próxima a la eclosión de su periodo más innovador. Este relato es «Orovilca» (1954), cercano –y, pensamos, que con el mismo espíritu– a la novela *Los ríos profundos*¹ (1958). A continuación proponemos una segmentación.

La primera secuencia puede ser denominada como «El encuentro de los iniciados», que corresponde al momento en que dos personajes de filiación andina se reconocen, pues son los únicos que se dan cuenta del canto inusual del ave llamada chaucato en la ciudad. Es el inicio de la amistad entre Salcedo y el niño narrador.

La segunda sección puede ser llamada «El desafío del Guerrero». En ella, el cerebral y sensible estudiante, a quien se conoce solo por su apellido, Salcedo, reta a pelear esa noche de luna a Wilster, el fornido y buen

¹ En la secuencia final del cuento «Orovilca», se menciona esta expresión: «Me escucharon como a un niño delirante, un muchacho adicto a las apariciones e invenciones, como todos los que viven entre los ríos profundos y las montañas inmensas de los Andes» (186, subrayado nuestro).

bailarán, ambos de quinto año de secundaria. El motivo de este desafío, después lo sabremos, es a todas luces la burla que ha recibido Wilster de parte de Salcedo porque aquel no sabe enamorar a la hermosa muchacha Hortensia Mazzoni. Gómez, el alumno más atlético del colegio de Ica se ofrece como juez de la pelea.

La tercera y crucial sección puede llamarse «La hierofanía del Guerrero». Salcedo se presenta en esta sección –que apela al recurso de un relato no lineal– como un ser que, no solo por su verborrea, sino también por sus actitudes reflexivas y solitarias, y visión del entorno y los acontecimientos, es de condición mítica: su gran cabeza, sus cabellos ondulados y su pertenencia, según dice, a lo griego lo configuran de este manera. Consolida su condición mítica el vínculo de Salcedo con la laguna de Orovilca, palabra quechua que, se explica, significa «gusano sagrado». Salcedo también dice: «sospecho que un can mítico vive en mí» (179). El niño narrador-protagonista luego afirma: «sentía por él un respeto en algo semejante al que me inspiraban los brujos de mi aldea» (180). Nuevamente, desde la perspectiva del niño narrador, se destaca la dualidad de Salcedo como adolescente pensante y sensible, aunque es notorio que el influjo más notable es la *marca* india, es decir, la equivalencia e identidad entre Salcedo y los brujos de la aldea del narrador. Como ya ha sido argumentado, este rasgo constituye la primera ocasión en que se sienta las bases de un personaje no andino que puede referir con eficiencia este horizonte cultural, una de las tesis más importante en la narrativa arguediana.

La cuarta parte del cuento puede llamarse «La alquimia del Guerrero». Contiene el desarrollo de la pelea entre Salcedo y Wilster, con la revelación de la causa amorosa de la enemistad de este contra aquel, que ya se ha mencionado en la segunda sección. Se manifiesta aquí con claridad la antinomia entre los dos alumnos. Wilster se presenta como un sujeto aficionado a la moda musical citadina y a aquella de naturaleza parcialmente inclusiva: canta tangos, paso-dobles, jazz «incaicos», vales (180). Se mencionan los nombres de algunas de estas canciones, pero no se detalla su alcance simbólico u otro. En tanto, Salcedo, producido ya el reto, guarda mucha confianza en las armas del pensamiento, es decir, el intelecto y la sensibilidad clásicas, y en el cultivo de sus músculos.

En esta sección, se produce la metamorfosis, en realidad, la transformación más radical de Salcedo. Ya había transitado de intelectual a peleador con el desafío lanzado a Wilster, y ahora emprende su cambio alquími-

co mayor, de luchador a fabulador: por afinidad al narrador-protagonista, le cuenta que, después de la medianoche, una corvina de oro, diez veces más grande que las habituales, surca los arenales entre el mar y la laguna de Orovilca, y que en la primavera, lleva en su lomo a la bella Hortensia Mazzoni (182). Inmediatamente, Salcedo cuenta que la montaña llamada Cerro Blanco, de Nazca, canta al mediodía. Para el niño narrador-protagonista, que es un sujeto andino, estos relatos le parecen un delirio o un malentendido.

El narrador-protagonista remarca esta alternancia del muchacho fabulador. Le dice: «Salcedo(,) los indios cuentan historias como esa. Pero usted no es indio. Es todo lo contrario» (182). Si ingresamos a la lógica cultural andina, Salcedo puede ser calificado como *misti* por la impostura de sus palabras y sus acciones². Sin embargo, la convicción a la que llega se vuelve de ascendencia cosmopolita. A continuación de la cita anterior, Salcedo menciona sus atributos para la pelea contra Wilster: «-¡Soy heredero de los griegos! La armonía puede matar, puede cercenar un cuerpo, disiparlo, sin mover una sombra, ¡ni una sombra!» (182). En este bloque, se perfila con más detalle el tipo de Guerrero que es Salcedo: desde un principio, dispuesto a la lucha, con los atributos que ha cultivado en un largo proceso (mente y cuerpo) y enlazado a tradiciones y valores múltiples (andinos y occidentales), el Guerrero se vale de toda herramienta que lo lleve a desarrollarse para lo que le corresponde: combatir a los contrarios.

La quinta sección, «El viaje del Caballero» comprende una nueva metamorfosis. Luego de la pelea, cuando ya se ha confirmado la catastrófica culminación de esta, el narrador-protagonista entiende que ha visto la gesta de un Guerrero. Le dice como si le escuchara: «-Caballero, te espero (...) Te esperaré. ¡Juntos iremos a Orovilca, esta noche! ¡Me mostrarás la corvina de oro» (184). *Caballero* equivale a *misti* o señor (persona de poder, gamonal). Por eso mismo la derrota de Salcedo equivale a la muerte («¡Eso era la muerte! (...) ¿Qué podía ser eso, en él, sino la muerte?»), 185) y lo obliga a una nueva transformación. Esta metamorfosis es proyectada por el sujeto andino niño que es el narrador-protagonista, quien expresa

² Se trata de una impostura, en tanto «fingimiento o engaño con apariencia de verdad» (DRAE), por lo mismo que Salcedo declara en «Orovilca»: «En Nazca (...) mi padre se expone al fuego del valle; trota catorce horas diarias recorriendo la hacienda de su patrón. Él cree ser dichoso» (182). Como se observa es una impostura que ha pasado a ser convicción heredada.

que Salcedo ha iniciado un recorrido de Orovilca hacia el mar. Va hacia el mar como las antiguas divinidades andinas que acaban un ciclo de su paso por el mundo para permanecer estáticas luego, petrificadas («[Salcedo] [c]ortaría como un diamante el mar de arenas, las dunas, las piedras que orillan el mar», 186), para que en otro momento reaparezcan en el mundo con otra imagen.

El Guerrero ha muerto, ha acabado un ciclo, pero ha concluido esta parte de su existencia luchando como Guerrero. Se va de colegio, no volverá, pues ha pasado de la existencia cotidiana a una existencia simbólica, ya está integrado a sus relatos en la voz del niño narrador. En comparación, en el cuento «Warma kuyay», Ernesto se ha ido a la costa, vive desazonado, pero en el recuerdo tiene y siente el amor por la tierra, la música y los animales. En el relato «Agua», Ernesto escapa de San Juan luego de haber herido en la cabeza a don Ciprián y va en busca de una comunidad orgullosa y valiente. Su futura existencia es terrenal y armoniosa. En este caso, Salcedo, semejante a un *misti*, indio y griego antiguo de pensamiento, se ha enfrentado a Wilster, cuya conducta lo define como un sujeto modernizado, de mentalidad globalizada, aunque ineficaz en sus capacidades amorosas. Salcedo se va del colegio porque el Guerrero no puede aparecer como derrotado. Su existencia futura no será terrenal y conflictiva. Notamos que la función de Salcedo como Guerrero terrenal ha culminado, y ha generado su nacimiento como Guerrero mítico. Lo notamos por la propia preocupación de Wilster cuando Salcedo no llega a dormir: él es quien despierta al inspector para que se inicie la búsqueda. Ya no lo considera un oponente, es alguien que ha partido y solo va a permanecer en el relato mítico del niño narrador-protagonista: es un Guerrero mítico.

V. Conclusiones

Los cuentos analizados de José María Arguedas proponen en esencia personajes que apelan a la figura o arquetipo del Guerrero, es decir, son sujetos que se confrontan con los opresores de su entorno o, al menos, se sienten capaces de confrontarlos con éxito. En tal medida, inician con esta acción un viaje, percibido como huida del peligro ante lo que aún no pueden vencer, para convertirse en seres con otras potencialidades desde su ubicación en lugares de poder (la ciudad costeña modernizada, la comunidad indígena contestataria y combatiente o el mítico mar que perenniza en roca a los Guerreros).

Los sujetos de esta transformación se definen a sí mismos o se perciben como sujetos que enarbolan una ternura y amor sin igual, un sentimiento armonioso de pertenencia a una comunidad o una sensibilidad exultante que los hace enfrentarse a retos mayores; todo ello los define como seres ficcionales que saben luchar, y en este contexto confrontativo se edifican como sujetos míticos, pues buscan lo esencial, los principios generadores, que –estiman– son los únicos que pueden reordenar la cultura.

OBRAS CITADAS

Primarias

- Arguedas, José María. *Agua. Los escolares. Warma Kuyay*. Lima: Compañía de Impresiones y Publicidad, 1935.
- . *Canciones y cuentos del pueblo quechua*. Lima: Huascarán, 1949.
- . *El sueño del pongo*. Lima: Salqantay, 1965.
- . *Amor mundo y todos los cuentos*. Lima: Francisco Moncloa Editores, 1967.
- . *Cuentos olvidados*. Notas críticas a la obra por José Luis Rouillón. Lima: Ediciones Imágenes y Letras, 1973.
- . *Relatos completos*. Edición de Jorge Lafforgue. Buenos Aires: Losada, 1974.
- . *Obras completas*. Tomo I. Lima: Horizonte, 1983.
- . *Relatos completos*. Lima: Horizonte, 1987.
- Arguedas, José María y Francisco IZQUIERDO RÍOS. *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*. Lima: Ministerio de Educación Pública, 1947.

Secundarias

- Arroyo Posada, Moisés. *La multitud y el paisaje peruano en los relatos de José María Arguedas*. Lima: Compañía de Impresiones y Publicidad, 1939.
- Cafferrata Farfán, Alfredo J. *José María Arguedas. Comunidades campesinas y el aporte antropológico arguediano*. Lima: Talleres Tipográficos, 2005.

- Castro Klarén, Sara. *El mundo mágico de José María Arguedas*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1973.
- Cornejo Polar, Antonio. *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Losada, 1973.
- . “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno”. *Revista Iberoamericana* 176-177 (1996): 837-844.
- . *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista*. Lima: Lasontay, 1980.
- Escajadillo, Tomás G. *Narradores peruanos del siglo XX*. Lima: Lumen, 1985.
- . *La narrativa indigenista peruana*. Lima: Amaru, 1994.
- Escobar, Alberto. *Arguedas o la utopía de la lengua*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1984.
- Forgues, Roland. *José María Arguedas. Del pensamiento dialéctico al pensamiento trágico. Historia de una utopía*. Lima: Horizonte, 1989.
- Franco, Sergio R. *José María Arguedas: hacia una poética migrante*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006.
- Garayar, Carlos. “La innovación literaria”. En MONTROYA, Rodrigo (comp.). *José María Arguedas, veinte años después: huellas y horizonte 1969-1989*. Lima: Escuela de Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos/Ikono Ediciones, 1991.
- Gutiérrez, Gustavo. *Entre las calandrias. Un ensayo sobre José María Arguedas*. Lima: Instituto Bartolomé de las Casas-Centro de Estudios y Publicaciones, 1990.
- Kato, Takahiro. «“Ararankaymanta”, un cuento querido de José María Arguedas». En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXXVI, N.º 72. Lima-Boston, 2.º semestre del 2010. 97-127.
- Larrú Salazar, Manuel. “La perspectiva del narrador implícito en la obra de José María Arguedas. De una visión indigenista a una visión andina”. En FLORES HEREDIA, Gladys; MORALES MENA, Javier y Marco MARTOS CARRERA. *Arguedas centenario*. Actas del Congreso Internacional José María Arguedas. Vida y obra.

- Lima, Academia Peruana de la Lengua, Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y Editorial San Marcos. Lima: 2010. 375-384.
- Lienhard, Martín. *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Tarea/Latinoamericana Editores, 1981.
- . «Arguedas y la literatura en quechua». Conferencia del 7 de julio 2011 en el Congreso Internacional Los Universos Literarios de JMA. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2011.
- . «Avatares del yo en la obra de José María Arguedas», en Cecilia Esparza et al. (eds.), *Arguedas: La dinámica de los encuentros culturales*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, tomo II, 2013. 15-32.
- Morales Ortiz, Gracia. *José María Arguedas. El reto de la dualidad cultural*. Madrid: Renacimiento, 2011.
- Moraña, Mabel. *Arguedas/Vargas Llosa. Dilemas y ensamblajes*. Madrid-Frankfurt am Main-Lima: Iberoamericana-Vervuert-Librería Sur, 2013.
- . “Escribir en el aire, ‘heterogeneidad’ y ‘estudios culturales’”, *Revista Iberoamericana* 170-171 (1995): 279-286.
- Merino de Zela, Mildred. “Vida y obra de José María Arguedas”. En MONTROYA, Rodrigo (comp.). *José María Arguedas, veinte años después: huellas y horizonte 1969-1989*. Lima: Escuela de Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos/Ikono Ediciones, 1970.
- Oviedo, José Miguel. “Una ejemplar narración de JMA”, *El Comercio*, suplemento dominical, Lima, 27-V-1962. 5.
- Pacheco, Carlos. “Introducción”. *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Caracas: Ediciones La Casa de Bello, 1992: 13-23.
- Pantigoso, Edgardo J. *La rebelión contra el indigenismo y la afirmación del pueblo en el mundo de José María Arguedas*. Lima: Editorial Juan Mejía Baca, 1981.
- Pinilla, Carmen María. *Arguedas. Perú infinito*. Cusco: Dirección Regional de Cultura Cusco, 2011.

- Prialé, Jorge. “*Agua*, breve itinerario de JMA”. Rev. Verdad y Esfuerzo, Huancayo, diciembre 1935-enero 1936, número 13, página 12.
- Rivera, Fernando. *Dar la palabra. Ética, política y poética de la escritura de José María Arguedas*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2011.
- Rowe, William. *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1979.
- Salazar Bondy, Sebastián. “Arguedas: fe en el hombre”. *El Comercio*, Lima, 30 de noviembre de 1961. 2.
- Tauro, Alberto. “José María Arguedas, escritor indigenista”. *La Prensa*, Lima, 5 de mayo de 1935. 16.
- . “José María Arguedas, escritor indigenista”. *La Prensa*, Lima, 5 de mayo de 1935. 16.
- Urello, Antonio. *José María Arguedas. El nuevo rostro del indio. Una estructura mítico-poética*. Lima: Juan Mejía Baca, 1974.
- Vargas Llosa, Mario. *La utopía arcaica y las ficciones del indigenismo*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- . “José María Arguedas”. *El Comercio*, Lima, 4 septiembre 1955. 8.
- . “José María Arguedas descubre al indio auténtico”. *Visión del Perú*, Lima, agosto 1964, número 1. 3-7.

**SIMBOLISMO DE LA FAUNA ANDINA
EN EL POEMARIO
DONDE ESCRIBEN LOS RELÁMPAGOS,
DE CARLOS HUAMÁN LÓPEZ**

**SYMBOLISM OF ANDEAN FAUNA
IN BOOK OF POEMS
DONDE ESCRIBEN LOS RELÁMPAGOS
BY CARLOS HUAMÁN LÓPEZ**

Jim Alexander Anchante Arias
Universidad San Ignacio de Loyola
Correo electrónico: adriabel44@hotmail.com

Resumen

El presente artículo es un análisis del poemario *Llipyaykunapa qillqanampi: Donde escriben los relámpagos* (Lima, 2009) del escritor peruano Carlos Huamán López (Huamanga, 1962) a partir de la elucidación de la estructura simbólica de los elementos propios de la fauna andina. Dicho análisis reflexionará sobre los ejes temáticos del libro en cuestión, además de establecer una visión lírica que combina de forma original la cosmovisión ancestral andina con la problemática de la modernidad.

Palabras clave: lírica – símbolos – mundo andino – modernidad – fauna

Abstract

The present article is an analysis of poetry book *Llipyaykunapa qillqanampi: Donde escriben los relámpagos* (Lima, 2009) of Peruvian writer Carlos Huamán López (Huamanga, 1962) about the explanation of the Symbolism of the Andean fauna. This analysis will think about the principal topics of this book, as well as the idea of a lyric vision that com-

bines originally the ancient Andean world view with the conflict of the modernity.

Keywords: poetry, symbols, Andean World, modernity, fauna

Recibido: 21 de abril de 2016. *Aprobado:* 7 de octubre de 2016.

Carlos Huamán López (Huamanga, Perú - 1962) es un poeta y músico ayacuchano, además de Doctor en Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México e investigador de esta misma casa de estudios. Como poeta, ha publicado los poemarios *Taki unquy* y *Cantar de viento*. En el presente artículo, quisiéramos comentar algunos poemas de la parte castellana de su libro *Llipyaykunapa qillqanampi: Donde escriben los relámpagos* (Lima, 2009).

A partir de lo anterior, señalamos que el poemario es bilingüe (quechua – castellano) y desarrolla una temática diversa (la naturaleza, la violencia, el amor, la creación poética). Es nuestro interés reflexionar en torno al simbolismo de la fauna andina que se representa en estos poemas, y en qué medida la misma se relaciona con la temática de ciertos textos en particular. Partimos de la hipótesis de que en algunos poemas de *Donde escriben los relámpagos* el hablante lírico sugiere una ambivalente y a ratos contradictoria expresión de lejanía y de búsqueda de la tierra-familia. Ello se enriquece con la propuesta poética de la apropiación del tiempo-espacio a través de la palabra-voz. Es así como, a pesar de la soledad y la angustia, la palabra-voz del poema sirve como una herramienta de retorno al origen, a través de animales míticos andinos como el cernícalo o el puma, entre otros.

Para desarrollar esta línea de lectura, vamos a dividir el artículo en tres partes: primero vamos a analizar el aparato paratextual que acompaña al texto, específicamente las presentaciones y su revisión del estilo y contenido del mismo; a continuación, reflexionaremos en torno al *simbolismo* de los animales andinos que se sugieren en los poemas; finalmente, nos centraremos en el análisis e interpretación de tres poemas, con el objetivo de desarrollar y/o problematizar la hipótesis sugerida.

1. Los paratextos

El poemario en cuestión es antecedido por cuatro presentaciones en el siguiente orden:

“Nostalgia de su tierra” de Elikura Chihuaylaf (Chile)

“Poesía *Donde escriben los relámpagos*” de Baudelio Caramillo (México)

“Chaka, puente de la memoria *Donde escriben los relámpagos*” de José Quintero (Venezuela)

“La nostalgia de las raíces hondas” de Eduardo Huarag Álvarez (Perú)

La presentación del poeta mapuche Elicura Chihuailaf pone énfasis en dos aspectos: la identidad indígena y la nostalgia por el mundo de la infancia. Además, desde una perspectiva etno-poética, afirma que “la Palabra surge de la Naturaleza y retorna al inconmensurable Azul desde donde nos alegra y nos consuela y que cuando la Palabra cree / imagina interrogarse no es sino lo innombrado que la interroga para sacudirla, para desempolvarla, para intentar devolverle su resplandor original” (Huamán, 2009, 14).

Otro aspecto fundamental es la concreción de la visión de la *Oralidad* a partir de los poemas de Huamán López, con lo cual se pone sobre el tapete uno de los temas centrales de esta propuesta literaria: la tensa y conflictiva relación entre escritura y oralidad, así como entre autoría individual y colectiva: “escritura que apela a la memoria de los cantos, relatos, consejos y Conversación de nuestros Ancianos / nuestras Ancianas, la memoria de nuestros Antepasados. La poesía, me parece, como una manera de recordar y una manera de vivir (siempre respetuoso del lenguaje de la Naturaleza)” (Huamán, 2009, 15). Poesía y Naturaleza en consustancial relación con la Belleza, la cual cobra forma a través del coro sublime que no es otra cosa que la Poesía.

En la presentación del poeta mexicano Baudelio Camarillo, se retoma la visión de la cálida nostalgia del terruño, así como del “cordón umbilical” que lo une a la niñez. Sobre sus versos, afirma que persiste “en ellos el paso del tiempo, los recuerdos, el amor, la constante lucha interior y exterior, matizados por una sensibilidad a toda prueba que da cabida en sus versos a la sencillez del lenguaje común y a los hallazgos sorprendentes,

todo unido en una musicalidad cadenciosa que se mantiene de principio a fin” (Huamán, 2009, 18).

Otro detalle que queremos destacar es la búsqueda por lograr, en poesía, un equilibrio entre sensibilidad e inteligencia, equilibrio que según Camarillo logra el poeta peruano cuando insiste “en la necesidad de atrapar, en la fugacidad del tiempo, los instantes mágicos con que se va trazando el sentido de nuestra existencia” (Huamán, 2009, 19). Una exploración como una introspección y a la vez una extrapolación con la Naturaleza exterior, pero que también se halla en el centro de su sensibilidad. Estos son algunos de los aspectos que destaca Camarillo sobre el libro en cuestión.

El poeta y profesor venezolano José Quintero Weir inicia su presentación con una reflexión asociativa de las palabras desplazamiento, desgarramiento y destierro. Y cómo la memoria, en tanto resistencia al olvido, es la piedra angular de la poesía de Huamán López. A continuación, señala un aspecto que desde nuestra lectura es fundamental en el poemario en cuestión: el antecedente de la retórica del retorno, es decir, el contexto de la partida, así como “la chispa necesaria para que nuestro corazón encienda el fuego de la memoria” (Huamán, 2009, 21). La memoria, dentro del contexto de la ausencia (por la partida), imposibilita el abandono espiritual frente a la realidad del abandono físico. Anota las metáforas de la memoria como río y como viento, cuya dimensión “puede atravesar montañas y distancia, gota a gota, tal como el espíritu del agua puede filtrar el interior de las cuevas en las que, finalmente, queda colgada en petrificadas estalactitas que registran en sus sólidas acuosidades, el grabado de sus imborrables recuerdos” (Huamán, 2009, 22).

Finalmente, el texto de Eduardo Huarag inicia con una reflexión sobre la situación de marginalidad en que se sigue encontrando, en nuestro país, tanto la poesía peruana escrita en quechua como la enseñanza de este idioma. A continuación, destaca el sentimentalismo de la poesía de Huamán López, así como su capacidad de condensación poética a través de la metaforización quechua. Relaciona este trabajo figurativo con un tópico fundamental en los presentes poemas: la del eje dialéctico partida-retorno. Este proceso, desde la perspectiva de Huarag, se vincula con la experiencia dolorosa del desarraigo y con la búsqueda de “volver al lugar donde dejó sus raíces, y ello es como despertar las sensaciones de antes, un reencontrar los símbolos, un afán de purificarse, de encontrar la vitalidad perdida” (Huamán, 2009, 26). Canto al desarraigo e himno al retorno son

las frases con que Huarag sintetiza el quehacer poético de Huamán en el presente libro.

Un aspecto fundamental que observa Huarag es el diálogo intertextual que establece Huamán con Vallejo a partir de elementos como “la piedra, sus huesos, su muerte querida” en la configuración de la “esencia del ser” (Huamán, 2009, 27). Esa preocupación ontológica se vincula con una reflexión poética sobre la esencia de la palabra: la de la poesía como “vehículo de la salvación” para un desarraigado cuyo “mensaje verbal, poético, tendrá un valor más significativo, intenso” (Huamán, 2009, 27). Culmina su presentación con la indubitable certeza de que la poesía de Huamán López aporta al proceso de modernización de la poesía escrita en quechua u *oralitura*, en términos de Chihuailaf.

A manera de balance, afirmamos que, vistos en conjunto, los textos de presentación revisados han cubierto un importante sector de la propuesta poética de Huamán López en el presente libro. Sin embargo, también es necesario señalar el carácter preliminar que tienen los mismos en cuanto al estilo y a la temática de *Donde escriben los relámpagos*. A continuación, buscaremos profundizar en la simbólica de la fauna andina en los poemas que nos competen.

2. La simbólica de la fauna andina

“(...) los dioses no son retratos de los animales. Por el contrario, el hombre encuentra en ellos los reflejos de la divinidad que él también posee o, por lo menos, cree poseer.

Luis Millones

¿Qué entendemos por simbólica? Jean Chevalier y Alain Gheerbrant establecen dos significados para este término: “Designaremos con el nombre de simbólica, por un lado, al conjunto de las relaciones y de las interpretaciones correspondientes a un símbolo, la simbólica del fuego, por ejemplo; por otro lado, al conjunto de los símbolos característicos de una tradición, la simbólica de la cábala o de los mayas, del arte romántico, etc.” (Chevalier y Gheerbrant 1986, 21). Vamos a partir de la segunda noción de simbólica, entendida como el conjunto de símbolos propios de un campo cultural determinado, en este caso, del mundo andino (aquí tiene una equivalencia con la noción de simbolismo). Y, siendo más específicos,

de los símbolos que representan la fauna andina, aspecto fundamental del libro de Huamán López.

Ahora bien, para llevar adelante semejante labor, es obligatorio partir de un texto en gran medida fundacional sobre lo tratado: el *Manuscrito de Huarochirí* (1608). En especial, el capítulo 2 del mismo, donde se narra la historia de Cuniraya Huiracocha y de Cahuillaca. Recordemos que en este relato, el dios persigue el rastro de su amada y del hijo de ambos. En el camino, se encuentra con diferentes animales, los cuales alientan o desalientan al encuentro del héroe con sus seres queridos. Por ese motivo, este les lanza bendiciones o maldiciones, dependiendo de lo que le hayan dicho. Podemos resumir esto en el siguiente cuadro:

Alientan a Cuniraya Huiracocha	Desalientan a Cuniraya Huiracocha
El cóndor	La zorrina
El puma	El zorro
El halcón	Los loros

Las bendiciones y maldiciones que reparte el dios son las siguientes:

Cóndor: se alimentará de todos los animales y quien ose matarlo también morirá.

Puma: se comerá las llamas del hombre, y si este lo mata, primero tendrá que adorarlo como a un dios.

Halcón: almorzará picaflores y otros pájaros, y si el hombre lo mata tendrá que sacrificar una llama, además de bailar.

Zorrina: será odiada por los hombres y apestará horriblemente. Solo podrá salir de noche.

Zorro: será odiado por los hombres, quienes lo matarán y tirarán su piel como algo sin valor.

Loros: gritaran muy fuerte, motivo por el cual los hombres los odiarán y los espantarán; vivirán con mucho sufrimiento.

Sin embargo, también es necesario recordar que a continuación son mencionados tres animales más: la serpiente, los peces y las palomas. Sobre la primera, era resguardada por dos hijas del dios Pachacámac, motivo

por el cual inferimos que poseía un especial rol mítico. Cuniraya Huiracocha viola a la mayor y, al querer hacer lo mismo con la menor, esta se transforma en paloma (vuelo, escape). Finalmente, aparece la madre de ambas, Urpayhuáchac (la que pare palomas), quien criaba peces en un pequeño estanque: “Cuniraya, encolerizado, se preguntó: ¿Por qué se ha ido a visitar a la mujer llamada Cahuillaca mar adentro?, y arrojó todos los peces al mar. Por esto ahora también el mar está lleno de peces” (¿Tomás?, 2008, 29).

En el breve capítulo 3, también hay importantes menciones a animales. En primer lugar, tenemos el diálogo entre una llama y su dueño; la primera le advierte de un diluvio y le sugiere protegerse en el cerro Huillcacoto. Cuando el hombre llega, ya todos los animales habían ocupado el cerro (el manuscrito menciona al puma, zorro, huanaco y cóndor). Debido a que la cola del zorro fue tocada por el agua del diluvio, la misma se ennegreció.

Ello, en cuanto a las referencias míticas de los animales en el manuscrito. ¿Qué animales son mencionados en *Donde escriben los relámpagos*? Realicemos una breve enumeración de los siguientes poemas:

- “Retorno del viento” (dividido en dos poemas): pájaros, cerníkalo, puma, búhos, halcón, perro
- “Oda inconclusa a la poesía”: pez, picaflor
- “Talabartero”: pájaros, calandrias, toros, aves
- “Como un colibrí”: colibrí (obviamente)
- “Mi primer amor”: pájaros, búhos, vicuñas
- “Esta noche”: puma
- “Jaguar o puma”: jaguar, puma, calandria
- “Bajo este árbol”: ave
- “Un museo”: aves, pájaros
- “Los años”: gorrión, calandrias, murciélagos
- “Elegía en la distancia”: búhos, gorrión
- “Sobre la torre Eiffel”: cerníkalo, serpiente, pez, cóndor, pájaro, ave
- “Quién dice”: calandrias
- “Escribo con los ojos”: cóndor
- “Siempre”: perros, búhos
- “Una carta” (dividido en cuatro poemas): cerníkalo, palomas, calandria, pumas, águilas, pez, ave

“Infancia” (dividido en tres poemas): patos, pez, calandrias, pájaros
 “Pueblo”: halcón, colibrí
 “Hoy cierro la puerta del descanso”: perro, caballo
 “Un día más”: zorzal, murciélagos, gallo, ave¹

Lista nada despreciable. Incluso, recordemos que uno de los cinco apartados del poemario se titula “Uturunkupa ñawin” (“Los ojos del jaguar”). Ahora bien, en este punto nos parece obligatorio recordar dos aspectos fundamentales: primero, que no estamos ante un libro de mitología, sino ante un poemario, motivo por el cual el *valor simbólico* que presenten estos animales en los textos de Huamán López no necesariamente tienen que concordar con el valor mítico-mágico de animales mencionados, por ejemplo, en el manuscrito de Huarochirí; segundo, que sobre la base de un simbolismo cultural (como el del mundo andino) podemos encontrar el particular simbolismo poético que un autor puede crear en el contexto de su obra².

3. Partida y retorno: lectura de tres poemas de Huamán López

A continuación, para llevar adelante un esbozo del simbolismo de la fauna andina en *Donde escriben los relámpagos*, nos centraremos en tres poemas que nos parecen centrales para la configuración de la simbólica propuesta.

3.1. Desarraigo y violencia: “Retorno del viento”

El poema “Retorno del viento” presenta dos partes: (Uno) y (Dos). Son básicamente dos poemas traspasados por una temática común: el retorno. Ahora bien, este retorno a “la casa-tierra” involucra un desarraigo en su sentido de “separar a alguien del lugar o medio en que se ha criado”

¹ También es importante mencionar la alusión a distintos insectos, tales como abejas, moscas, arañas, hormigas, mariposas, cigarras, grillos, luciérnagas y gusanos. Sobre el tema de los insectos en la mitología andina, se sugiere revisar el libro *De bestiarios a la mitología andina. Insectos en metáfora cultural* de José Carlos Vilcapoma (ANR, 2010).

² Sugerimos una propuesta como esta en el simbolismo particular del poeta simbolista José María Eguren (con las evidentes diferencias entre el autor de *Simbólicas* y el que estamos trabajando en este momento), en relación con los símbolos (griegos o germánicos) de los que parte. Sobre el punto, sugerimos revisar el capítulo 3 de nuestro libro *Las figuras del cazador* (USIL, 2013).

(DRAE, 2001, 515). Entendemos que el hablante lírico sugiere el carácter imperativo que lo obligó a dejar su tierra, metaforizada en las imágenes de los sueños y cuadernos:

“Yo que le fui con mi hoguera de cólera y tristeza
sin recoger la ceniza de mis sueños
dejando en la ventana
mis cuadernos incendiados por la lluvia...” (31)

Hay una mezcla de cólera y tristeza que lo agobia, lo cual da mayor fuerza a su afirmación repetitiva “retorno / vuelvo”. A continuación, entra en diálogo directo con el alocutario del poema, a quien busca justificar la forma intempestiva en que ha llegado (“Debí entrar descalzo para no despertarte...”). Esta justificación se basa en el símbolo del fuego de sus sentimientos: “pero encendióse el madero en que vivo / y ardió mi juventud en la misma calle”, en concordancia con “mi hoguera de cólera y tristeza” del verso 1. Por eso es que su entrada es una “corriente de aguas apuradas”. Luego, mientras retorna, también retorna a su mente la imagen del cazador sobre el pico de los pájaros, en alusión simbólica –interpretamos– a una escena de su pasado marcado por la violencia, como trataremos de justificar más adelante. Motivo por el cual busca protección en el alocutario como fuerza tutelar: “y he aquí que me veo / rasgando tu pecho de cálido abrigo”.

Enseguida hay una invocación al pedernal, o piedra que produce el fuego, a que mire (recuerde) su imagen pasada: el cernícalo³ que tiró “su cadáver al río / para que sus sueños no murieran”. Esta imagen del locutor que tira a sí mismo su cadáver puede interpretarse de dos maneras que a la vez pueden ser complementarias: la muerte-violencia que asoló su tierra (en otro poema menciona directamente Ayacucho) en concordancia con la visión andina del muerto que recoge sus pasos. Como si este retorno o vuelta se hiciera no solo desde una tierra lejana, o que esa tierra lejana fuera el más allá. Hay otros que se fueron con él y que también regresan, víctimas hermanadas por un pasado que dejó en sus rostros “las mismas cicatrices” y que “hablan sin decir una palabra”, pues “las palabras están en sus rostros” (33). Al final del poema (Uno), en un nuevo diálogo direc-

³ El cernícalo americano es un halcón pequeño conocido con el nombre andino de *k'illinchu*; se encuentra ampliamente extendido en la naturaleza andina.

to con el alocutario, aparece una metáfora de índole cristiana (y hasta de guiño vallejiano, nos atrevemos a afirmar) al expresar que “tus naranjos se crucificaron en mi boca”⁴. Este alocutario o madre tierra, entendemos, extiende sus manos como una pampa, pampa en que el salvaje puma del locutor rugió. Ahora bien, esta alusión simbólica del puma no es gratuita: recordemos que este animal presenta una connotación de gran respeto dentro del universo andino, y se caracteriza por su fiereza y bravura. Entonces, podemos relacionar la vehemencia de fuego o salvaje puma de la voz poética, con su retorno a la tierra que le repite aquellas imágenes de violencia que su memoria trae.

El poema (Dos) inicia con la mención a tres animales muy interesantes dentro de la cosmovisión andina: el búho, el halcón y el perro: “El valle de los búhos quedó atrás / traigo mi espíritu zurcido por el pico de tu halcón / el perro de tímida cola regresa a lamer tu herida” (35)

Recordemos la connotación fatalista, de mala suerte, que suele tener el búho en nuestro contexto rural. Por ello, nos parece pertinente la oposición entre pasado negativo (“valle de los búhos”) que se va dejando atrás, frente al espíritu curado o zurcido por el *pico del halcón* de la tierra. Sobre este punto, recordemos que el halcón es una de las aves premiadas por Cuniraya Huiracocha con la carne de otras aves. Ello le da a este animal una connotación depredadora. Sin embargo, en el poema representa más bien una actitud constructiva, pues zurce con su pico el espíritu roto del locutor. De esta manera, apreciamos que la *fauna poética* en este poema de Huamán López va adquiriendo una particular significación. Es su particular simbólica, actualizada a partir de la simbólica cultural de la fauna andina, como aludíamos anteriormente.

A continuación, la voz poética se representa en la imagen de un animal de honda repercusión en la zona andina: el perro. Sobre el mismo, nos recuerdan Luis Millones y Renata Mayer lo siguiente:

El perro como compañero del hombre, incluso hacia el más allá, es una tradición ayacuchana que se mantiene viva en boca de las comunidades. Víctor Cárdenas me recordó una de las menos conocidas: son animales tan fieles que siguen

⁴ “(...) en esta noche tú te has crucificado / sobre los dos maderos curvados de mi beso”, expresa en “El poeta a su amada” el poeta César Vallejo.

a sus amos una vez muertos, incluso al Purgatorio⁵. Incluso para aliviarlos del fuego que los atormenta, van y vienen de este mundo llevándoles agua en sus orejas. No me sorprendió, entonces, recoger de migrantes ancashinos, parientes de mi abuela, la recomendación de tratar a los canes con cariño, porque ellos, que pueden ver a las almas... (Millones & Mayer, 2012, 60-61)

El perro es el animal más cercano al hombre y representa la fidelidad; además, este verso también nos recuerda la creencia de que su saliva puede cicatrizar las heridas: en este caso, heridas de la memoria por el pasado de violencia, como se puede observar más adelante, nuevamente con la alusión del muerto que recoge sus pasos:

Y como no olvidé mi muerte
 Vuelvo aquí
 A tender sobre la mesa
 Todos mis huesos
 Para que me reconozcan mis asesinos
 Y mis hermanos puedan llamarme otra vez... (35)

Nos parece evidente la alusión al conflicto de la guerra interna que sacudió nuestro país en las dos últimas décadas del siglo pasado, especialmente en la zona sur de la sierra, adonde pertenece nuestro poeta. Pero este muerto que recoge sus huesos también es su opuesto, es decir, también es “la semilla” que produce la vida y la naturaleza, es la “la hoja” del árbol, la fuerza cuyas manos se hundieron en el arado para la cosecha; es el “guiño de raíz que salió de ti”, es decir, del alocutario o *pachamama*. Creemos que se cumple así esa dualidad o *yanantin* que Olivia Reginaldo señala como característica fundamental de la cosmovisión andina:

Yanantin es un concepto propio de la comunidad andina, alude a la paridad de las cosas, es la lógica por la cual las cosas tienen su opuesto que lo complementa. Este modo dual de organizar el mundo y de comprender sus relacio-

⁵ Un ejemplo característico de esta tradición lo podemos encontrar en la novela *Rosa Cuchillo* del narrador peruano Oscar Colchado Lucio.

nes se ha manifestado desde tiempos remotos hasta la actualidad, reflejándose en diversos aspectos de la sociedad andina (...). El *yanantin*, implica dos partes en constante dialogía. (Reginaldo, 2010, 21)

En este poema, más que cumplirse la dualidad central hombre-mujer, analizada por Reginaldo, se aprecia más bien una del tipo vida-muerte, pero, como se señala acertadamente en la cita, esa oposición lleva implícita una complementariedad: así, la muerte del pasado desencadena la vida del presente. Muerte que se transforma en vida a partir del retorno con vehemencia de fuego por parte de quien pertenece a la *pachamama* y que vuelve a ser semilla, guño de raíz que salió de ella.

3.2. La metamorfosis del amor: “Jaguar o puma”

En este poema, el título ya nos da una primera coordenada para su lectura: la alusión a ambos felinos americanos, habitantes de diversos territorios de nuestro continente. Ahora bien, en el mundo andino quechua la imagen del puma ha predominado (a diferencia, por ejemplo, del jaguar en la cultura náhuatl), como nos lo demuestra la mención referida en el manuscrito de Huarochirí. Además, Olivia Reginaldo, en su estudio sobre los animales enamoradores en el mundo andino, recoge una leyenda en que un puma o león andino⁶ engaña a una joven pastora con el objetivo de llevarla a su cueva. La chica primero cree que es un joven, pero finalmente se da cuenta del engaño y es rescatada por unos pobladores. En todo caso, nos parece importante señalar la naturaleza *apasionada* de estos felinos, como se observó en la imagen del salvaje puma en el anterior poema. Sin embargo, en “Retorno del viento” el animal es un símbolo del deseo desenfrenado por retornar a la *pachamama*; aquí, en cambio, entra más en sintonía con la leyenda mencionada en cuanto a la temática amorosa.

El hablante lírico espera y busca a la amada (el alocutario) por la naturaleza, “como el agua que no seca / a la sombra de la juventud” (63). A continuación, se alude a ambos felinos, no para elegir a alguno de ellos, sino más bien para equipararlos en forma casi indiferente: “Jaguar o puma

⁶ Sobre la relación entre puma y león en nuestro continente, Luis Millones nos dice que “la preocupación de los escritores europeos de la Colonia, al tratar los temas indígenas, era encontrar conceptos equivalentes (pumas = leones, jaguares = tigres, etc.) para poder explicarse la naturaleza de América” (Millones, 2012, 113).

no importa / caminé la transparente hondura de la tierra / la vena grande en el mapa de los sueños” (63).

La figura de los felinos es empleada para aludir al espacio terrestre que atraviesa el locutor en su búsqueda de la amada. Sin embargo, lo curioso es que a continuación se pasa de la tierra al cielo (¿del Urin al Hanan?), de la simbología felina a la de las aves. El paso a este espacio se manifiesta, a nuestro parecer, a través de la acción del *dondonear*⁷ o sonido de campanas sobre el pecho del locutor. A continuación, el verso “El amor picotea la orilla de tu nombre” nos introduce en el contexto pleno de las aves. En este poema, como en el anterior, aparece también la imagen del fuego, en este caso amoroso, así como su efecto que es el humo: “Con ternura / Quemo la hierba de mis ojos / Y humeo largamente hasta que me veas” (63).

Ambas entidades, el locutor y su amada, se representan en este pasaje como figuras aéreas: “Con ternura mi calandria navega al fondo / del cielo en que vuelas” (63). Los versos finales en cierta medida explican el contexto del poema: hay una suerte de persecución, puesto que la amada se encuentra huyendo, sin aparente posibilidad de escape: “Óyeme, mírame / todo callejón por donde huyes son estos brazos” (63). Así, encontramos cierta correspondencia de estas figuras zoomorfas con la obsesión y persecución enamoradora, en sintonía con la propuesta de Reginaldo.

3.3. La visión ecuménica de lo andino: “Sobre la torre Eiffel”

Un poema peculiarmente curioso (y sugerente) es “Sobre la torre Eiffel”, el cual nos coloca de golpe en uno de los máximos símbolos de la modernidad occidental: la famosa torre de París. Sin embargo, encontramos sobre la misma un ave ya aludida anteriormente: el cernícalo. Ahora bien, a diferencia de “Retorno del viento”, donde el locutor se enviste con la imagen de este pequeño halcón, aquí más bien es colocado como personaje por la voz poética; también hará lo propio con el *dansaq* versos después. Sin embargo, nuestro punto de vista es que se emplea una suerte de *objetivación* como recurso de representación: el cernícalo y el *dansaq* no son otros que la misma voz del poema.

⁷ Este verbo no figura en el DRAE. En la página del Instituto de Verbología Hispánica figura la siguiente definición: “Sonar haciendo don-don [como las campanas]” (<http://www.verbolog.com/def/dondonear.gif>).

Se construye un ritual en los aires que circundan la torre de hierro; este ritual se constituye en una suerte de “carta para el mundo”, desde la palabra-voz de lo andino:

estos son mis ojos y ésta mi lluvia
 –dice en su danza–
 De mi antiguo sol
 todo el incendio
 De mi nuevo nombre
 la palabra en el agua (85)

Consideramos que este poema es central dentro de la propuesta estético-ideológica del libro, ya que se representa, a nuestro parecer, una especie de exacerbación de lo mítico-andino a través de un ritual que combina cielo y tierra, agua y fuego, sangre y carbón. El baile de la danza de tijeras en que el cerníkalo-dansaq-poeta con su pico-tijera le dice al mundo su palabra infinita. Palabras escritas, curiosamente; palabra suya y a la vez apropiada (quechua y castellano) que repercute en un movimiento de abajo arriba en forma ecuménica:

la raíz de mi cielo se extiende hasta
 Donde la luna se inclina
 Esta es mi sangre ilimitada
 Que apaga el carbón de la muerte
 Y ésta mi serpiente
 Que convierte en pez
 El brillo de sus escamas (85)

La acción transformadora de su serpiente (animal resguardado por las hermanas de Cahuillaca) repercute en la visión aurífera de los peces que pueblan los mares desde Pachacámac. Pero eso no es todo: este *dansaq*-poeta envía a su cóndor (el ave sagrada por excelencia y mensajera del Inti) a luchar contra el pájaro-relámpago o avión-relámpago de acero (velocidad y color) en un escenario alucinado y cosmogónico donde “un pedazo de sol es el lucero / con que despierta el universo”.

El desenlace del poema identifica ahora al poeta con el cóndor, el cual “se despeña al corazón”, navega y a la vez “Escribe con sus alas”. Este

poeta-cóndor no es otro que el poeta-quechua que, en su desarraigo, construye una identidad en que lo propio no tiene que ser necesariamente ajeno ni opuesto con el otro⁸. No se soluciona esta conflictiva relación entre el choque de culturas que se ha dado a través de nuestra historia (Ande y Occidente), porque justamente no se busca esa solución: no puede desaparecer dentro de una realidad tensa y heterogénea que en gran medida determina la visión del poeta en su búsqueda por querer escribir, desde el centro de la urbe, con sus alas despeñadas de cóndor.

4. A manera de conclusión: una poesía de la modernización quechua

Hemos querido cubrir algunos de los aspectos temáticos y estilísticos de *Donde escriben los relámpagos* de Carlos Huamán López, con la certeza de que definitivamente puede ser abordado desde distintas ópticas. En todo caso, estamos seguros de que se ha seguido una línea de lectura sobre uno de los ejes fundamentales del libro en cuestión: el del simbolismo de la fauna andina en los poemas mencionados, así como la configuración de una particular simbólica poética, de lo cual hay todavía mucho por decir. Para terminar, podríamos valernos de algunas reflexiones de Gonzalo Espino, al analizar la poesía bicultural de José María Arguedas, y que también podemos identificar, en cierta medida, con la *oralitura* propuesta por Carlos Huamán López en este libro:

Propuesta que nos invita, a leerlo desde un programa que descentre el canon y que repase su nueva condición: en el sentido que las culturas que pugnan por su visibilidad en el espacio latinoamericano, desde la lengua aprendida o desde la lengua originaria, disputa del espacio simbólico en la literatura desde de (...) lo indígena y desde lo moderno, en tanto estas se cruzan o se trenzan uniendo lo indio y lo moderno. (Espino, 2012, 34)

Con ello, se evidencia la importancia que hoy va teniendo esta renovación epistemológica en los estudios literarios. Y, por lo mismo, se renueva también la lectura sesuda y crítica de nuestros discursos literarios y cultu-

⁸ Las nociones de identidad y de alteridad no solo son opuestas, sino también complementarias, como señalan Solórzano-Thompson y Rivera-Garza en su concepto de Identidad (Dzurumuk & Robert, 2009, 140-146).

rales que, como bien expuso Antonio Cornejo Polar, se ven remecidos por el signo de la heterogeneidad.

OBRAS CITADAS

- Chevalier, J. y A. Gheerbrant. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.
- Dzurmuk, Mónica e Irwin Robert Mckee (Coord.). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México D.F: Siglo xxi. 2009.
- Espino Relucé, G. “La poesía de José María Arguedas”. *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Año 21, N° 23 (2012): 21-38.
- Huamán López, C. *Llipyaykunapa qillqanampi: Donde escriben los relámpagos* (edición bilingüe). Lima: Altazor, 2009.
- Millones, L. y R. Mayer. *La fauna sagrada de Huarochirí*. Lima: IEP, 2012.
- Reginaldo Enrriquez, O. *Yanantin: Dualidad en la serie de relatos orales andinos sobre animales enamorados*. Tesis de Licenciatura. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2010.
- ¿Tomás?. *Ritos y tradiciones de Huarochirí*. Edición bilingüe quechua-castellano por Gerald Taylor. Lima: IEP, 2008.

**LAS PUNTAS DEL ARCO:
SANTA ROSA ORAL Y SANTA ROSA VISUAL
EN LA DECLARACIÓN DE SUS
VIVENCIAS SOBRENATURALES**

**“THE LIMITS OF THE ARCH: SAINT ROSE’S
ORAL AND VISUAL DECLARATIONS
OF HER SPIRITUAL EXPERIENCES”**

*Emilio Ricardo Báez Rivera, Ph. D.
Catedrático Asociado
Universidad de Puerto Rico
Correo electrónico: ericardo2@aol.com*

A Ramón Mujica Pinilla, a Luce López-Baralt y a María Caballero Wangüemert,
en agradecimiento equitativo.

Resumen

El trabajo explora la expresión rosariana tanto en sus declaraciones orales al examen de conciencia extraoficial del Santo Oficio del Perú como en su expresión iconoléxica de los dos hológrafos que le sobreviven: «Heridas del alma» y «Escala espiritual», donde la santa boricuo-peruana se valió de la emblemática áurea y del *collage* para declarar quince tipos de experiencias extraordinarias con Jesús Cristo. A raíz de la disparidad del contenido, de la actitud y de la densidad de ambos testimonios, se exponen hipótesis que intenten justificar una premeditada estrategia discursiva — según el consejo de su confesor de turno— que fuera congruente con la expectativa de los dos destinatarios de estas comunicaciones espirituales.

Palabras clave: examen oral de conciencia, hológrafos rosarianos, experiencias místicas, emblemática renacentista, *collage*, Santo Oficio del Perú, confesor, mística amatoria cristiana, Cantar de los Cantares.

Abstract

This paper is an exploration of Rosa de Lima's expression both in her oral declarations to an off-records test of consciousness before members of the Santo Oficio of Perú and her icon-lexical expression in her two holographs «Heridas del alma» and «Escala espiritual». The Boricuo-Peruvian saint makes use of Golden-Age emblematic language and unprecedented *collage* to communicate fifteen extraordinary experiences with Jesus Christ. Focusing on the disparity of the content, attitude, and density of these two testimonies, hypothesis are exposed to justify an aforesought discursive strategy —according to the advisory of the confessor— which could be congruent with the expectations of her addressees of these spiritual communications.

Keywords: oral test of consciousness, Rosarian holographs, mystical experiences, Renaissance emblems, *collage*, Santo Oficio of Perú, confessor, amatory Christian mysticism, Song of Songs.

Recibido: 1 de abril de 2017 Aceptado: 5 de junio de 2017

La autenticidad de la vida íntima de santa Rosa de Lima con la Divinidad cristiana vibra, primero, en los testimonios de su confesor estrella, el Dr. Juan del Castillo (*ca.* 1557-1636)¹ —médico seglar de la Inquisición del Perú, con vasto conocimiento de la teología mística cristiana— a propósito de las informaciones conducentes al *Primer proceso ordinario* de beatificación de 1617-1618; luego, en las copias manuscritas² de los dos

¹ Fue quien no solo dio con la interpretación justa de las «melancolías» de Rosa, sino que la «aseguró en sus comunicaciones con Dios» (Vargas Ugarte 42). Para el sentido exacto del término «melancolía», véase el denso estudio de Augustin Redondo, «La melancolía y el *Quijote* de 1605».

² Con mucho agrado escuché el trabajo brillante de Rowena Galavitz, «Reading Rosa de Lima: The collages Up, Down, and Sideways», en el congreso internacional conmemorativo del vigésimo aniversario de GEMELA (Grupo de Estudios de la Mujer en España y Latinoamérica, 1300-1800), celebrado en San Juan, Puerto Rico, del 29 de septiembre al primero de octubre de 2016. Esta alumna doctoral de Indiana University, con formación y experiencia de treinta años en las artes plásticas, ha propuesto que los hológrafos rosarianos conservados en el monasterio de Santa Rosa de las Madres, en Lima, Perú, son una copia manuscrita de los originales de la doncella boricuo-peruana. Habiéndolos observado detenidamente de las ilustraciones de página completa en el libro de Ramón Mujica Pinilla, *Rosa Limensis*, auxiliada con una pantalla de alta resolución, sus hipótesis

hológrafos de la joven que aún se conservan en el monasterio de Santa Rosa de Santa María de Lima, en el Perú. De una parte, la versión oral comporta las respuestas que santa Rosa le dirigió al doctor Del Castillo en el examen de conciencia, realizado extraoficialmente y durante dos días consecutivos en 1614 para dilucidar sus melancolías. Cuatro dominicos (Juan de Lorenzana, Luis de Bilbao, Alonso Velásquez y Juan Pérez) y dos jesuitas (Juan de Villalobos y Diego Martínez), junto con María de Oliva, madre de Rosa, y don Gonzalo de la Maza, protector a quien ella llamaba padre, rodearon la ermita donde Rosa respondía las preguntas del doctor sentado a la puerta (Báez Rivera, *Las palabras del silencio* 35-37; Mujica Pinilla, «El ancla de Rosa de Lima» 91). De otra parte, la versión visual se ubica en la punta opuesta del arco. Se trata de dos medios pliegos de papel que muestran quince gráficos sobre las mercedes que Dios le había concedido, con glosas que echan por tierra su imagen por lo común humilde e iletrada, confiriéndole un giro enteramente intelectual. Compuestas el 23 de agosto de 1616, las «Mercedes» o «Heridas del alma» (primer pliego) y la «Escala espiritual» (segundo pliego) constituyen el *primer documento de calidad artística* de una autobiografía espiritual femenina en toda Hispanoamérica colonial.

Empecemos con escuchar a santa Rosa ante sus «inquisidores». La primera visión rosariana que Del Castillo documentó en su testimonio para el *Primer proceso ordinario* tuvo por circunstancia la experiencia de unión con Dios:

Respondió la susodicha que en la unión, después de las dichas figuras de infierno y purgatorio, algunas veces veía a Cristo, nuestro Señor. Y este testigo le preguntó que de qué manera le veía: si le veía con los ojos corporales o con el ánima. Respondió que no le veía con los ojos corporales, sino allá con el ánima en la unión. Y este testigo le preguntó si le veía claro. Respondió que muy claro, aunque no

principales se barajan entre la incongruencia de diseño de la santa y del decorado externo que enmarca los papeles, así como la disparidad de la caligrafía en los textos de las mercedes respecto a la que lleva una carta autógrafa de la santa, publicada en la página electrónica del arzobispo de Lima recientemente. (Le agradezco estos datos preciosos en el gentil correo electrónico que me remitió el 28 de septiembre de 2016). Conforman, entre otras posibilidades, una prueba inconcusa de que la decimosexta merced, ubicada en su totalidad fuera de la «Escala espiritual», es apócrifa y posterior a la santa.

todo el cuerpo, mas que sólo el rostro y el pecho. Y preguntó este testigo si estaba algún tiempo mirándole rostro a rostro. Respondió que pasaba así, de través, como por una línea a modo de una estrella cuando corre. Declaróle este testigo que era una visión imaginaria, pues ella conocía que estaba unida con su Dios. Preguntóle este testigo que dijese *qué figura tenía Dios*. Dijo que *era como un mar infinito o nube infinita y que no se sabía más declarar*. (MSRSML 34-35; cursivas mías)³

Es el momento más intenso del interrogatorio. El confesor hace lo propio y la coloca respetuosamente entre la espada y la pared con dos motivos de peso: primero, no era esa una confesión ordinaria, sino un examen de conciencia —aunque extraoficial— para dilucidar sus melancolías ante un distinguido tribunal inquisitorial; segundo, Dios no sería glorificado por su silencio. Rosa, luego, sin poder callar, dice sin querer decir. Ante la pregunta de qué figura tenía Dios, la santa echa mano de las comparaciones: «un mar infinito o nube infinita», pero imposible poder expresar algo más. El doctor procedió a explicarle que aquella figura (el mar infinito o la nube infinita) unía «la humanidad de Cristo con Dios», y significaba «en figura imaginaria, la unión hipostática», es decir, la unión de Dios Padre («nube infinita», espacio celeste, divinidad) con Dios Hijo encarnado en Jesús («mar infinito», espacio terrestre, humanidad). Huelga advertir que la metáfora Dios/mar infinito se puede rastrear a todo lo largo de la literatura mística universal. Tiene su raíz semítica en la ecuación Dios=océano de la poesía sufí, cuyos místicos —Niffari la inició, Ibn al'Arabí la elaboró y Rumi la heredó de aquel— la emplearon para aludir a la belleza y a la majestad del poder de Dios (Schimmel 284). El Maestro Eckhart tampoco pudo desasirse de ella cuando la utilizó como comparación de la unión del alma agraciada (una gota de agua) con Dios (el océano): «al caer en el océano se identifica con él. Pero el océano no se identifica con la gota de agua» (Eliade 275)⁴.

³ Monasterio de Santa Rosa de Santa María de Lima, *Primer proceso ordinario para la canonización de santa Rosa de Lima*, ed. H. Jiménez Salas, O.P., Lima, Time Publicidad y Marketing, 2002. En adelante, abreviaré MSRSML. Todas las citas corresponden a esta primera edición.

⁴ No en vano Jorge Luis Borges adoptó la metáfora en su celebrada narración «El Aleph», donde elabora toda una visión cósmica del infinito valiéndose de una imponente *enu-*

Del Castillo inquirió a santa Rosa sobre si había visto otras figuras, además de la de Cristo, a lo cual ella respondió que sus visiones de mayor duración eran con la Virgen María. En otras ocasiones, se le revelaba el niño Jesús, al que veía con suma claridad, aunque entre ella y Él se interponía una especie de niebla que no era óbice para el contacto amoroso según depuso el confesor: «desde el niño Jesús a su ánima y al cuerpo le venía una cosa de muy grande deleite, y que corría desde el niño a su ánima y cuerpo, a modo de una llamarada de fuego y que no era fuego, sino una cosa que ella no sabía significar, mas que sentía grandísimo deleite en el ánima y en el cuerpo» (MSRSML 35). En una de estas visiones inducida no solo por la meditación, sino por la contemplación de una imagen pintada del Niño, escuchó por vez primera la proposición nupcial: «Rosa, amiga mía, despóstate conmigo» o —la más frecuente en los testimonios del *Primer proceso ordinario*—: «Rosa de mi corazón, sé mi esposa». Del Castillo le solicitó que especificara si el Niño le había hablado «en locución intelectual o vocalmente»; pero Rosa se limitó a insistir en que solo Lo entendía mirándose con Él cara a cara (35-36).

La segunda visión rosariana registrada en el testimonio del doctor ante el tribunal del Santo Oficio va en el discurso directo de la santa:

Dios [...] fue servido que un día, poco antes que me viniese esta enfermedad, tuviese un grande arrobamiento en el cual vide *una muy grande luz que parecía una cosa infinita* y, en medio de ella, vide un arco muy lindo y muy grande y de muchos [sic] y muy varias pinturas. Y, sobre aquel primer arco, vide *otro* arco tan lindo y hermoso como el primero y, sobre el segundo arco, vide *una cruz donde Cristo fue crucificado*. Y luego vide *a nuestro Señor Jesucristo*

meratio de aspecto caótico e iniciada —¿fortuitamente?— con «el populoso mar», cuyos epíteto y nombre aluden en sí a la hiperabundancia de agua, término con el que se autodenominó el Dios Hijo en los evangelios (Báez Rivera, «Jorge Luis Borges» 134-135, trabajo de investigación inédito, Área de Literatura Hispanoamericana, Departamento de Filologías Integradas, Facultad de Filología, Universidad de Sevilla, 2003). Sin haberse considerado a sí mismo como un místico en el sentido religioso, Borges tuvo dos experiencias de tipo sobrenatural —esta intrigante confesión se halla en «The Secret Islands», una entrevista a cargo de Willis Barnstone (10-11)— que lo motivaron a meditarlas por espacio de un año en un monasterio Zen en Kioto —proyecto que la muerte le frustró—, según lo ha ratificado su viuda, María Kodama, en entrevista (López-Baralt y Báez Rivera 251-264).

debajo del primer arco, con tanta grandeza y majestad y hermosura que no lo puedo ni se puede explicar. Y védele muy diferentemente de como las demás veces le he visto, porque *las demás veces le veía que pasaba de través; ahora, le vide rostro a rostro mucho espacio de tiempo*. Y fue su Divina Majestad servido de darme fuerzas para estarlo mirando mucho tiempo *rostro a rostro, todo entero, de pies a cabeza*. Y de su rostro y cuerpo le venían a mi ánima y a mi cuerpo unos rayos y llamaradas de gloria que pensé que había acabado con este mundo y que estaba en la misma Gloria. (37; cursivas mías)

Es una visión imaginaria con visos de una experiencia mística de unión profunda —mas no absoluta— con Dios. Así pues, enmarcado en una arquitectura barroca («un arco muy lindo y muy grande y de muchos y muy varias pinturas»)⁵, Cristo resucitado le comunica a Rosa Su afecto mediante luz y calor que emanan de Su rostro y cuerpo glorificados.

Rosa prosiguió su narración con la visión de Cristo como juez, con un peso y unas balanzas, acompañado de legiones de ángeles y de ánimas que Lo adoraban. Los ángeles intentaron pesar y contabilizar fallidamente los trabajos y las consecuentes gracias que el propio Cristo tuvo que pesar y repartir a las ánimas allí presentes. Asimismo, Rosa vio que las ánimas —como ella— rebosaban en gracias por la boca y los oídos, por lo cual afirmó: «a mí me rebosaba la gracia que no me cabía, y declaróme Jesucristo y me dijo: “Sepan todos que, tras los trabajos, viene la gracia, y que, sin trabajos, no hay gracia”» (37-38). Del Castillo volvió a preguntar el modo que tuvo Cristo para darle a entender lo que allí calculaba y pesaba, que si era habla intelectual o vocal. Rosa, candorosamente, se confesó lega en esta materia («no entendía ella esos lenguajes de hablas intelectuales ni vocales»), y refirió su vivencia mediante una descripción plástico-cinética: «veía [que] de *la boca de Jesucristo* salía una cosa muy linda y entraba por *su boca de ella* que no sabe qué se era, mas que por allí se entendían Cristo y ella» (38; cursivas mías). Sobra destacar el erotismo

⁵ El doctor Del Castillo no dejó pasar por alto ni siquiera la disposición pictórica del arco en esta visión, por lo cual Rosa reitera su fracaso comunicativo al responderle que «no sabía qué color había acá en el mundo a que compararle, mas que era tan lindo y tan lleno de diversos colores que no sabía significarlo, mas que le parecía que embecía en sí todos los colores del mundo» (MSRSM 38).

figurado en la propia oralidad del mensaje que prescinde de la palabra y se concretiza en «una cosa» cuya belleza es, asimismo, vagamente descrita e indudablemente inefable.

A raíz de los testimonios vertidos en el *Primer proceso ordinario*, estas son, en líneas generales, las experiencias sobrenaturales que permiten conocer la naturaleza visionaria y mística de Rosa, que lleva relación directa con el culto a las imágenes sacras, algunas tan relevantes como la Virgen del Rosario y las pinturas de la Virgen y el Niño, así como del *Ecce Homo*, que le concedieron gran parte de sus mercedes (Mujica Pinilla, «El ancla de Rosa de Lima» 145-150); no obstante, otra historia parece narrar el discurso visual de sus hológrafos.

En sus dos medios pliegos de papel, se revela un misticismo afectivo que tiene por eje temático y exclusivo al niño Jesús, al divino cazador, al Siervo Sufriente y al amado deseado y deseante del Cantar de los Cantares en una tipología de quince manifestaciones extraordinarias que poetizó en quince emblemas/empresas. Las «Mercedes» o «Heridas del alma» muestra tres emblemas dispuestos de manera vertical en el centro del folio con tres columnas de glosas en la parte inferior; la «Escala espiritual» contiene los trece restantes en tres columnas⁶. Los emblemas/empresas constan de corazones de tela, recortados y pegados a modo de *collages* con lemas aclaratorios o frases temáticas acerca de las mercedes otorgadas por Dios. Estos lemas a vuelta redonda de los corazones dialogan, por un lado, con tradiciones como la del arte de la memoria y la emblemática renacentista; por otro, se pueden pensar como parte de la tradición del caligrama, de antigua estirpe griega, aunque reformulados por Guillaume Apollinaire (1880-1918)⁷ en la vanguardia.

El órgano receptor de las quince mercedes es siempre, en virtud de la poesía, el corazón de santa Rosa, simbólico de su alma dulcemente vulnerada. En este sentido, cada merced es un poema cuyo lenguaje figurativo (la imagen) y verbal (la palabra) se emplean para traducir un fenómeno

⁶ Remito a las ilustraciones de sendos pliegos, tomadas de Mujica Pinilla, *Rosa Limensis* (138-139).

⁷ Las divisas rosarianas circundan muchas veces el órgano cordial tan ceñidas a este que lo reproducen al extremo de que bien pueden ser omitidos del pliego y quedaría replicada su forma cardiaca (la «Primera merced» es el caso más ilustrativo). Por otro lado, hay una paradójica sentencia mística, configurada a modo de pirámide, en la «Decimocuarta merced» que es, en mi opinión, el recurso rosariano de mayor tangencia con los ideogramas líricos del poeta francés (Báez Rivera, *Las palabras del silencio* 152-153).

extraordinario, por lo general, del alma receptora de las heridas y los regalos del divino esposo. Salta a la vista que, desde el propio eje temático, el discurso visual de la santa se distancia bastante de su versión oral; de hecho, son escasas sus congruencias.

Las mercedes que establecen un paralelismo más o menos cercano con las visiones oralmente expuestas son la segunda y la tercera, que pertenecen a las «Heridas del alma» o primer folio. En la segunda merced, aparece una imagen recortada del Niño Dios sentado en el espacio céntrico de la silueta cordial. El corazón como *locus* es, en esta ocasión, una suerte de basílica identificada al estilo de los templos o lugares de oficio sagrado que muestran la cruz en el punto más alto del tejado. En su centro —o nave principal— rige el Rey de Reyes entronizado y el lema en el borde externo inferior declara: «aquí descanso Jesus abrasandome el corazon [*sic*]». La perfecta ausente es la Virgen del Rosario, excluida de una imagen que, con toda probabilidad, la mostraba tomando en brazos al niño, dada la postura de reposo y de sus piernitas al aire en el antebrazo materno como suele representarlo la iconografía cristiana en esta etapa de su cronología humana. No sería caprichoso advertir que esta exclusión voluntaria y consciente obedece a la naturaleza del contenido teológico de los hológrafos, cuya expresión lírica arranca de la fuente de la mística nupcial de la Pasión⁸.

De otra parte, el diseño gráfico de la tercera merced ha sido admirado y aplaudido por los rosaristas de mayor solvencia. El alma cordial va en pos de Dios por el espacio aéreo, dotada de dos pares de alas, de las que se distinguen solo las plumas remeras. Un par le ha brotado en las aurículas y otro en los ventrículos con la frase «buela para Dios». La cruz permanece hincada en el ápice cordial y —lo más sorprendente— otro corazón sin

⁸ La mística de la Pasión parte del ideario paulino en torno a la disciplina corporal, expuesto en sus cartas: Ro 6, 6; 12, 1; 1 Co 6, 18-19; 9, 25-27; 2 Co 4, 10-11; Gál 6, 14; Flp 1, 20-21; 3, 17-18, entre otros pasajes. A fin de lograr la limpieza de corazón que viabiliza el encuentro íntimo con la Divinidad, esta vía espiritual alcanzó su plenitud con los estigmas de Francisco de Asís (1181/1182-1226) en La Verna (1224), con quien la contemplación gana un nuevo eje en la Pasión de Cristo: la *imitatio crucis*, la cual suscitó adeptos durante toda la Edad Media hasta la época actual, cuando se han registrado cerca de trescientos cincuenta casos —de mujeres casi todos— en la tradición cristiano-católica. Especialmente en ellas, la *imitatio crucis* se concibe desde la óptica amorosa y nupcial, cuya fuente primera proviene tanto del Cantar de los Cantares como de la exégesis alegórica propuesta por Orígenes (185/186-254) y los escritos de san Bernardo de Claraval (1090-1153).

tallo, poco menor y de tonalidad más clara ha sido aplicado en el interior del de la voz lírica que clama en la inscripción circunvalante: «el campo del corazon lo lleno Dios de su amor asiendo [*sic*] morada del [de él]». La comparación de Dios como un mar infinito hace eco aquí, con la salvedad de que es el campo interior de su corazón lo que Dios habita con absoluta plenitud. Consciente de esta realidad teologal, la protagonista poética canta jubilosa que el amor de Dios —como decir Dios en Él mismo— la ha invadido llenándole su vacío que solo con Él puede ser ocupado por poseer, exactamente, las dimensiones de Dios. Por eso el corazón de la voz lírica se ha trocado, ahora, en campo, espacio abierto del cual cada pulgada ha sido reclamada por la total claridad de Dios, y el alma es, en este instante, luz plena que vuela —el amor le ha dado las alas— a la plenitud de Luz que la habita.

Cuatro de las demás mercedes giran en torno al divino cazador. Siguiendo el orden establecido por la santa, la primera merced muestra un corazón herido en su aurícula izquierda y su lema expresa: «con lansa de asero me irio i se escondio [*sic*]». El proyectil de una ballesta sin disparar atraviesa el corazón en la sexta merced, cuya frase expone: «corazon erido [*sic*] con flecha de amor divino». El corazón de la undécima merced casi es dividido en dos por un potente arpón cuya vistosa cola se describe en el mote: «Dulce martirio que con arpon de fuego me a erido [*sic*]», y en la duodécima un dardo inflige el ventrículo izquierdo del alma que confiesa transida de dicha: «corazon erido con dardo de amor divino da boses por quien la hirio [*sic*]».

Las otras mercedes ensayan diversas formas de la identidad de Dios que gratifica o vulnera el alma con sola Su presencia. Una paloma emerge de las entrañas cordiales en la cuarta merced con doble sentencia: una en la parte superior asegura: «aquí padece el alma una impasiencia [*sic*] Sta », mientras que la otra se ciñe al borde exterior del corazón con la certeza: «corazon lleno del divino amor aquí escribe fuera de si [*sic*]». El corazón de la quinta merced es víctima de un rayo representado por una tira de papel doblada en ángulo; su lema dice: «corazon [*sic*] traspasado con rayo de amor de Dios». El Siervo Sufriente aparece en un crucificado portado por un brazo en el centro del corazón de la séptima merced, cuya divisa expresa el fragmento de un verso del Cantar de los Cantares: «alle al que ama mi alma. Tendrele i no le degare [*sic*]» (Ct 3, 4). En la octava merced, el divino esposo prende un clavo en la epidermis del alma en combustión

sobrenatural; su lema es un apóstrofe a sí misma: «oh dichoso corazón que reseviste en arras el clavo de la passion [sic]». En la novena, el ahora Divino Herrero planta Su fragua representada con un círculo blanco en el centro del alma donde refulge la primera sentencia: «Solo sana / quien Iá la / bra con / amor»; la segunda frase bordea la silueta cordial: «llagado corazón [sic] con el fuego del amor de Dios en cuya fragua se labra». La décima merced desafía los límites del lenguaje iconoverbal en el intento de expresar la intensidad de la transformación obrada por el Herrero Divino en el alma purificada por el efecto térmico de la fragua. De ahí que la llaga circular se haya alargado verticalmente en el corazón que muestra dos divisas con sobre tonos eróticos irrefutables; la superior lee: «enferma estoy de amores/ oh fiebre que muero de ella»; la segunda va verbatim del epitalamio bíblico: «*fulcite me flóribus, stipate me malis, quia amore Langueo*» (Ct 2, 5).

Lejos de ser prolijo, culminaré con la decimoquinta merced, donde el alma adquiere tres pares de alas cuyo cromatismo parece obedecer al orden trinitario de la Divinidad según los colores que exhiben: el blanco simboliza la naturaleza completamente espiritual de Dios Padre (primer par) y de Dios Espíritu Santo (tercer par), mientras que el rosado oscuro representa a Dios Hijo (segundo par) que comparte el color del corazón por haberse hecho hombre. En este instante el alma ha culminado su camino de perfección; ha alcanzado el último peldaño de la escalera espiritual, donde ocurre la *unio mystica* consumada y su transformación en el Dios Trino se evidencia en los tres pares de alas; además, se certifica con júbilo en la divisa que balbucea una serie de frases de construcción telegráfica e interjectiva: «Arrobo. embriaguez [sic] en la bodega, secretos del amor divino, o dichosa unión[,] abraso estrecho con Dios».

Un análisis contrastivo de los dos testimonios rosarianos y de sus contenidos motiva el curioso deslinde de la versión oral respecto a la versión visual-escrita en una serie de antinomias capaces de generar hipótesis legítimas. Santa Rosa oral es cuasi pública de acuerdo con los múltiples receptores de su examen «inquisitorial». Quizá por eso parezca más inhibida —y hasta solipsista *por cautela*— tanto en su expresión como en la selección de las visiones expuestas, las cuales admitían principalmente a la Virgen María con Jesús en brazos, quienes se las habían inducido. De seguro que acaeció así por consejo de su confesor Del Castillo, a fin de

disipar cualquier sospecha de desvío doctrinal⁹. Por otro lado, santa Rosa visual resulta más íntima en la composición privada de su expresión híbrida, compleja y rica, acaso por saber que su destinatario único sería su confesor, quien debía servirse de esa exposición sincera para guiarla en el sinuoso camino de la santidad. No hay duda de que ese diálogo de abierta confianza entre el confesor y la confesada se prestaría para la narración de experiencias protagonizadas por un solo sujeto de la contemplación, cuyo amor de excesos dolorosos la impeliera al lenguaje de la intensa violencia y del sobre tono erótico, privativo del Cantar de los Cantares. En cualquier caso, la mirada diferenciadora de ambos testimonios no ofrece discusión extensa y revela, a un tiempo, los dos rostros de la Rosa de Indias, matizados por las circunstancias turbulentas de su época.

OBRAS CITADAS

- Báez Rivera, Emilio Ricardo. *Las palabras del silencio de santa Rosa de Lima o la poesía visual del Inefable*. Iberoamericana/Vervuert, 2012.
- . «Jorge Luis Borges o el (re)negado místico: hacia el rescate de sus dos encuentros con la eternidad», trabajo de investigación inédito, Área de Literatura Hispanoamericana, Departamento de Filologías Integradas, Facultad de Filología, Universidad de Sevilla, 2003.
- Barnstone, Willis . «The Secret Islands». *Borges at Eighty*. Indiana University Press, 1982, pp. 1-14.
- Eliade, Mircea. *Historia de las creencias y las ideas religiosas III. De las reformas*. Traducido por J. Valiente Malla, Paidós, 1999.
- López-Baralt, Luce, y Emilio Ricardo Báez Rivera. «¿Vivió Jorge Luis Borges la experiencia mística del *Aleph*? Entrevista a María Kodama de Borges». *El sol a medianoche. La experiencia mis-*

⁹ Irónicamente, este reputado experto en teología mística cristiana y merecedor del apelativo de Aquiles Místico fue, poco después de la muerte de su confesada, blanco de la Inquisición de la Ciudad de los Reyes por haberse dedicado a desarrollar una teología especulativa, que descansaba en sus conversaciones con la santa boricuo-peruana, y por haber redactado, a instancias de su confesor el padre Diego Álvarez de la Paz, un libro íntimo de *Revelaciones propias* de trescientos diez folios (Báez Rivera, *Las palabras del silencio* 152-153).

- tica: tradición y actualidad*, editado por Luce López-Baralt y Lorenzo Piera, Trotta, 1996, pp. 251-264.
- Monasterio de Santa Rosa de Santa María de Lima. *Primer proceso ordinario para la canonización de santa Rosa de Lima*. Editado por H. Jiménez Salaz, Time Publicidad y Marketing, 2002.
- Mujica Pinilla, Ramón. «El ancla de Rosa de Lima: mística y política en torno a la Patrona de América». *Santa Rosa de Lima y su tiempo*, editado por José Flores Araoz et al., Banco del Crédito del Perú, 1995, pp. 53-211.
- . *Rosa Limensis*. Instituto Francés de Estudios Andinos/Fondo de Cultura Económica/Banco Central de Reserva del Perú, 2001.
- Redondo, Augustin. «La melancolía y el Quijote». *Otra manera de leer el Quijote: Historia, tradiciones culturales y literatura*. Castalia, 1998, pp. 121-133.
- Schimmel, Annemarie. *Las dimensiones místicas del Islam*. Traducido por A. López Tobajas y M. Tabuyo Ortega, Trotta, 2002.
- Vargas Ugarte, Rubén. *Vida de Santa Rosa de Santa María*. Paulinas, 1994.

**UNA PARODIA FERROZ EN
HISTORIA DE MAYTA
DE MARIO VARGAS LLOSA**

**A FIERCE PARODY IN
HISTORIA DE MAYTA
BY MARIO VARGAS LLOSA**

Ivonne Piazza de la Luz, Ph. D.
Universidad de Puerto Rico
Correo electrónico: ivoico@aol.com

Resumen

El ensayo revisita la novela *Historia de Mayta*, de Mario Vargas Llosa, ya no desde su cariz político, sino desde una perspectiva cervantina, al detectar temas y técnicas literarias convergentes con la obra cumbre de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. El tema de la ficción, la parodia a sus protagonistas, el narrador plural y la metaficción vincula ambas obras de manera muy particular.

Palabras clave: ficción cervantina, parodia, narrador plural, conato subversivo, metaficción

Abstract

The essay revisits Mario Vargas Llosa's novel *Historia de Mayta*, not from a political point of view, but from a Cervantine perspective, as it becomes feasible to identify convergent literary themes and techniques with Cervante's top masterpiece, *Don Quijote de la Mancha*. The "fiction" theme, the main character's parody, multiple narrators, and the metafictional component link both literary works in a very particular way.

Key words: Cervantine fiction, parody, multiple narrators, subversive outbreak, metafiction

Recibido: 29 de mayo de 2016. Aprobado: 24 de octubre de 2016

En el prólogo que Mario Vargas Llosa incorpora a su novela *Historia de Mayta*, publicada en 1984, en la edición del año 2000, articula su queja por ser la “peor entendida” de todas sus novelas y la “más maltratada” por “sus apasionados críticos... [quienes] han visto en ella —oh manes de la ideología— solo una diatriba política” (“Prólogo”, 2000: 9-10). Allí señala que considera esta novela la “más literaria de todas” las que hasta entonces ha publicado y hace hincapié en que su tema central no es precisamente el político, sino “la ambivalente naturaleza de la ficción que cuando se infiltra en la vida política la desnaturaliza y la violenta” (9-10, énfasis nuestro). Quisiera traer a colación las expresiones de Vargas Llosa en el prólogo que escribe para la edición del IV Centenario de *Don Quijote de la Mancha* en 2004: el “gran tema [de Don Quijote de la Mancha] es la ficción, su razón de ser, y la manera como ella, al infiltrarse en la vida, la va... transformando” (2004: XV, énfasis nuestro). Más allá de que el autor peruano esboze una de las interpretaciones ampliamente difundidas sobre la novela cumbre de Miguel de Cervantes, estamos ante manifestaciones casi idénticas a las que emite en su prólogo a *Historia de Mayta*, donde la “ficción” tematizada se entroniza en el texto y adquiere un rol protagónico.

En *Historia de Mayta* asistimos a la construcción de la novela a la vez que nos la cuentan. Recordemos que en ella, un escritor-personaje-narrador (una suerte de *alter ego* del mismo Vargas Llosa, pues practica su *jogging* mañanero por el malecón de Barranco en Lima, tal y como acostumbraba el propio autor en los tiempos de escribirse la narración que nos ocupa) intenta reconstruir en una novela, la historia de una intentona revolucionaria ocurrida a fines de los años cincuenta en la pequeña población andina de Jauja, antigua capital del Perú¹. Esta era dirigida por un activista marxista cuarentón —Mayta— y un joven militar, flaquito y veinteañero de nombre Vallejos. El escritor-personaje de la novela, veinticinco años después de la insurrección, va recogiendo testimonios por medio de

¹ Los hechos reales del conato subversivo en Jauja que inspiran la novela ocurren en 1962. Datos históricos lo confirman. Se ha señalado que en su recreación literaria Vargas Llosa coloca estos acontecimientos en 1958 para que puedan dar la impresión de que este hecho en particular fue el principio de todo el movimiento revolucionario que sufre el país en el presente de los años ochenta, cuando se escribe la novela.

entrevistas a personajes que conocieron a Mayta y vivieron los hechos del conato subversivo.

Con relación al tema de la “ficción” que intento asediar, debo registrar el hecho de que, al penetrar en el análisis que hace Vargas Llosa de *Don Quijote de la Mancha*, resulta fácil detectar mecanismos y temas literarios convergentes. No son pocos. Nuestro autor señala que el “sueño” —sueño “imposible”, por cierto— que convierte a Alonso Quijano en don Quijote de la Mancha consiste en *transformar la ficción* —aquella que leía en los libros de caballería— *en historia viva* (2004: XVI, énfasis nuestro). Se trata de un mundo —anota Vargas Llosa— que “*solo existió en la imaginación, en las leyendas y las utopías que fraguaron los seres humanos para huir de algún modo de la inseguridad y el salvajismo en que vivían los hombres y las mujeres del Medioevo*” (2004: XIV, énfasis nuestro). Nuestro autor entiende que los ideales que Mayta y Vallejos quieren vivir —aquellos de Marx, Lenin y Trotski— son utópicos: “la novela pretende mostrar *la fuerza tremenda de este sueño. Lo difícil que es desarraigarlo...*” (Entrevista de Arroyo, 1984, énfasis nuestro). Vargas Llosa parece dispuesto a pasar juicio; literariamente también lo hizo en su anterior novela *La guerra del fin del mundo* (1981), novela apocalíptica que aborda el fanatismo religioso², la corrupción política y las ideologías fosilizadas y utópicas, temas que la crítica ha vinculado con la novela que nos ocupa. En entrevista con Federico de Cárdenas y Peter Elmore, Vargas Llosa señala que si algo quiere demostrar *La guerra del fin del mundo* es “el fracaso de las ideologías, al explicar el fenómeno humano, individual o social” (1981:129). En *Historia de Mayta*, más allá de su andamiaje paródico —como enseguida veremos— se intenta demostrar que lo que se pretende llevar a cabo es una “revolución imposible”, como señala el propio autor en una entrevista posterior (Entrevista de Arroyo, 1984). Apostilla: “la ficción que se entroniza como verdad... y no lo es,... es la que nos lleva a las grandes catástrofes”; se trata de una ficción política que “produce muertos”, muy diferente a la ficción

² Aníbal González, quien estudia el papel de lo sagrado y la religión en el desarrollo de la narrativa hispanoamericana y su aprovechamiento estético para dotar a la novela de una mayor trascendencia artística, intelectual e incluso espiritual, ve que en *La guerra del fin del mundo* a la vez que se dismantela el andamiaje de la teología literaria, el tema de la religión y su relación con la sociedad se vuelve más explícito (2012:13). De paso, agradezco su amable gesto al enviarme una copia personal de su conferencia magistral, titulada “Novela y religión en Mario Vargas Llosa: *La guerra del fin del mundo*”, dictada durante la celebración de la Fiesta de la Lengua en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, en 2012.

literaria que “no hace daño” (Entrevista de Arroyo, 1984). “Creo —añade el autor peruano— que Mayta y Vallejos hacen lo que hacen *porque viven una ficción; ...confunden enteramente la realidad con una ilusión que ellos mismos han creado* a partir de... su idealismo y... de sus propias frustraciones” (Entrevista de Rivera Martínez, 1984: 156). Estas declaraciones, claro está, hacen ostensible otros relieves: más allá de que saltan a la vista las ideas conservadoras y de derecha que caracterizan al escritor, utiliza el tema “de la ficción” para ridiculizar sus ideales y crea para ellos, con toda intención, una “revolución” que a todas luces carece de posibilidades.

A partir del universo semántico con que se reviste la aventura de Mayta en la sierra andina (repasémosla con adjetivos diseminados a lo largo del texto y que el narrador jerarquiza: una revolución “ilusa”, “disparatada”, “alocada”, “ridícula”, “una aventura”, “una majadería”), esta resulta tan inverosímil y ficticia como aquella vida caballeresca que —al modelo del *Amadís y Orlando furioso*— pretende imitar don Quijote, aunque el subversivo peruano ni se desnude, ni salte dando zapatetas al aire, como lo hizo Don Quijote en el episodio de la Sierra Morena. Lo que sí se puede destacar es la garrafal incapacidad que poseen ambos protagonistas para estos menesteres: uno para fungir como caballero andante, el otro para armar una revolución. Resulta significativo que Mayta “jamás había agarrado un arma” (139)³; además, para rematar su imagen debilucha -recordemos que nos encontramos en las inmensas alturas de la sierra andina - Mayta se convierte en paciente perpetuo del mal de altura, conocido en los países andinos como el soroche. Sabemos de sus síntomas: provoca mareos, fuertes palpitaciones, vómitos, intenso vértigo, o para usar la descripción del cronista jesuita José de Acosta, la sensación era similar a “una congoja mortal”, y que a cada vuelta de página interrumpe sus funciones revolucionarias.⁴ De otra parte, nuestro protagonista tampoco tenía un partido que lo apoyase; era prácticamente, además de Vallejos, “él solito”, señalaba uno de los entrevistados por el escritor (139). En Lima, su grupo se componía escasamente de *siete* miembros, ya en Jauja, de *siete* josefinos, me explico: siete adolescentes —estudiantes del Colegio San José (de ahí josefinos)— que entusiasmados se le habían unido.

³ Las citas de *Historia de Mayta* las tomo de la edición de Seix Barral, 1984.

⁴ En mi libro “*Tengo ante mí la montaña*”: *el ciclo serrano de Mario Vargas Llosa* (en prensa), elaboro una “metonimia serrana” que descubrí con relación al “mal de altura” que padece Mayta mientras se encuentra en la sierra peruana y las consecuentes reverberaciones espaciales que genera en el texto.

Por otro lado, también recordamos el análisis que hace Vargas Llosa, como lector atento de las novelas de caballerías⁵, de *Tirant lo Blanc*, del valenciano Joanot Martorell. En los ensayos sobre esta obra que se recogen en *Carta de batalla por Tirant lo Blanc* (1991)⁶, el escritor peruano la examina como novela militar y cataloga las diversas batallas que allí se fraguan: unas “de a mentira”, otras de “pocos combatientes”; otras “solo de infantes”, o “solo de ecuestres o mixtos” (1991, 15). Resulta tentador pensar que tres de los tipos de “batalla” que Vargas Llosa describe en *Tirant lo Blanc* bien pueden aplicarse a la patética contienda a mano armada de Mayta: se trata de una peripecia “de a mentira”, “de infantes”⁷ y de muy “pocos combatientes”. Como ya vimos, la revolución la componían “Vallejos, Mayta, Condori, Zenón González y su cortejo de siete infantes” (275, énfasis nuestro).

A tenor con esto, difícil olvidar aquel episodio del “mitin” político y la insistencia de Mayta en convocarlo, luego de que asaltaran uno de los bancos del pueblo de Jauja para financiar la causa. El mitin, señalaba Mayta, resultaba esencial: era preciso “aleccionar al hombre de la calle... explicarle [el] sentido... de la lucha clasista, ... acaso repartir el dinero” (262). “Allí, en la plaza del pueblo, frente a la glorieta donde Mayta se había trepado, había tan solo *un fotógrafo ambulante, el grupito de indios petrificados en una banca que evitaban mirarlos y cinco josefinos*” (262, énfasis nuestro). *Es decir*, para formularlo en lenguaje popular: ¡cuatro gatos! Al igual que cuando llegaron al poblado de Quero —donde tam-

⁵ Asegura el autor que cuando era estudiante de Letras, allá por 1953 o 1954, su profesor de literatura española despachó con unas cuantas frases ignominiosas (descubrió después que las había tomado prestadas de don Marcelino Menéndez Pelayo) todo un género narrativo: las novelas de caballerías. Lo acusó de profuso, confuso, irreverente y obsceno; su espíritu de contradicción —señala Vargas Llosa— lo precipitó a comprobar si aquellos libros eran tan horribles como los pintaba su profesor. El primero de ellos que la biblioteca puso en sus manos fue, precisamente, *Tirant lo Blanc*. De ahí entendió la gran injusticia que recaía sobre un género de gran invención y originalidad (*Carta de batalla por 'Tirant lo Blanc'*, 1991, 87-90).

⁶ *Carta de batalla* recoge los ensayos escritos desde 1969 hasta 1991, año en que Seix Barral los publica. En uno de los primeros ensayos, Vargas Llosa intenta destacar “la diversidad casi inagotable” de *Tirant lo Blanc*, al sugerir que puede ser al mismo tiempo una novela imaginaria y realista, costumbrista y militar, cortesana y erótica, psicológica y de aventuras (1991: 13-15, 93-94).

⁷ El vocablo “infante” tiene varias acepciones; entre otras, “niño que aún no llega a la edad de siete años”, “hijo del rey”, o “soldado que sirve a pie” (RADLE). Al parecer, Vargas Llosa se refiere a esta última, además de aludir irónicamente a la corta edad de los combatientes.

poco aparecieron quienes se habían comprometido a apoyarlos— Mayta escudriñaba una y otra vez la verde placita “como queriendo, a fuerza de voluntad, materializar a los ausentes” (274): “*Hagamos el mitin con los que haya*”, dijo (262). Pero la mofa va *in crescendo*: “ellos llamaban a la gente que andaba por la glorieta, por el atrio, por los portales y nadie iba... Hasta a los camioneros les rogaban “*Paren*”, “*Bájense*”, “*Vengan*”. Pero “ellos aceleraban desconfiados” (262, *énfasis nuestro*). La pachotada de que en vez de venir, huyen, no es aislada: “*En vano llamaban con las manos y a gritos a los grupos curiosos de las esquinas de la Catedral y del Colegio del Carmen. Si los josefinos hacían la tentativa de ir hacia ellos, corrían*” (262). En una última y única oportunidad —patética por cierto— Mayta decide lanzar su discurso cumbre: señala el narrador que “*haciendo bocina con sus manos*”, vocifera: “Nos hemos alzado contra el orden burgués, para que el pueblo rompa sus cadenas! Para acabar con la explotación de las masas! Para repartir la tierra... para poner fin al saqueo imperialista...!” (262, *énfasis nuestro*). Y le dice Vallejos: “*No te rajés la garganta, están muy lejos y no te oyen!*” (263, *énfasis nuestro*). Finalmente, reconocen que “era... indicio de que los cálculos... habían errado respecto a los propios conjurados...” (262), se percatan de que no hay na die y surge un comentario sensato: “Estamos perdiendo el tiempo” (263, *énfasis nuestro*). Vale la pena resaltar, que momentos más tarde, acepta para sí Mayta: “Bueno, *no, ... no hubo mitin, pero por lo menos, se le había quitado el soroche* (263, *mi énfasis*). Por otro lado, el mismo fotógrafo que estaba sentado en la plaza y al cual ya aludimos —al ser entrevistado por el escritor— remata la broma: “Todo el mundo le ha dicho que no hubo mitin, porque nadie quiso oírlo. *Pero sí hubo mitin*. Estuve ahí, lo vi y lo oí. ... sí lo vi. La verdad, fue un mitin *para mí solito*” (262, *énfasis nuestro*). Se trata de algunas de las “pequeñas catástrofes” —así describe Vargas Llosa las aventuras desquiciadas que vive Don Quijote— de la peripecia de Mayta que colman el texto y que no hacen otra cosa sino insistir en la “imposibilidad de su sueño”.

De lo que no hay duda, y lo que nos interesa acentuar aquí, es que esta amalgama de elementos abona a la devaluación del esfuerzo insurreccional, salpicada de una “comicidad irreverente” (utilizo la frase de Vargas Llosa para describir las batallas de *Tirant lo Blanc*). Mofa de la izquierda revolucionaria que indigna —entre otros— a Antonio Cornejo Polar, y que

genera una agria confrontación ideológica entre ambos⁸. En un agudo ensayo crítico sobre la obra, “La historia como Apocalipsis” (1984), Cornejo Polar hace hincapié en la ingenuidad grotesca que la novela le achaca al conato subversivo: “individuos enloquecidos”, “personajes delirantes”, frases que le permiten al autor afirmar un heroísmo absurdo (248 n. 7). Más grave todavía le parece a Cornejo Polar el hecho de que en *Historia de Mayta* la revolución surja en el vacío, producida por el delirio o irresponsabilidad de ciertos individuos más o menos mesiánicos, sin relación a las condiciones económico-sociales del país. Señala que cuando el narrador evoca el año 1958⁹, no alude casi para nada a los gravísimos problemas sociales del Perú de entonces, salvo cuando recuerda que el joven Mayta se privaba de algunas comidas para compartir el destino de los pobres (250); es decir, como si la revolución no tuviese algún tipo de justificación o razón de ser. Ciertamente la indignación de Cornejo Polar fue contundente; muestra de una incisiva y bien lograda parodia en *Historia de Mayta*.

Algo más se debe destacar. Se ha insistido en que la ficción es un asunto central en el *Quijote* porque el hidalgo manchego que es su protagonista ha sido “desquiciado”, “se le secó el cerebro” (I. I: 73) por las fantasías de los libros de caballerías (“llenósele la fantasía de... *disparates imposibles*”, señalaba el narrador (I. I: 73, énfasis nuestro), y como señala Vargas Llosa, “creyendo que el mundo es como lo describen las novelas de Amadises y Palmerines, se lanza a él en busca de unas aventuras que vivirá de manera paródica, provocando y padeciendo pequeñas catástrofes” (2004: XV), como ya advertimos. También se ha señalado que la idea de que lo que intentaban Mayta y Vallejos era una “locura”, se repite a lo largo de la novela. A tenor con esto, resultan muy oportunas las declaraciones de otro entrevistado, el compañero político de Mayta durante los años jóvenes, quien funge como el director del Centro de Acción para el Desarrollo en Lima: Moisés Barbi Leyva. El año en que Mayta estuvo en San Marcos —señala el entrevistado— se hizo aprista, y “después, *se hizo de todo*, esa es la verdad... *aprista, comunista, escisionista, trosco. Todas las sectas y capillas. No pasó por otras porque entonces no había*

⁸ Esta y otras críticas ha hecho Cornejo Polar a las obras más conservadoras de Vargas Llosa; el último responde a ellas de modo punzante en su autobiografía *El pez en el agua* (1999: 340-341).

⁹ Los hechos reales que inspiran la novela —como ya se ha dicho— ocurren en 1962.

más...” (38, énfasis nuestro). Me atrevo a sugerir que de la manera en que se articula la trayectoria ideológica de Mayta, es fruto de una “indigestión política” tan intensa como la “indigestión literaria” de don Quijote con sus tantas lecturas de los libros de caballería. Esto, claro está, subraya la burla del carácter aventurero e impaciente de Mayta: era “*inestable, alocado*” (38, mi énfasis), sostiene Moisés. Más adelante afirma que lo más fuerte en él era “*discrepar*”; “*infantilismo de izquierda*, hechizo de la contradicción —no sé cómo llamarlo— la enfermedad de la ultraizquierda. Ser más revolucionario que, ir más a la izquierda que, ser más radical que...; esa fue la actitud de Mayta toda su vida” (40, énfasis nuestro). Estas exageraciones invitan a la parodia, que según Frederic Jameson, surge para mimetizar estilos o comportamientos excéntricos, ridiculizando sus excesos, lo que se perfila diáfananamente en *Historia de Mayta*. Las exageraciones a las cuales el organizador del relato somete a la gestión de nuestro protagonista, no hace otra cosa sino “destronar al héroe principal”, idea de Bajtin con relación a la fórmula apropiada para articular la parodia; pero, sobre todo, logra socavar su ideología, al demostrar que la finalidad y la justificación de su proceder son tan ilusos como el fuego fatuo.

Como era de esperar, la imagen del fanático queda claramente configurada en la caracterización de Mayta. No hay que insistir en aquella de don Quijote, quien “con la incommovible fe de los fanáticos, atribuye a malvados encantadores que sus hazañas se tornen siempre a desnaturalizarse y convertirse en farsas” (Vargas Llosa, 2005: XV). En la novela peruana, la sentencia es corta pero contundente: “Mayta es un fanático”, advierte el escritor-personaje, quien se pregunta “si el Mayta que me sirvió de modelo podría ser llamado fanático [también], si el de mi historia lo es. Sí, sin duda...”, concluye (341). Mayta no culpa a elementos mágicos de su fracaso, claro está, pero como vimos, se *enterca* —palabras textuales del narrador— con siete josefinos en llevar a cabo una revolución que a todas luces carece de posibilidades.

Lo que quisiera añadir es que —aunque fanáticos— tanto Don Quijote como Mayta actúan desde la generosidad, desinteresadamente. Padecen una suerte de “locura noble”, para utilizar la frase de Ramón Menéndez Pidal (1940: 37) al referirse al caballero manchego —que muy bien puede aplicarse a Mayta—, impulsado por un deseo —como señala Martín de Riquer— de preservar unos valores de justicia y equidad (2004: XXX). A Mayta, hermano de Don Quijote en su sed de enderezar entuertos, lo

impulsa la búsqueda de justicia social a través de los principios obreros y los manifiestos que propulsaban Marx, Lenin y Trotski, cuyas “caras barbadas” colgaban en “el interior del garaje” donde se llevaban a cabo las reuniones clandestinas en Lima (37). Recorro a la afirmación de su compañero Moisés, a quien ya conocemos: “era un buen tipo... en todos esos cambios *no hubo ni pizca de oportunismo. Sería inestable, alocado, lo que quieran, pero, también, la persona más desinteresada del mundo* (39, énfasis nuestro). Muy diferente, por cierto, de aquellos revolucionarios mexicanos que se perfilan en *Los de abajo* (1916), de Mariano Azuela, quienes terminan saqueando indistintamente para su propio beneficio.

Resulta pertinente dejar establecido aquí que mi análisis con relación a este tema no pretende sugerir que, en cierto sentido, el texto moderno sea palimpsesto del antiguo; tampoco es mi interés convertir a Mayta en un Quijote moderno. Aunque las intertextualidades se anuncien por sí solas, mi objetivo, más bien, es el de calibrar la intensidad de la parodia que literariamente logra Vargas Llosa en la historia “política” de Mayta. Una parodia vehemente y feroz que —hay que reconocer— ha herido muchas sensibilidades.

Una apostilla debo añadir: no hay modo de dejar de mencionar —en este tema de la ficción— al narrador de *Historia de Mayta* -demasiado visible y de inoportuna presencia para algunos. No deja de opinar y de mostrarle al lector los mecanismos con que va construyendo su novela y con insistencia nos recuerda que lo que leemos es historia de ficción. Razón —señala Susana Reisz de Rivarola (1987)— por la cual parte de la crítica ha visto en *Historia de Mayta* una novela fallida (de ahí la queja de Vargas Llosa en su prólogo) en la que la ficción no llega a cuajar por la constante confrontación de lo ficticio con lo real; ciertamente, imposible olvidar al narrador-personaje, quien nos lo advierte ¡tantas veces! que Antonio Cornejo Polar llega a contarlas y lo ve como error de construcción (1985:243). Aunque esta modalidad narrativa es tan antigua como el género, Reisz de Rivarola la ve como novedad, en el sentido de que Vargas Llosa cambia su rumbo literario al presentar en forma novelesca sus concepciones acerca de la ficción literaria (1987: 835).

Se trata aquí de los diversos grados de aproximación que provoca el texto. Yo añadiría que estamos arañando de nuevo la modalidad del recurso cervantino: más allá de que las instancias narrativas en *Don Quijote* se multiplican (por cierto, tantas afloran que Luce López-Baralt considera

que nos invita al “vértigo”¹⁰, pues, más allá del misterioso Cide Hamete Benengeli, la cuenta de autores-narradores se nos pierde, al tratar de descifrar quién nos narra y desde dónde. Claro está, se trata también, de la conciencia metaficcional de los textos que abordamos. Recordemos, por ejemplo, cuando don Quijote, más allá de invocar a su propio historiador, insiste en redactar —él mismo— los renglones iniciales de su propia historia (I. I: 80). Tampoco se olvida el muy citado desconcierto de Sancho en la segunda parte del *Quijote*, al enterarse de que andaba ya en libros la historia de su amo. Más escalofriante le resulta el hecho y cito en directo al escudero: “que me mientan a mí en ella con mi mismo nombre de Sancho Panza... con otras cosas que pasamos nosotros a solas, que me hice de cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió” (II. II: 57). Constatemos la conciencia metaficcional en *Historia de Mayta* —abordaremos tan solo un *exhibit*, pues la prueba documental resulta extensa— cuando el escritor-narrador-personaje le explica a una de las entrevistadas de quien tomará testimonio sobre los sucesos de Jauja, le dice: “No va a ser la historia real, sino, una novela. —Entonces, para qué tantos trabajos—insinúa ella, con ironía—, para qué tratar de averiguar lo que pasó, para qué venir a confesarme de esta manera. ¿Por qué no mentir más bien desde el principio?” (77). El escritor narrador le aclara: “En una novela siempre hay más mentiras que verdades... Esta investigación, esas entrevistas, no eran para contar lo que pasó realmente en Jauja, sino, más bien, para mentir sabiendo sobre qué mentía... en mis novelas siempre trato de mentir con conocimiento de causa” (77).

No importa el modo en que clasifiquemos a este narrador plural, ya impertinente, ya metaficcional o cervantino; lo que no se puede cuestionar es la punzante crítica al código de valores ideológicos latentes en los movimientos de izquierda —crítica provocada, en parte, tal vez, por el estado de sitio en que Sendero Luminoso mantenía al país al momento de escribir la novela—. Quisiera solo glosar un ejemplo final: el de su prólogo al libro de ensayos de autoría colectiva con el título *Manual del perfecto idiota latinoamericano* (1996), donde se hace burla del izquierdista, a quien Vargas Llosa le nombra como “el idiota de marras” (1996:12). La mofa es tan despiadada como la que sufren los ideales de Mayta. Para el lector queda

¹⁰ Véanse de su autoría “Una invitación a la locura: las instancias narrativas del Quijote” (2005) y “Cervantes y la libertad de la escritura: el juego de espejos de las instancias narrativas del Quijote” (2009).

claro que Mayta —y todo lo que representa— es para el Nobel peruano otro “perfecto idiota latinoamericano”. Bien visto, el tema de la “ficción” en *Historia de Mayta* —también para Cervantes en *el Quijote* como esquema demoledor de las novelas de caballería— resultó la mejor herramienta para trazar una parodia literaria y feroz.

OBRAS CITADAS

- Acosta, José de. *Historia natural y moral de Las Indias* (Sevilla, Juan de León, 1590).
- G. Beddall, ed. y comp. *Hispaniae Scientia*, Valencia: Valencia Cultural, 1977. Impreso.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Luis Andrés Murillo, ed. Madrid: Clásicos Castalia, 1991. Impreso.
- Cornejo Polar, Antonio. “La historia como apocalipsis”. *La novela peruana: siete estudios* (1977). Segunda edición ampliada. Lima: Editorial Horizonte, 1989. 243-256. Impreso.
- Jameson, Frederic. “Postmodernism and Consumer Society”. *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern 1983-98*. New York: Verso, 1998. Impreso.
- López-Baralt, Luce. “Una invitación a la locura: las instancias narrativas del Quijote”, *Primer Congreso Internacional de Lengua, Literatura y Educación*. Depto. de Educación, Puerto Rico, Ponce, Puerto Rico, 2005. 64-81. Impreso.
- . “Cervantes y la libertad de la escritura: el juego de espejos de las instancias narrativas del Quijote”. *Actas del XXI Coloquio Cervantino Internacional (Cervantes y la libertad)*. Guadalajara: México, 2009. Impreso.
- Reisz de Rivarola, Susana. “La historia como ficción y la ficción como historia. Vargas Llosa y Mayta”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* (1987): 835-853. Impreso.
- Riquer, Martín de. “Cervantes y el “Quijote”, *Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV Centenario. Madrid: Real Academia Española, 2004. XLV-LXXV. Impreso.

- Vargas Llosa, Mario. *Carta de batalla por 'Tirant lo Blanc'*. Barcelona: Seix Barral, 1991. Impreso.
- . *Historia de Mayta*. Barcelona: Seix Barral, 1984. Impreso.
- . “Presentación: El perfecto idiota latinoamericano”. Plinio Apuleyo Mendoza, Carlos Alberto Montaner y Álvaro Vargas Llosa, *Manual del perfecto idiota latinoamericano*. Barcelona: Plaza Janer, 2001. Impreso.
- . “Una novela para el siglo XXI”, Prólogo a *Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV Centenario. Madrid: Real Academia Española, 2004. XII- XXVII. Impreso.

NOTAS

Confesiones de Xavier Abril a Concha Meléndez

Miguel Ángel Náter, Ph. D.
Universidad de Puerto Rico
altardavid@hotmail.com

El Seminario Federico de Onís del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico en el recinto de Río Piedras custodiaba el epistolario de la doctora Concha Meléndez (1895-1983), conocida internacionalmente por sus estudios *Amado Nervo* (Nueva York, Instituto de las Españas, 1926), *La novela indianista en Hispanoamérica* (1934), y “Pablo Neruda en su extremo imperio” (*Revista Hispánica Moderna*, 1936), entre otros. Entre sus cartas, se encuentra la correspondencia escrita por el poeta peruano Xavier Abril (Lima, 1905-Montevideo, 1990), perteneciente a la Generación del 30, también conocido internacionalmente como uno de los más importantes estudiosos de la obra del gran poeta peruano César Vallejo (Santiago de Chuco, 1892-París, 1938). Son cartas de un valor documental amplio y variado, escritas entre 1937 y 1939, específicamente después de la temporada del poeta en París (1926-1936), pasando por el tiempo de angustia existencial que implicó para él —amigo del autor de *Trilce*— la muerte de Vallejo en 1938 y el ambiente desolado del Perú de su momento.

La amistad de Concha Meléndez y Xavier Abril se remonta a los años en que la primera mujer en obtener un doctorado en literatura de la Universidad Autónoma Nacional de México (en 1932) viaja a Perú para conocer ese país de cerca y poder juzgar su literatura más profundamente. Producto de esos viajes fue su libro de 1941, titulado *Entrada en el Perú*. En sus páginas iniciales, Meléndez destaca el calor con el cual fue recibida por los peruanos:

He escrito estas páginas, más para conservar mis recuerdos que para compartir mis experiencias. Perdónese me el egoísmo implícito en esta confesión, porque él lleva el contrapeso de mi gratitud hacia todos los peruanos que tuvieron para mí un gesto cordial. A través de ellos Perú me

dio con gentil voluntad, su entrada: es decir, su amistad y benevolencia.¹

Entre esos benévolos amigos se cuenta Xavier Abril. El aprecio hacia la estudiosa se deriva —es obvio decirlo— de su afán por conocer y divulgar la literatura hispanoamericana, incluyendo la poesía de Vallejo y Abril. Ya la precedían sus estudios sobre Amado Nervo y Pablo Neruda. El análisis sobre este último tuvo una gran resonancia en Hispanoamérica al ser publicado por Federico de Onís en la *Revista Hispánica Moderna* en 1936. En la carta del 19 de septiembre de 1937, Abril describe a Concha Meléndez a partir de la impresión que causó ese ensayo en la intelectualidad de ese país: “Mi distinguida y recordada amiga: es grande el vacío que Ud. ha dejado en estas tierras. Nos falta su palabra inteligente, su juicio tan agudo y cabal, todo ese sentido crítico que nos ha revelado su ensayo sobre la Poesía de Pablo Neruda”.² Es el momento de la publicación del libro *Descubrimiento del Alba*, que el poeta envía a la estudiosa y pretende divulgar por todo el continente. No obstante este entusiasmo, existe en la carta una amarga verdad relacionada con el poco interés del público por la poesía:

En el Perú nadie se interesa por la Poesía. Mi libro ha caído en el mayor de los vacíos. No ha merecido un solo comentario de los críticos. El único artículo se debe a la pluma de un escritor obrero que demuestra mayor inquietud por la Poesía que los “espirituales” catedráticos de San Marcos. Esta es la verdad de la realidad literaria que vivimos: la más pobre de América la ofrece el Perú.

En la carta del 29 de octubre de 1937, se observa un anhelo en Abril por salir del ambiente peruano, que considera aislado y hostil debido al silencio de la crítica y la renuencia a la poesía. Desea salir hacia París vía Nueva York: “En la actualidad hago publicidad con vistas a liberarme del ambiente muy pronto. Ya sabe Ud. que deseo marcharme a París pasando por New York. Vamos a ver si tengo suerte. Mi mujer marchará antes, este próximo 13 de Diciembre”.

¹ Concha Meléndez, *Entrada en el Perú*, La Habana, La Verónica, 1941; p. 10.

² Todas las cartas que citamos se encuentran en los archivos del Seminario Federico de Onís, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras.

En la carta del 19 de septiembre de 1937, anuncia Abril el envío de los originales de su libro titulado *Declaración en Nuestros Días* al escritor ecuatoriano Jorge Carrera Andrade, quien dirigía en París la colección *Cuadernos del Hombre Nuevo*. Aprovecha para comentar el proceso de escritura de su poema “Elegía a la ciudad heroica”, al cual ha realizado algunos cambios formales. Informa sobre la redacción del poema titulado “Elegía a Patética Olvido”. De él afirma lo siguiente: “[...] en la actualidad estoy metido de cabeza en un nuevo Poema que formará un libro: *Elegía a Patética Olvido*. Hasta la fecha me parece lo más profundo y trágico que he escrito. En este Poema me estoy dando gota a gota: me quedaré en los huesos”.

La primera carta de Abril a Meléndez, enviada desde Lima, fue escrita el 29 de octubre de 1937. En ella, señala el paso de Pablo Neruda por Lima en compañía del poeta argentino Rafael González Tuñón (1905-1974) y Delia del Carril: “Sé que pasó por Lima Pablo Neruda en compañía de González Tuñón y Delia del Carril. Venían muy optimistas de España. Siento haberme enterado tarde. Parece ser que un grupito ‘Kodak’ los acaparó. Lo siento aún más por ellos. Cosas de esta tierra colonial. Usted la conoce”. Además de este detalle sobre la visita de Neruda a Lima, Abril aprovecha su carta para exponer algunas confesiones sobre su propia obra. Ha estado trabajando en su obra “Patética Olvido”. Por otro lado, Abril está muy a gusto con la obra hermenéutica de Meléndez y ansioso de leer el trabajo que ella ha estado realizando sobre su poesía.

En la carta del 29 de octubre, además del anhelo por escuchar sobre Meléndez y no sentirse olvidado, se observa la afinidad de Abril por dos escritores puertorriqueños del momento: Tomás Blanco y Emilio R. Delgado: “Escríbame largo, no me olvide. Salude a Tomás Blanco. Cuénteme algo de Emilio Delgado. Póngame en contacto con gente del norte. [...] Los amigos del Perú la recuerdan siempre”.

En la carta del 28 de septiembre de 1937, Abril expresa su satisfacción por ser el primer escritor peruano en recibir críticas de Meléndez y por la conferencia que presentó la crítica, titulada “Albas de Xavier Abril”. Anhela, pues, el poeta conocer Puerto Rico, y pide ayuda a Meléndez, sobre todo para presentar conferencias y recitales. Vuelve a saludar a Tomás Blanco y a Emilio Delgado, de quien no sabe nada desde que Abril salió de Madrid el invierno pasado.

Ya en 1938, en papel de la editorial Ediciones Front de Lima, escribe a maquinilla una carta del 29 de enero, en la cual se queja de la gente perua-

na y del cúmulo de profesores mediocres que invade las aulas de Estados Unidos y Puerto Rico, excluyendo a Ramón Menéndez Pidal, Américo Castro, Tomás Navarro Tomás y Samuel Gili y Gaya. Entre los criticados se encuentra Luis Alberto Sánchez:

El propio Sánchez (Luis Alberto) es otro caso de desvergüenza y falta de honradez intelectual. Raúl Silva Castro, crítico chileno, lo acaba de hacer polvo, revelando sus fallas desde la base de adobe de su argumentación histórica y literaria. No hablemos del estilo que, por definición clásica, es el Hombre... La prosa de Sánchez es la de un mediocre abogadillo mestizo entregado a la defensa de las malas causas. En este aspecto, tiene un largo historial: sus relaciones con el Dr. Escalante, terrateniente del ande, explotador de indios y de pongos.

Aprovecha para destacar el interés de la traductora estadounidense Edna Worthley Underwood, quien había publicado un largo artículo en *The Indian Review* de Kingston (Jamaica) en 1937. Esta estudiosa tradujo el poema de Abril dedicado a Federico García Lorca, titulado “Asesinado en el alba”. De ese poema afirma Abril: “Creo que es uno de mis poemas más felices”. Ofrece los datos a Meléndez, ya que esta se encuentra preparando su ensayo sobre *Descubrimiento del alba*. Se refiere al estudio titulado “Albas de Xavier Abril”, publicado en la *Revista Hispánica Moderna* y, luego, será parte del libro titulado *Literatura hispanoamericana*.

En esa misma carta del 28 de enero de 1938, Abril documenta que se encuentra trabajando en un *Anuario del Perú*: “Cosa estrictamente comercial y turística, sin complicidades literarias de ninguna especie”, el cual podría ayudarle a trasladarse con su esposa Alicia a Europa. Por otro lado, se expresa sobre Meléndez del siguiente modo:

Siempre la recordaremos con cariño. Ud., ha dejado aquí un ejemplo que espero sea fructífero en las nuevas generaciones literarias: me refiero a su gran estilo crítico —idioma e ideas estéticas y filosóficas— expuesto con una gran honradez intelectual informada por la compenetración amorosa que es su principal tendencia. Ud., trabaja y produce en

clima de amor. Su naturaleza es griega y su temperamento español, dada la pasión de su alma y la sobriedad y alta dignidad de su prosa. Su trabajo sobre Neruda es de una arquitectura perfecta. Me recuerda el celeste vuelo de San Juan de la Cruz en su comentario del *Cántico Espiritual*. De hoy en adelante la Poesía de Pablo Neruda es obra inseparable de la suya. En ambos la creación es amorosa, sinfónica, eterna.

El valor que Abril otorga al criterio de Meléndez se puede observar, además, en la carta del 4 de mayo de 1938, cuando solicita la opinión de la estudiosa en relación con la traducción del poema dedicado a García Lorca: “Deme su opinión sobre la importancia o valor de dicha publicación de Kingston. Tengo vivo interés en que revise la traducción contrastándola con su criterio literario que tanto estimo y admiro”.

Esa carta del 4 de mayo tiene gran importancia, pues en ella Abril se expresa en relación con la muerte de César Vallejo y hace una valoración del gran poeta peruano, a quien coloca después de Rubén Darío:

La hago a Ud., enterada de la muerte de César Vallejo. Ha sido el golpe más duro que he sufrido en estos últimos años. Todavía no estoy rehecho de este pesar profundo. ¡Qué desgracia, Conchita, para la vida del espíritu! Era mi mejor amigo y el más grande artista del Perú. No creo que su caso vital y creador tenga paralelo en las letras americanas. Era único: ejemplarmente humano. Después de Darío, ninguna voz fue más generosa ni universal.

En esa misma carta, Abril agradece a Meléndez la entrega del ensayo “Albas de Xavier Abril”, a Federico de Onís para la *Revista Hispánica Moderna*, noticia que recibió mediante conversación con otro de los críticos que valoraban la obra de Meléndez, Estuardo Núñez. Sobre su propia poesía, Abril afirma lo siguiente:

Estuardo Núñez me ha dicho que recibió carta suya con la noticia —para mí gratísima— de que había entregado a la revista de Federico de Onís el ensayo sobre mis poemas,

no quiero decir poesía por un pudor de hombre que se sabe en proceso, en evolución, en marcha, como diría Joyce. No sabe Ud., cuánto le agradezco esta generosidad que estimo elevada por sobre el valor de lo que yo haya podido aportar al mundo de la poesía. Yo sé que todavía no he realizado la obra que me propongo y que considero como meta de mis ideales estéticos y humanos. Esto se lo digo con la misma sinceridad que si se tratara, en mi orden interno y moral, de un monólogo de rigurosa autocrítica.

En la carta del 2 de diciembre de 1938, Abril se expresa en relación con la importancia de Europa para él y, sobre todo, de España, la España atormentada de esos tiempos: “No existe otro panorama en el mundo que pueda reemplazarme —material y espiritualmente— el de la tierra mártir de España, que ningún fascismo podrá matar”. Para Abril, hay esperanzas puestas en el pueblo, en los obreros y trabajadores, y, siguiendo a Vallejo, entiende que “La vida no se deja estafar”. De Vallejo resalta su forma de pensar en contra del pensamiento de José Ortega y Gasset, específicamente de la idea de la “deshumanización del arte”: “Él estuvo siempre en contra de esa absurda teoría de la deshumanización del arte que tantos estragos ha producido entre la gente de América, desprovista del sentido de la autocrítica”.

Sobre el ensayo de Meléndez, Abril se expresa con sinceridad y admiración. Diríase que, extasiado, pasa revista a los juicios de la estudiosa, como sobre su propia poesía. En su juicio, hay un análisis de su proyecto poético y político frente al problema del indio en el Perú, pero, además, del ser humano bajo el imperialismo mundial. El fragmento de la carta es un manifiesto de su proyecto literario comprometido con la reivindicación humana:

El capítulo o alba, como Ud. dice, dedicado a *Difícil trabajo*, me ha gustado mucho. Es justo, en cuanto se refiere a que es la llave, la pauta de mi poesía. *Difícil trabajo* representa la etapa más intensa de mi angustia, de mi búsqueda. Soy yo y mi camino, mi luz y mi sombra. Descubrimiento del alba, que ha sido tan magistralmente analizado por su inteligencia crítica, significa la ascensión, el amor por la

claridad de un mundo mejor de amanecida y sentimiento, tan del cuerpo como del espíritu. En esta Alba, la síntesis de todos mis desvelos, espantos y terrores de ayer, cifro el logro de las futuras, inclusive aquella que se relaciona con la materia del paisaje de mi país, esa Alba peruana y americana, que usted quiere triunfadora y universal. El alba no puede ser sino cósmica, no tanto dentro del rigor del tiempo, cuanto dentro del orden del corazón. Estoy satisfecho de su generoso trabajo que no me hará holgar de vanidad, sino todo lo contrario, influirá en el sentido de animarme a progresar y perseverar en el mundo de la poesía, pasión de mi alma. Trataré de ser digno de su juicio renovando los motivos de mi descubrimiento creador.

El alba novena es estética y socialmente la unidad de las albas de mi vida, es el contacto de mi persona con el mundo, el duelo, si Ud. quiere, de un ser que comprende el mundo en que vive. La Poesía social es una meta que todavía no corresponde a la comprensión de una sociedad decadente. Entonces la literatura no es un juego, un pasatiempo. La primera tragedia social que yo comprendí fue la de mi país; la capté en el viaje que hice a las sierras y montañas —selvas— del Perú. Pero no era suficiente la impresión sentimental, el desgarramiento que produjo en mi dignidad aquel cuadro perverso de la servidumbre del indio. Tuve que interpretar y analizar el problema hasta dejarlo desnudo en su causa original. Luego, más tarde, en mis viajes y experiencias por Europa, comprobé que el problema era mundial y que las víctimas del Imperialismo tienen un ideal común, idéntico, solidario. Sin una radical transformación del sistema capitalista, no habrá solución para la crisis que vivimos. Este pensamiento le aclarará mi punto de vista respecto a los angustiosos problemas de mi patria, tanto en lo social como en lo literario. Mi evolución ideológica me sitúa en un terreno internacional y, de acuerdo con este postulado de sensibilidad, siento el Alba eterna y universal. Mi ausencia del Perú ha influido, sin duda, en

cierto tono de extranjerismo que se advierte en mi estética poética, en el lenguaje y en el alejamiento de los términos locales o americanos. Respecto a la literatura americanista debo hacer una aclaración; sé distinguir la tendencia demagógica de un grupo perteneciente a la clase dominante que falsea la realidad, de esa otra tendencia nueva que expresa y comprende el drama auténtico de América. Mariátegui ha sido el verdadero animador de este Renacimiento que cuenta ya con grandes pintores, ensayistas, músicos, novelistas y poetas. El espíritu precede siempre en América a los acontecimientos sociales y políticos, a la inversa de lo que ocurre en Europa. Mi mayor ambición coincide totalmente con las últimas palabras de su ensayo. El día que haya sabido interpretar esa “herencia dura, heroica, dolorosa, que el Perú ofrece a sus hijos”, pisaré firme en la tierra del arte. Hace unos meses que estoy viviendo esta inquietud que ahora Ud. me renueva en términos de sagacidad incomparables. En la divisa de mi estética en evolución irán estas palabras: “la rosa popular es la rosa más pura”. Puede estar segura, Conchita, de que no me apartaré del Alba de mi destino.

La última carta del epistolario entre Xavier Abril y Concha Meléndez dedica su primer párrafo a la felicitación del primero por la recepción de la Medalla Eugenio María de Hostos que recibió en Puerto Rico la segunda en 1939. Aprovecha Abril para exaltar la sensibilidad de Meléndez para el estudio de mentalidades como Hostos, Martí y Mariátegui: “Hoy más que nunca el mundo necesita de seres sensibles que sepan interpretar el pensamiento y la emoción de aquellas almas ejemplares que, como la de Hostos, figuran en lo más alto de la especie humana”. Al afirmar esta verdad sobre el pensamiento elevado de Hostos, aprovecha para recordar la muerte de Vallejo y afirmar lo siguiente: “Él era otro de los grandes espíritus de nuestra época: el verbo de la verdad dolorosa de todos los tiempos”.

Otro de los aspectos importantes de esa última carta es la cercana publicación de la *Antología poética* de César Vallejo, que incluiría selección de *Los heraldos negros*, *Trilce*, *Poemas humanos*, *España, aparta de mí este cáliz* y *Poemas en prosa*. A esa selección la acompañarían varios en-

sayos sobre Vallejo, debidos a las plumas de José Mariátegui, José Bergamín, Juan Larrea y el prólogo de Abril. Solicita a Concha Meléndez para esa antología el ensayo de ella sobre la obra de Vallejo:

Creo haberle manifestado mi deseo de publicar en la *Antología* el trabajo suyo sobre Vallejo. ¿Me lo podría mandar a vuelta de correo? La *Antología* entrará en prensa dentro de 15 días, aproximadamente. Estoy seguro que la poesía de Vallejo llamará la atención en América, donde no es suficientemente conocida, dada la poca circulación de sus obras.

Termina esta carta con el anhelo de Abril en relación con una antología de su poesía trabajada y publicada desde Nueva York bajo el cuidado de Concha Meléndez y Federico de Onís:

¿Usted cree que Federico de Onís se interesaría en publicar una antología de mi obra poética que abarca desde 1923 hasta 1938? La tengo ordenada, terminada en forma de libro, en el formato de *Descubrimiento del Alba*. Espero sus noticias sobre este asunto. No sabe cuánto me agradecería una edición hecha en Nueva York, bajo la dirección de Ud. y de Onís.

Cierra la misiva con la preocupación nuevamente por los amigos Tomás Blanco y Emilio Delgado, del cual no tiene noticias desde su salida de Madrid.

Estas cartas de Xavier Abril a Concha Meléndez muestran a las claras el valor de ese epistolario que custodia nuestro Seminario Federico de Onís. A las confidencias del poeta se unen Alfonso Reyes, Carlos Sabat Ercasty y un considerable etcétera en sus casi mil cartas, muchas de ellas todavía inéditas y que esperan aún —en su virginidad— la mirada del estu-dioso paciente y dedicado.

Celebrando las nupcias del cálamo y la tijera en santa Rosa de Lima y las *Palabras del silencio* de Emilio Ricardo Báez

Luce López-Baralt
Profesora Distinguida
Universidad de Puerto Rico
Correo electrónico: lucelopezbaralt@gamil.com

Parafraseando a san Lucas 2, querría comenzar anunciándoles una buena nueva: ha nacido entre nosotros un sabio. Esto lo digo literalmente, con todas sus letras, sin ápice de exageración y con una innegable dosis de alegría: un libro como *Las palabras del silencio de santa Rosa de Lima o la poesía visual del Inefable* establece un diálogo intelectual de extraordinaria altura con los expertos rosarianos más solventes del mundo y coloca a Puerto Rico a par de ellos. Aún más: con este libro la crítica literaria en la isla marca un hito de madurez incontestable del que todos tenemos el legítimo derecho de sentirnos orgullosos.

El estudio de Emilio Báez sobre la expresión mística poliartística de santa Rosa de Lima (o santa Rosa de santa María, como prefiere llamarla) implica una labor de muchos años; exige, sobre todo, una pasión sostenida. Esto ha llevado a nuestro estudioso a desplegar sus destrezas archivísticas en las bibliotecas con fondos coloniales más diversas del mundo, que ha podido visitar gracias al respaldo de las becas del Younger Scholar Award de la National Endowment for the Humanities y la “Beca Presidencial” de la Universidad de Puerto Rico, ésta última ya lamentablemente extinta. Bajo la sabia tutela del Dr. Ramón Mujica Pinilla, uno de los expertos más prestigiosos en el campo rosariano, Emilio Báez investigó en Perú en la Sección de Documentos Coloniales del Archivo General de la Nación y en los Archivos del Arzobispado de Lima. En México, ahora bajo la dirección de la Dra. Josefina Muriel, exploró los fondos de la Biblioteca Nacional de México y el Museo Nacional del Virreinato. Ya en España se dedicó al Archivo Histórico Nacional de Madrid (CSIC, Sección de la Inquisición) y al Archivo de Indias de Sevilla, entre otras colecciones importantes. Los fondos bibliotecarios de Estados Unidos tampoco han quedado al margen

de las pesquisas de nuestro autor: ya ha revisado las Bibliotecas de las Universidades de Johns Hopkins y de Michigan, y ahora, como *visiting scholar* del Departamento de Lenguas Románicas de Harvard para 2013-2014, hará fiesta—no hay otra manera de decirlo— en la célebre Biblioteca de Widener—aquella que para mi llorado amigo Jorge Guillén “justificaba el descubrimiento de América”—así como en la Houghton Library, que alberga valiosísimos fondos inéditos. Por la cercanía geográfica, sé bien que nuestro joven estudioso planea saquear también la colección de la biblioteca John Carter Brown de la Universidad de Brown, que tiene importante documentación para temas de misticismo novohispano (autobiografías espirituales) y libros sobre iconografías indianas que le son pertinentes a su área de especialización. Claro que estas últimas investigaciones en Nueva Inglaterra ya las llevará a cabo nuestro prolífico experto en espiritualidad colonial con miras su segundo libro sobre la espiritualidad novohispana, pero, a la luz del estudio primogénito que hoy celebramos, hay que exclamar no ya “¡Dios lo lleve al Perú! Sino “¡Dios lo lleve a Boston!”

Por todo lo que vengo explicando, salta a la vista que estamos ante un joven investigador que se responsabiliza de veras ante los retos de su *metier* y que sabe bien qué puertas tocar y qué silencios monacales de estudio guardar para llevar a cabo una obra de la envergadura de la que nos regala hoy. Desde muy temprano Emilio Báez mostró el perfil de un futuro *scholar* en ciernes. Me siento honrada de haberlo acompañado de cerca de lo largo de muchos años cruciales: dirigió su tesis de honor en la Universidad de Puerto Rico, que versaba sobre el discurso místico-literario de Borges—a su defensa asistió nada menos que María Kodama y demás está decir que el alumno no nos hizo quedar mal ante la mismísima viuda de Borges. El libro que presento hoy es hijo de la tesis de maestría de Emilio en la Universidad de Puerto Rico en torno a Santa Rosa, en la que también lo acompañé como directora. Su próximo estudio —hablo ya de él por su inminencia— constituye un estudio panorámico sobre las contemplativas visionarias de los virreynatos del Perú, México y Nueva España, que no dudo en calificar de impresionante, pues conozco bien sus primicias: nació a su vez de otra tesis, esta vez doctoral, que Emilio defendió en la Universidad de Sevilla, y que tuve una vez más el privilegio de co-dirigir con la profesora María Caballero. Andando el tiempo Emilio y yo comenzamos a trabajar juntos en temas afines: publicamos en colaboración una entrevista a María Kodama relacionada con el fenómeno

místico en Borges, y coincidimos en congresos de mística y en volúmenes colectivos acerca del tema que cada día nos iba uniendo más. Para un profesor no hay don más alto que éste que comparto con uds: Emilio fue mi alumno. Emilio es hoy mi maestro.

Las palabras del silencio de santa Rosa, patrona de Lima y del Perú, de la América Hispana y de Filipinas, constituye un estudio a fondo de los avatares de la vida y de la misteriosa obra simultáneamente plástica y verbal de esta mística a quien le cupo el honor de ser la primera persona canonizada del Nuevo Mundo. Nos recuerda Emilio Báez al inicio de su estudio que también santa Rosa de Santa María (1586-1617) fue la primera en América en dar forma artística a las etapas sucesivas de su alta vida espiritual, ya que ninguno de los místicos que la precedieron en la colonia indiana hizo lo que ella: fraguar el primer discurso conscientemente creativo del pensamiento místico de nuestra orilla atlántica. La contemplativa limeña estrena otra singular aventura: la de acriollar el ascetismo medieval (incluyendo el de santa Catalina de Sena, la figura que tuvo por modélica), ya que siempre se resistió a ingresar formalmente en la vida conventual para llevar a cabo su apostolado. La Patrona de América fue pues una santa laica.

El estudio que hoy ve la luz interroga con una rigurosa objetividad que es muy de agradecer las causas de la rápida ascensión a los altares de santa Rosa de santa María en 1671: tanto su apasionado culto a las imágenes, sus visiones marcadamente icónicas y su riguroso ascetismo respondían a la espiritualidad medieval iconográfica potenciada por el Concilio de Trento y por los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio de Loyola. La proclividad evangelizadora de la santa, con su particular compasión por los indios que trabajaban en las minas de su padre, entre quienes hacía proselitismo cristiano, validaban a su vez las consignas contrarreformistas católicas del momento. Su canonización, por más, también venía a servir a los propósitos políticos de la Corona: Felipe IV intervino en Roma para expeditar el proceso, respaldado vivamente por la jerarquía de la Iglesia y del estado del virreynato del Perú, porque la vida de la visionaria, devota del Niño Jesús y de la Virgen del Rosario, se vislumbraba, lo afirma con toda razón el autor, como profecía del poder terrenal de la Casa de Austria.

Santa Rosa, Patrona de América y Filipinas, había logrado acriollar la doctrina católica en el virreinato del Perú, dándole espacio protagónico al criollo y al indio nativo por igual (llegó al extremo de adoptar un humilde

indito de un año para prepararlo como futuro evangelizador de su casta). Emilio Báez propone que la importancia aglutinadora de la figura de la santa fue precisamente la que la puso a salvo de la persecución inquisitorial que acosó a tantos de sus seguidores. Incluso algunos espirituales que esgrimían exactamente las mismas ideas contemplativas de la doncella peruana fueron denunciados ante El santo Oficio virreynal, como recuerda oportunamente Fernando Iwasaki y confirma Emilio Báez (p. 99). Lima, en efecto, se hizo eco de la “herejía” de los alumbrados que asoló la Península en la España de los Austrias. La joven contemplativa de la ciudad de los Reyes se pudo haber salvado del estricto cotejo y de la condena de su ortodoxia religiosa por la particular necesidad histórica de las autoridades imperiales de la época, que la necesitaron como fuerza aglutinante para sus proyectos evangelizadores e imperiales. El autor lo afirma taxativamente: “Bajo el Patronato de Rosa, extendido a las Américas hispanas y a las Filipinas, [...] quedaba concedido el *imprimatur* del Cielo al apostolado de la monarquía española en Indias, con derecho propio de reinar sobre sus colonias” (52). Pero la cosa era mucho más compleja, ya que, irónicamente, la santa representaba también la afirmación nacional de una naciente e irreprimible conciencia de pueblo para los criollos e indígenas peruanos y aun para el resto de Hispanoamérica. El icono de la cristiandad novohispánica es pues un icono paradójicamente bifronte. No puedo estar más de acuerdo con Emilio Báez, pues nada es en blanco y negro en la historia, y mucho menos los complejos símbolos de los que se sirven los pueblos para sobrevivir.

En el segundo capítulo de su estudio Emilio Báez explora en detalle cómo los “tiempos recios” que denunciara Santa Teresa de Jesús se sufrieron en ambos lados del Atlántico. Tanto en España como en ultramar muchos espirituales fueron condenados por el Santo Oficio y otros en cambio se salvaron por coyunturas históricas que a veces poco tenían que ver, como dejé dicho, con la ortodoxia de sus obras contemplativas. Vaya como ejemplo el caso de Miguel de Molinos. El extraordinario contemplativo sufrió por siglos el mote ignominioso de “heresiarca” y no logró ser reivindicado sino hasta el siglo XX, cuando el teólogo Eulogio Pacho estudia objetivamente su obra para concluir que sus doctrinas en torno a la alta vida del alma en nada diferían de las de su antecesor san Juan de la Cruz. Pero como la persecución aumentaba su celo según avanzaba la Contrarreforma, a san Juan, hijo del siglo XVI, le tocó la suerte de subir

a los altares y a Molinos el estigma de la cárcel inquisitorial. (No resisto narrar una anécdota personal que pone de relieve la dificultad que conlleven estas ‘reivindicaciones’, incluso modernas, de la ortodoxia: pregunté a Eulogio Pacho, gran amigo y co-editor conmigo de las obras de San Juan de la Cruz, si después de sus estudios Molinos sería inmediatamente restituido en la Iglesia como contemplativo ortodoxo, dando un mentís a las antiguas detracciones doctrinales de las que había sido objeto. El P. Eulogio me confesó con humildad que ya él había hecho su trabajo investigativo, y que ahora le tocaba Congregación para la Doctrina de la Fe —es decir, a la moderna ‘Inquisición’— tomar el caso desde ahí. Léase: tomarlo *sine die*.)

Pero volvamos a santa Rosa de santa María. La posteridad había tenido noticia de la vida espiritual de la Patrona de América tan sólo a través de fuentes secundarias. Habíamos contado con el pormenorizado testimonio de sus confesores y directores espirituales—pensemos en el doctor Juan del Castillo y en las declaraciones juradas vertidas por los testigos a un cuestionario de 32 preguntas acerca de las virtudes y sobre todo de los milagros de la candidata a beatificación, que dieron pie a biografías pioneras como la de fray Pedro de Loaysa, titulada *Vida, muerte y milagros de sor Rosa de Santa María* (1619). Gracias a todo este material conocíamos acerca de la vida de extrema mortificación y penitencia que llevó la joven contemplativa, así como de sus persistentes noches oscuras, de sus milagros y de sus visiones de la Virgen y del Niño Jesús, con quien se desposa solemnemente en una curiosa ceremonia en la que media incluso un anillo nupcial grabado (p. 39). También han llegado hasta nosotros sus poemillas de corte popular a lo divino, algunos de los cuales, curiosamente, había cantado la Melibea de *La Celestina* en su versión original de amor humano.

Acaso lo más significativo de la documentación rosariana con la que contábamos hasta hace poco sean los testimonios a través de los cuales podemos inferir que la santa limeña no era tan sólo una visionaria, como tantas monjas contemplativas que la precedieron, sino una mística auténtica. La joven limeña había descrito con pormenor sus visiones de Cristo, los ángeles y la Virgen a sus interlocutores religiosos. Pero ahora, acuciada por su confesor del Castillo a que dijese “qué figura tenía Dios” —sabiendo bien que la Divinidad carece de toda imagen— descubre que a Rosa le falla el lenguaje. Afásica, tan sólo apunta a símbolos balbuceantes de lo eterno e indecible: “Dijo que Dios era como un mar infinito o nube

infinita y que no sabía más declarar” (68). Rosa, que tan minuciosa había sido con sus imágenes visionarias, calla ahora: sabe bien que el silencio es la mejor manera de homenajear su experiencia teopática abisal. La santa tan sólo puede asociar a Dios con lo ilimitado, con una indeterminada *nube o mar infinitos*: no le pone rostro, no le pone imagen ni medida. La metáfora con sabor a infinito —que esboza con reverencia instintiva antes de enmudecer, como bien apunta nuestro Emilio Báez, “se puede rastrear a todo lo largo de la literatura mística universal” (69). Santa Rosa de santa María no es pues tan sólo una visionaria: todo indica que estamos también ante una mística.

De todo este material documental se ocupa el Dr. Báez en el primer y segundo capítulos de su libro, pero pone de relieve una pérdida lamentable para las letras hispanoamericanas y para la historia del fenómeno místico. A pocos años de la muerte de Rosa, desapareció nada menos que la *Autobiografía espiritual* de santa Rosa. También se han esfumado misteriosamente muchos pliegos concernientes a su proceso de beatificación. Mujica Pinilla había buscado inútilmente el tomo autobiográfico perdido, pero Emilio Báez no se dio por vencido e intentó rastrear a su vez la *Autobiografía* de la santa en la Sección de la Inquisición del Archivo Histórico Nacional de Madrid. La obra había sido enviada allí desde Lima a Madrid, como consta por un acuse de recibo (Libro 353, fol. 168), pero todo esfuerzo resultó en vano: no queda rastro de su presencia. Emilio Báez, obligado a las labores detectivescas que tiene que ejercer todo estudioso de la espiritualidad española renacentista, delató otro frustrante hiato bibliográfico rosariano: tampoco queda constancia de ninguna carta que dé noticias sobre la labor conjunta de España con el virreynato del Perú, concertada por Roma, a favor de la causa de beatificación de la Patrona de América. Es obvio que no sólo la *Autobiografía* de la santa limeña, sino el conjunto de su proceso canónico se han perdido de manera harto sospechosa. *Something's rotten in the state of Denmark*. Aunque nuestro autor, incansable rebuscador de archivos, es cauto y se guarda bien de ser categórico con el espinoso asunto de la extraña desaparición de los papeles rosarianos, me permito cargar la mano en mi sospecha de que hubo razones de mucho peso para que las mismísimas autoridades que favorecían a la futura santa limeña pudieran haber gestionado la desaparición de su *dossier* espiritual. De seguro, un cotejo canónico a fondo de las memorias espirituales de la joven visionaria hubiera podido encontrar

causa para detener la beatificación y dar paso, en cambio, a un proceso inquisitorial en su contra. Sabemos por sus declaraciones a los confesores que Rosa incurre en algunas modalidades contemplativas que incluso antes de su muerte se consideraban peligrosas. Pensemos en la noción de la inmortalidad e incorruptibilidad que experimenta el místico en medio de su unión con Dios, ya denunciada por San Ireneo en el siglo segundo D.C. e identificada, siglos más tarde, con la posición herética mesalianista (67). Con el paso de los años, posiciones contemplativas como ésta se volvieron cada vez más peligrosas: recordemos la persecución que sufrieron muchos de los seguidores espirituales de la virgen limeña. Irónicamente, el propio director espiritual de la santa, Juan del Castillo, como nos recuerda Báez, “se dedicó a elaborar una teología especulativa fundamentada en sus conversaciones con Rosa, que le granjeó una fulminante sanción de parte de las autoridades eclesiásticas” (97). Ya dije que corrían “tiempos recios” en ambos lados del Atlántico. Quién sabe si el precio de contar con una Patrona para América es no haber podido leer nunca su obra completa.

No les extrañe mi atribulada afirmación: la mismísima santa Teresa de Jesús se vio precisada a quemar ella misma sus *Conceptos del amor de Dios*, una interpretación audaz del *Cantar de los cantares*, ya inaceptable después de Trento. Se salvaron del fuego tan sólo un puñado de legajos, y aun así, la santa de Ávila tuvo mejor suerte que san Juan de la Cruz. Nunca sabremos qué contenían los folios que tuvo que engullir apresuradamente cuando escapa por unos breves momentos de sus hermanos calzados, que lo conducían preso a la cárcel de Toledo. Cientos de sus folios y de sus cartas, algunos de ellos ya en manos de las monjas descalzas, sucumbieron a las llamas por orden del mismísimo san Juan. El fuego siempre ha acechado la literatura mística del Siglo de Oro. A veces, —es imperativo recordarlo— esas llamas las encendían manos amigas, precisamente para proteger del Santo Oficio al contemplativo en cuestión. Tampoco hay que olvidar el caso de tantos silencios cómplices: Ana de Jesús, destinataria del ‘Cántico espiritual’ y mística por derecho propio, no dejó escrito nada acerca sus experiencias en buena medida para no sembrar más problemas en el proceso de beatificación de su director espiritual. La colonia novohispana se hacía eco de este ambiente tenso, bien que con nuevas variantes históricas. Todo investigador de la espiritualidad renacentista y barroca es un caído en la cuenta de que sólo un milagro le devolverá los textos perdidos por el excesivo celo de las autoridades religiosas del momento.

Ese milagro ocurrió, afortunadamente para Emilio Báez y para la posteridad, en 1923, cuando Fray Luis G. Alonso Getino descubre “dos pliegos de aspecto cabalístico, plagados de gráficos” (107) en la habitación donde había muerto la contemplativa limeña, ubicada dentro de la clausura de Santa Rosa de las Madres en Lima. El fraile había dado con los hológrafos de santa Rosa, constituidos por 15 gráficos en los que la joven ilustraba las mercedes que Dios le había concedido. Santa Rosa las compuso el 23 de agosto de 1616 y en el primer pliego constan las “Mercedes” y en el segundo la “Escala espiritual”. Es el único documento contemplativo de su autoría con el que contamos hasta el presente, y gracias a él se deshace el mito de santa iletrada que se había ceñido en torno a la joven. Ahora los hológrafos la presentan a la posteridad como una mística en toda forma que quiso dejar constancia no sólo de sus visiones sino de los pormenores de su camino espiritual.

Y lo hizo con singular gracia artística no exenta de hondura intelectual, como demuestra convincentemente Emilio Báez en los capítulos tercero y cuarto del libro que hoy celebramos. Allí nuestro autor lleva a cabo el estudio más valioso y pormenorizado con el que contamos hasta ahora del lenguaje literario-espiritual de los hológrafos rosarianos. La santa había logrado expresar sus éxtasis, visiones y andadura contemplativa gracias —y cito al autor— a la “feliz conjunción de palabra y aguja, frase y bordado”. Estamos ante una obra intensamente original, dada su novedosa condición poliartística, que constituye, como afirma Báez, “el primer discurso conscientemente creativo del pensamiento místico” de nuestro lado del Atlántico. Los hológrafos constan de dos pliegos titulados “Mercedes o “Heridas del alma” y la “Escala espiritual”, y Ramón Mujica Pinilla las reproduce fielmente en su espléndido estudio ilustrado *Rosa limensis* (2001). Los pliegos de papel de Santa Rosa exhiben ilustraciones a modo de *collage* del órgano cordial, que simboliza simultáneamente el músculo orgánico donde se aposenta su alma y a la vez, la sede de la unión mística. Estos corazones, recortados en tela y adheridos con pegamento a ambos pliegos, se encuentran circunvalados por lemas aclaratorios o frases temáticas en torno a las mercedes otorgadas por Dios con los que la autora explicita los pasos sucesivos de su *peregrinatio animae*. Emilio Báez se refiere a estos curiosos hológrafos híbridos, literarios y a la vez gráficos, como una “poética visual del Inefable”, sirviéndose de una frase afortunada que R. Sarabia esgrimió para explorar *La poética visual de Vicente Huidobro* (Iberoamericana/Vervuert, 2008).

Báez se ocupa de contextualizar la obra poliartística de santa Rosa de santa María dentro de las numerosas tradiciones con las que hace escuela: el *collage*, el arte de la memoria, tan convincentemente estudiado por la insigne Frances Yates, la emblemática renacentista, la tradición del caligrama, de antigua estirpe griega y reformulado modernamente por Guillaume Apollinaire. Me pregunto si la destacada poeta española Clara Janés conoce los hológrafos rosarianos, pues ella también ilustra sus vivencias espirituales usando el collage, la emblemática y los ideogramas. Valdría la pena estudiar su obra pictórico-verbal a la luz de su ilustre antecesora peruana. (Emilio, he aquí otro tema de estudio para ti.)

Las glosas rosarianas sostienen, de otra parte, un diálogo espiritual intenso con el *Cantar de los cantares*, con el Pseudo Dionisio, con San Juan Clímaco, con los *mystici majores* del Carmelo, San Juan y Santa Teresa, como bien ve el autor en su cap. IV. Pero hay que decir que la doncella limeña maneja sus fuentes con una sorprendente originalidad y una vigorosa voluntad de estilo. En su reformulación mística del órgano cordial da un paso de avance muy novedoso en relación a la poética de las beguinas medievales —pensemos en Angela de Foligno y Matilde de Magdeburgo— quienes, basándose en el amor cortés a lo divino, otorgaban un papel protagónico al corazón sangrante de Jesús. Este emblema cordial desembocaría, con el paso de los años, en el culto al *Sacré Coeur*, pro hijado por san Francisco de Sales. Rosa, en cambio, nos hablará de su propio corazón como sede del milagro místico unitivo: los hológrafos constituyen una abreviada autobiografía espiritual, con lo que no hay sino lamentar una vez más la pérdida de lo que sin duda sería una versión prosística más pormenorizada del camino místico que esbozan sus corazones de tela.

La mayor parte de las veces la joven limeña hace referencia, tanto con el cálamo de su aguja como en sus glosas verbales, a las mercedes que recibe de Dios bajo el símil de heridas punzantes. El hondón del alma que es su ápice cordial es asaetado una y otra vez por arpones, dardos, clavos, rayos, ballestas: incluso por un mismísimo cálamo. Las heridas quedan abiertas o bien logran cerrarse para dar paso a nuevas heridas: Emilio Báez no pasa por alto el apasionado erotismo que subyace las imágenes. No hay que extrañarse: sus hológrafos son hijos, a fin de cuentas, de la mística europea que a lo largo de muchos siglos se había hecho eco de los deliquios nupciales del *Cantar de los cantares*.

Pero santa Rosa de santa María no se limita a la contemplación sufrida de la que también es heredera directa, y que tanto practicó en vida. Mi hológrafo favorito —uno de los que hermana con el vuelo místico de san Juan de la Cruz— es la “Tercera merced”. La imagen de este hológrafo ha sido declarado “única” por los expertos rosarianos, que ven en ella —con toda razón— “un arrobó” propio de “los divinos desposorios” (127). Las tijeras de la santa trazan la forma de un corazón en vuelo, tal como describe Emilio Báez, a quien dejo la palabra:

El alma cordial va en pos de Dios por el espacio aéreo, dotada de dos pares de alas, de las que se distinguen sólo las plumas remeras. Un par le ha brotado en las aurículas y otro en los ventrículos. Cada ala presenta en su plumaje la frase “buela para Dios” con una leve forma arqueada, conforme la estructura ósea de esta extremidad; aquí, la palabra se somete a la forma de la imagen (pp. 127-128).

Concluye Báez: “esta merced es la forma más bella de aproximar la noticia del vuelo introspectivo deificante” (p. 129). El vuelo de este corazón ya descorporeizado me evoca las palabras aéreas con las que la doncella limeña intenta inútilmente describir a Dios: éste, como tuvimos ocasión de advertir, se le antoja como un mar infinito o una nube infinita a salvo de toda imagen concreta. Este corazón al que las tijeras sabias de la contemplativa sustrajeron la carne corpórea parece justamente lanzarse al vuelo por ese mar o nube gozosamente ilimitada de la esencia de Dios.

Emilio Báez ha rescatado—y valorado--para nosotros el singular experimento icónico-verbal de la Patrona de América, a quien desde ahora habremos de leer de una forma muy distinta. Cabe decir, considerando su diálogo enterado pero enormemente original con la literatura mística que la precede y con las tradiciones artísticas más diversas, desde el collage hasta la emblemática barroca. Nuestro estudioso rastrea paciente y brillantemente las complejísimas tradiciones culturales que desembocan en los hológrafos de la Patrona de América, y para ello ha tenido que dialogar a su vez con todos los expertos del campo rosariano, desde Mujica Pinilla, René Millar y Teodoro Hampe hasta Fernando Iwasaki. También ha tenido que conocer de cerca la obra de espirituales como el Pseudo-Dionisio, Santo Tomás y Francisco de Sales, así como el complejísimo mundo icó-

nico de Apollinaire, Georges Braque, Cicerón, Quintiliano, Picasso, sin olvidar el célebre *ut pictura poesis* horaciano.

Entre tanto nombre ilustre, me emociona descubrir la profunda puertorriqueñidad del investigador que ha logrado hablar tan de tú a tú con el *scholarship* internacional: Emilio Báez engalana sus capítulos eruditos con versos patrios de Violeta López-Suria, Luis Palés Matos y Julia de Burgos. Al amparo de estos reclamos, para mí muy emocionantes, el autor pone de relieve un dato que nos toca a todos de cerca: Isabel Flores de Oliva, quien más tarde se convertiría en santa Rosa de Santa María, era hija de un puertorriqueño, Gaspar Flores, “gentil hombre de la compañía de arcabuces de la guarda [virreynal], [y] natural de San Juan de Puerto Rico” (19). De ahí que nuestro autor se refiera a la santa “boricuo-peruana”: santa Rosa de Lima no sólo fue del Perú Virreynal, ella es también un poco nuestra.

Cuando se escribe un libro tan afortunado como éste siempre hay un intenso amor por el motivo de estudio que lo ha hecho nacer. De ahí que el autor se refiera a su contemplativa peruana con los epítetos más hermosos, hijos de su siempre elegantísima pluma: santa Rosa de Santa María, la Virgen de la Ciudad de los Reyes, la santa panhispánica de ultramar, la doncella criolla, la doncella boricuo-peruana. Pero sé bien que cuando la necesidad apremia Emilio —no hablo ahora del estudioso, sino de mi amigo Emilio— solicita lo socorra la mismísima Patrona del Perú, las Américas y las Filipinas. Pero, ojo: no la aborda con estos epítetos solemnes, sino que se dirige a ella fraternalmente, como “Rosita”. Pues bien, para terminar estas reflexiones, también yo pido a “Rosita”, la patrona de América que tan bien supo “connubiar el cálamo con la tijera”, que tienda sobre su devoto comentarista su mano generosa para que siga dando a Puerto Rico —y al mundo— libros de la altura del que he celebrado con ustedes hoy.

BIBLIOGRAFÍAS

IN SITU

IN SITU es un proyecto del Seminario Federico de Onís que pretende divulgar bibliografías de los documentos, tesis, libros primarios y secundarios que custodia el seminario. Incluye, además, la bibliografía de los recortes de periódicos y revistas que se encuentran en nuestra sala de lecturas, conocidos como O (Clips). Presentamos en esta ocasión las bibliografías de los peruanos César Vallejo y Manuel Scorza.

IN SITU César Vallejo (1892-1938)

Libros de César Vallejo (en anaquel)

- Vallejo, César. *España, aparta de mí este cáliz*. Prólogo de Juan Larrea. México: Séneca, 1940.
- . *Antología de César Vallejo*. Selección y prólogo por Xavier Abril. Buenos Aires: Claridad, 1942.
- . *Artículos olvidados* (Primera serie). Prólogo de Luis Alberto Sánchez. Lima: Asociación Peruana por la Libertad de la Cultura, 1960.
- . *Cabral y Vallejo. Antología de los dos grandes poetas americanos*. Selección y prólogo por Ernesto A. Morales. Buenos Aires: N. Ramicone, 1960.
- . *Los heraldos negros*. Buenos Aires: Losada, 1961. CLH / PQ / 8497 / .V35 / H4 / 1961.
- . *Poemas humanos. España, aparta de mí este cáliz*. Buenos Aires: Losada, 1961.
- . *Trilce*. Buenos Aires: Losada, 1961.
- . *Los mejores versos de César Vallejo*. Buenos Aires: Nuestra América, 1963.
- . *Obra poética completa*. Prólogo de Roberto Fernández Retamar. La Habana: Casa de las Américas, 1970. CLH / PQ / 8497 / .V35 / 1970.
- . *Cartas a Pablo Abril*. Introducción de Eugenio Montejo. Buenos Aires: Rodolfo Alonso, 1971.
- . *Los heraldos negros. Trilce*. Barcelona: El Bardo, 1972.
- . *El arte y la revolución*. Barcelona: Laia, 1978.
- . *Poesía completa*. Edición y estudio introductorio por Carlos Meneses. México: Premia, 1978.
- . *Crónicas. Tomo I: 1915-1926*. Prólogo, cronología, recopilación y notas de Enrique Ballón Aguirre. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.

- . *César Vallejo, cuentista*. Recopilación y prólogo por Eduardo Neale-Silva. Barcelona: Salvat, 1987.
- . *Poesía completa*. Edición crítica y estudio introductorio de Raúl Hernández Novás. La Habana: Arte y Literatura / Casa de las Américas, 1988.

Obra de César Vallejo en antologías

- Vallejo, César. “Cesar Vallejo: selección de poemas”. *Antología de la poesía peruana*. Lima: Nuevo Mundo, 1965. CLH / PQ / 8450 / .E8 / 1965.
- . “«Masa», «La cena miserable» y «Los arrieros»”. *Antología de literatura hispánica contemporánea*. Selección y edición por: Matilde Colón, Rosario Núñez de Ortega, Isabel Delgado Laborde, Hilda Martínez de García. San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1985. CLH / PQ / 6174 / .A86 / 1985 / v.2.
- . “«Más allá de la vida y la muerte» y «Cera»”. *Cuentos peruanos*. Lima: PEISA, 1987. CLH / PQ / 8476 / .C8 / 1987.
- . “La poesía de César Vallejo”. Antología para el curso 594, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, s. f. Cartapacio General – 1 – C.

Libros sobre la obra de César Vallejo (en anaquel)

- Abril, Xavier. *Vallejo. Ensayo de aproximación crítica*. Buenos Aires: Front, 1958.
- . *César Vallejo o la teoría poética*. Madrid: Taurus, 1962.
- Ángeles Caballero, César A. *César Vallejo. Su obra*. Lima: Minerva, 1964.
- Castañón, José Manuel. *Pasión por Vallejo*. Mérida, Venezuela: Universidad de Los Andes, 1963.
- Castro Arenas, Mario. *De Palma a Vallejo*. Perú: Gráfica Panamericana.
- Cerna-Bazán, José. *Sujeto a cambio. De las relaciones del texto y la sociedad en la escritura de César Vallejo (1914-1930)*. Lima-Berkeley: Latinoamericana, 1995.
- Escobar, Alberto. *Cómo leer a Vallejo*. Lima: P. L. Villanueva, 1973.
- Larrea, Juan. *César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de su razón*. Córdoba, Argentina: Universidad Nacional de Córdoba, 1957.
- Monguió, Luis. *César Vallejo (1892 – 1938). Vida y obra – Bibliografía – Antología*. Nueva York: Hispanic Institute in the United States, 1952.

Podestá, Guido. *César Vallejo: su estética teatral*. Prólogo de Antonio Cornejo Polar. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies & Literature, 1985.

Yurkievich, Saúl. *Valoración de Vallejo*. Chaco, Argentina: Universidad Nacional del Nordeste, 1958.

Tesis del Programa Graduado de Estudios Hispánicos

Alberti Monroig, Adrienne. “Dios en la poesía de César Vallejo”. Tesis de maestría. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1992.

Rosado Bermúdez, Livia M. “Análisis formal de *Trilce*”. Tesis de maestría. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1985.

Serrano de Ayala, María Teresa. “La poesía de César Vallejo”. Tesis de maestría. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1961.

Vega, José Luis. “Estudio de *Trilce* de César Vallejo”. Tesis de maestría. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1975.

General – 1

O (Clip)

Abril, Xavier. “Vigencia de C. V.”. Índice de artes y letras, año XIV, número 134, marzo 1960; pp. 1, 9 y 10. General – 1 – A.

Alonso, Rodolfo. “Vallejo en París: los años duros”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, volumen CXXXIII, número 397, julio 1983; pp. 149-153. General – 1 – C.

Álvarez, Carlos Luis. “Lucidez expresiva”. *Informaciones de las Artes y las Letras*, número 407, 29 de abril de 1976; p. 6. General – 1 – A.

Ayala, Walmir. “César Vallejo”. *Leitura*, año XXIV, números 101-102, enero-febrero 1966; p. 36. General – 1 – C.

Ballón Aguirre, Enrique. “César Vallejo en viaje Rusia”. *Hispanamérica*, año VI, número 18, 1977; pp. 3-30. General – 1 – B.

Benítez, Jesús Luis. “Vallejo: una lengua deslumbrante propia”. *Vida Universitaria* (Monterrey), número 1218, 1974; p. 4. General – 1 – A.

Bergamín, José. “Intensidad y altura de la poesía de C. V.”. *Informaciones de las Artes y las Letras*, número 407, 29 de abril de 1976; p. 5. General – 1 – A.

Castro Arenas, Mario. “Algunos rasgos estilísticos de la poesía de César Vallejo”. *Cuadernos Americanos*, año XXVII, volumen CLX,

- número 5, septiembre-octubre 1968; pp. 189-212. General – 1 – C.
- Chang-Rodríguez, Eugenio. “Sobre la angustia y las alteraciones lingüísticas de César Vallejo”. *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española*, números 3 y 4, 1975-1976; pp. 129-138. General – 1 – A.
- Coddou, Marcelo. “El recuerdo en la poesía de César Vallejo”. *Atenea* (Chile), números 429-430, 1974; pp. 308-326. General – 1 – B.
- . “El recuerdo en la poesía de César Vallejo”. *Humanitas* (Montevideo), número 15, 1974; pp. 397-420. General – 1 – B.
- . “El recuerdo en la poesía de César Vallejo”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, volumen XCIX, número 295, 1975; pp. 102-123.
- . “El carácter crítico-realista de la poesía de César Vallejo”. *Sin Nombre* (Puerto Rico), volumen XI, número 2, julio-septiembre 1980; pp. 7-16. General – 1 – C.
- Corbalán, Pablo. “«Obras completas», de C. V., y tres estudios sobre su poesía”. *Informaciones de las Artes y las Letras*, número 407, 29 de abril de 1976; p. 1. General – 1 – A.
- Corriols Espinosa, Maritza. “La palabra en Vallejo”. *Ventana*, año III, número 111, 16 de abril de 1983; pp. 14-15. General – 1 – A.
- Dessau, A. “César Vallejo – la dialéctica de su poesía”. *AL/L*, número 2, 1971; pp. 171-183. General – 1 – C.
- Díaz Herrera, Jorge. “Y también el humor en la poesía de Vallejo”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, número 492, junio 1991; pp. 7-22. General – 1 – C.
- Díaz-Plaja, Guillermo. “Presencias americanas en nuestros «años veinte» (II). 1918: César Vallejo”. *La Estafeta Literaria*, número 541, 1974; pp. 44-45. General – 1 – C.
- Docter, Mary. “La piedra y la masa: un análisis comparativo de dos textos”. *Hispania*, volumen 72, número 1, marzo 1989; pp. 73-77. General – 1 – C.
- Domínguez, Luis Adolfo. “César Vallejo exhaustivo”. *Revista Universitaria* (Santiago de Chile), año XXV, número 2, 1970; p. 38. General – 1 – B.
- Fernández Leys, Alberto. “Dimensión y destino de César Vallejo”. *Universidad Nacional del Litoral* (Santa Fe, Argentina), número 51, 1962; pp. 69-105. General – 1 – A.

- Fernández, Olga. "A treinta y ocho años de Vallejo". *Cuba*, año VIII, número 80, 1976; p. 70. General – 1 – B.
- Fernández Figueroa, J. "Dolor inaudito. Alma fragante. El paraíso perdido". *Informaciones de las Artes y las Letras*, número 407, 29 de abril de 1976; p. 9. General – 1 – A.
- Fernández Spencer, Antonio. "César Vallejo o la poesía de las cosas". *Cuadernos Hispanoamericanos*, número 14, 1950; pp. 387-398. General – 1 – B.
- Franco, Jean. "Vallejo and the Crisis of the Thirties". *Hispania*, volumen 72, número 1, marzo 1989; pp. 41-48. General – 1 – A.
- García Nieto, José. "César Vallejo o el dolor sobre el tiempo". *Cuadernos Hispanoamericanos*, volumen LXXVII, número 229, enero 1969; pp. 19-34. General – 1 – A.
- González, Rubén. "Vallejo en la poesía nueva puertorriqueña". *Mairena*, año IX, número 24, 1987; pp. 31-42. General – 1 – B.
- González, Waldo. "César Vallejo: peruano mundial". *Bohemia* (Cuba), año LXVIII, número 8, 1976; p. 28. General – 1 – A.
- González Maldonado, Edelmira. "Sentir existencialista de César Vallejo". *Educación* (Puerto Rico), número 36, marzo 1973; pp. 78-83. General – 1 – A.
- González Prada, Alfredo. "La poesía de César Vallejo". *Revista Hispánica Moderna*, año V, número 4, octubre 1939; pp. 324-327. General – 1 – B.
- Grande, Guadalupe. "«La bohemia de Trujillo»". *Cuadernos Hispanoamericanos*, número 475, enero 1990; pp. 77-80. General – 1 – C.
- H. A. "Aportes al conocimiento de Vallejo". *La Nación* (Buenos Aires), 1 de septiembre de 1963; s. p. General – 1 – C.
- Herrera, L. Javier. "César Vallejo: la poética del cáliz". *Atenea* (Puerto Rico), año IX, números 1-2, junio-diciembre 1989; pp. 121-130. General – 1 – C.
- Higgins, James. "Experiencia directa del absurdo en la poesía de César Vallejo". *Sur*, número 312, 1968; pp. 27-36. General – 1 – B.
- Jaramillo Ángel, Humberto. "Grandes enfermos de angustia: César Vallejo". *Universidad de Antioquía*, año XXIII, 1949; pp. 465-470. General – 1 – B.
- Lacay Polanco, Ramón. "César Vallejo. Un indio en misión de reconquis-

- ta”. *Prensa Literaria*, año II, números 4-5, agosto-septiembre 1964; pp. 3 y 21. General – 1 – B.
- Lanz, Juan José. “César Vallejo en su *Obra poética*”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, número 488, 1991; pp. 99-104. General – 1 – C.
- Larrea, Juan. “Conmemoración de César Vallejo (15 de abril de 1938)”. *Cuadernos Americanos*, número 2, 1942; pp. 209-214. General – 1 – C.
- . “Aniversarios (Aniversario de César Vallejo)”. *Primera Plana* (Buenos Aires), 16 de abril de 1968; s. p. General – 1 – C.
- Leiva, Ángel. “Cesar Vallejo está despierto”. *Informaciones de las Artes y las Letras*, número 407, 29 de abril de 1976; pp. 1-2. General – 1 – A.
- Liscano, Juan. “Vallejo y su «aire metafísico»”. *Consenso*, año II, número 4, noviembre 1978; pp. 2-6. General – 1 – A.
- López Soria, José Ignacio. “El no-saber como actitud existencial en César Vallejo”. *Amaru* (Lima), número 5, enero-marzo 1968; pp. 91-92. General – 1 – A.
- Lora Risco, Alejandro. “Introducción a la poesía de César Vallejo”. *Cuadernos Americanos*, año XIX, número 111, 1960; pp. 261-277. General – 1 – B.
- . “Significación de la infancia en la poesía de César Vallejo”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, volumen C, número 302, 1975; pp. 403-416. General – 1 – B.
- Martínez García, Francisco. “Vallejo, insondable Vallejo (Notas a una digna edición caribeña)”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, número 490, abril 1991; pp. 99-108. General – 1 – C.
- Martínez-Palacio, Javier. “La trayectoria de César Vallejo”. *Ínsula* (Madrid), número 234, 1966; s. p. General – 1 – B.
- McDuffie, Keith. “Sobre el Universo Poético de César Vallejo”. *Revista Iberoamericana*, volumen XLI, número 91, abril-junio 1975; pp. 177-202. General – 1 – A.
- . “Todos los Ismos el Ismo: Vallejo rumbo a la utopía socialista”. *Revista Iberoamericana*, volumen XLI, número 90, 1975; pp. 91-99. General – 1 – B.
- . “Polémica sobre César Vallejo”. *Revista Iberoamericana*, volumen XLII, números 96-97, julio-diciembre 1976; pp. 593-600. General – 1 – A.

- Micharvegas, Martín. “Nueva vuelta de tuerca sobre César Vallejo”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, volumen CXXI, número 363, septiembre 1980; pp. 654-658. General – 1 – B.
- Mignolo, Walter. “La dispersión de la palabra: aproximación lingüística a poemas «Vallejo»”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, año XXI, número 2, 1972; pp. 399-411. General – 1 – B.
- Mirabal, Mili. “Vallejo: poeta de la tristeza”. *El Mundo* (Puerto Rico), 29 de octubre de 1978; p. 14-D. General – 1 – A.
- Montiel, Edgar. “Novedades vallejianas”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, número 496, octubre 1991; pp. 143-147. General – 1 – C.
- Navarrete Orta, Luis. “La prehistoria poética de César Vallejo”. *Revista Casa de las Américas*, número 167, marzo-abril 1988; pp. 32-38. General – 1 – C.
- Neale-Silva, Eduardo. “Muro este, de César Vallejo”. *Thesaurus: boletín del Instituto Cara y Cuervo*, tomo XXVI, número 3, 1971; pp. 534-550. General – 1 – B.
- . “Vallejo y la crítica: sobre *Aproximaciones a César Vallejo*”. *Revista Iberoamericana*, número 80, 1972; pp. 503-506. General – 1 – B.
- Orrego, Antenor. “César Vallejo, el poeta del solecismo”. *Cuadernos Americanos*, año XVI, número 91, 1957; pp. 209-216. General – 1 – B.
- Ortega, Julio. “Leyendo a César Vallejo”. *Diálogo* (Universidad de Puerto Rico), noviembre 1992; p. 47. General – 1 – C.
- . “Leyendo a César Vallejo”. *El Nuevo Día* (Puerto Rico), 22 de marzo de 1992; pp. 4-9. General – 1 – A.
- Ortega Rodríguez, Evangelina. “¿Ya está dicho todo? La crítica ante la obra de César Vallejo”. *Universidad de La Habana*, número 238, 1990; pp. 41-49. General – 1 – C.
- Osuna, Yolanda. “Condición humana y libertad”. *Cultura Universitaria* (Caracas), número 103, 1980; pp. 83-100. General – 1 – B.
- Oviedo, José Miguel. “Vallejo entre la vanguardia y la revolución (Primera lectura de dos libros inéditos)”. *Hispanamérica*, año II, número 6, 1974; pp. 3-12. General – 1 – A.
- . “Vallejo, cincuenta años después”. *Hispania*, volumen 72, número 1, marzo 1989; pp. 9-12. General – 1 – B.
- Pascual Buxó, José. “Uso y sentido de las locuciones en la poesía de César Vallejo”. *Anuario de Filología* [Separata], Facultad de Huma-

- nidades y Educación, Universidad del Zulia, Maracaibo, Venezuela, 1968; pp. 167-180. General – 1 – A.
- . “Vallejo: el estatuto oral de la epopeya”. *Hispania*, volumen 72, número 1, marzo 1989; pp. 65-72. General – 1 – A.
- Paseyro, Ricardo. “Poesía y verdad”. *Índice de artes y letras*, año XIV, número 134, marzo 1960; pp. 1 y 11. General – 1 – A.
- Pavletich, Esteban. “César Vallejo en los Andes centrales de Perú”. *Revista Casa de las Américas*, año XV, número 85, julio-agosto 1974; pp. 51-54. General – 1 – A.
- Paz Paredes, Rafael. “César Vallejo, poeta del nuevo mundo”. *La Nación* (Buenos Aires), 2 de abril de 1950; s. p. General – 1 – B.
- Piña Rosales, Gerardo. “La poesía visceral de César Vallejo”. *Alba de América*, año IV, números 6 y 7, 1986; pp. 181-188. General – 1 – B.
- Plá y Beltrán. “Poesía y hombre”. *Asomante*, año XV, número 1, 1959; pp. 27-36. General – 1 – C.
- Puebla, Manuel de la. “Presencia y significado de César Vallejo en la poesía puertorriqueña”. *Mairena*, año IX, número 24, 1987; pp. 13-30. General – 1 – B.
- Puértolas, Ana. “César Vallejo indultado”. *Cuadernos para el diálogo*, número 160, 22 de mayo de 1976; pp. 58-59. General – 1 – B.
- Quiñones, Fernando. “Nota sobre la poesía y César Vallejo”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, año XXXII, número 96, 1957; pp. 347-349. General – 1 – C.
- Rangel Guerra, Alfonso. “Crónicas parisinas de César Vallejo”. *Vida Universitaria* (Monterrey), 5 de noviembre de 1961; s. p. General – 1 – C.
- Rein, Mercedes. “A propósito de Vallejo y algunas dificultades para conocer la poesía”. *Revista Iberoamericana de Literatura*, volumen I, número 1, 1966; pp. 31-51. General – 1 – B.
- René Pérez, Galo. “César Vallejo, expresión máxima de la poesía de América”. *Cultura Universitaria*, número 31, 1952; pp. 39-54. General – 1 – C.
- Romualdo, Alejandro. “César Vallejo sin misterios”. *Islas*, año IV, número 2, 1962; pp. 149-153. General – 1 – B.
- Rossler, Osvaldo. “La palabra esencial de César Vallejo”. *La Nación* (Buenos Aires), 1 de abril de 1962; s. p. General – 1 – A.

- Rubia Barcia, José. “El hispánico universalismo de César Vallejo”. *Hispania*, volumen 72, número 1, marzo 1989; pp. 23-32. General – 1 – C.
- Seiferle, Rebecca. “Vallejo’s «Book of Nature»”. *Translation Review*, número 61, 2001; pp. 48-54. General – 1 – C.
- Siebenmann, Gustav. “César Vallejo y las vanguardias”. *Hispania*, volumen 72, número 1, marzo 1989; pp. 33-41. General – 1 – C.
- Solotorevsky, Myrna. “El proceso de enunciación en tres poemas de Vallejo”. *Explicación de Textos Literarios*, volumen VI, número 1, 1977-78; pp. 5-17. General – 1 – A.
- Sucre, Guillermo. “Vallejo, la nostalgia de la inocencia”. *Sur*, número 312, mayo-junio 1968; pp. 1-16. General – 1 – B.
- . “César Vallejo: inocencia y utopía”. *Eco*, número 159, 1974; pp. 307-328. General – 1 – B.
- Tello, Jaime. “César Vallejo”. *Revista de América*, número XI, 1947; pp. 212-217. General – 1 – C.
- Torre, Guillermo de. “Reconocimiento crítico de César Vallejo”. *Revista Iberoamericana*, volumen XXV, número 49, 1960; pp. 45-58. General – 1 – C.
- Torres Delgado, René. “Vallejo, sonetista: 1918 y 1922”. *Atenea* [separata], año IX, 1972; pp. 51-70. General – 1 – A.
- Torres Martinó, J. A. “El poeta César Vallejo, un derrotado victorioso”. *El Nuevo Día* (Puerto Rico), 5 de agosto de 1992; p. 72. General – 1 – A.
- Torres Rioseco, Arturo. “César Vallejo”. *Cuadernos Americanos*, año XI, número 63, 1952; pp. 289-291. General – 1 – A.
- Triveg, Luis Jaime de. “La polémica sobre el poeta César Vallejo”. *Universidad de Antioquía*, volumen XXXI, número 122, 1955; pp. 524-526. General – 1 – B.
- Úzquiza González, José Ignacio. “«La piedra que llora sangre» En torno a la poesía de César Vallejo”. *Anuario de Estudios Filológicos*, año XI, 1988; pp. 399—410. General – 1 – C.
- Valcárcel, Gustavo. “La palabra como espíritu”. *Cuadernos Americanos*, año XI, número 3, 1952; pp. 225-240. General – 1 – A.
- . “La poesía de César Vallejo (I)”. *La Nación* (Buenos Aires), 31 de diciembre de 1952; s. p. General – 1 – A.

- . “La poesía de César Vallejo (II)”. *La Nación* (Buenos Aires), 7 de enero de 1953; s. p. General – 1 – A.
- . “La poesía de César Vallejo (III)”. *La Nación* (Buenos Aires), 14 de enero de 1953; s. p. General – 1 – A.
- Valente, José Ángel. “César Vallejo, desde esta orilla”. *Informaciones de las Artes y las Letras*, número 407, 29 de abril de 1976; pp. 7-8. General – 1 – A.
- Vallejo, César. “Los Artistas ante la Política”. *Cultura: Revista del Ministerio de Educación*, número 27, enero-marzo 1963; pp. 54-56. General – 1 – B.
- Vallejos, Beatriz. “César Vallejo, heraldo de una nueva poesía”. *Boletín de Cultura Intelectual* (Rosario, Argentina), año IX, números 38-39, 1946; s. p. General – 1 – B.
- Valverde, José María. “Notas de entrada a la poesía de César Vallejo”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, número 7, 1949; pp. 57-84. General – 1 – B.
- Verhesen, Fernand. “César Vallejo, le héraut noir”. *Courrier*, número 165, enero-marzo 1985; pp. 3-16. General – 1 – C.
- White Rodríguez, Phyllis. “César Vallejo”. *Hispania*, volumen XXXV, 1952; pp. 195-202. General – 1 – A.
- Zárate, Armando. “César Vallejo: premonición y vísperas”. *Revista Iberoamericana*, número 80, 1972; pp. 431-440. General – 1 – A.
- Zavaleta, Carlos Eduardo. “El angustiado y tierno César Vallejo”. *La Estafeta Literaria*, número 634, 1978; pp. 10-12. General – 1 – B.

Artículos en libros (en anaquel)

- Castro Arenas, Mario. “Algunos rasgos estilísticos de la poesía de César Vallejo”. *Imagen de la literatura peruana actual (1968)*. Lima: Universitaria, 1971. Pp. 171-198. REF / PQ / 8435 / .O7 / 1971.
- Debicki, Andrew Peter. “El hablante y la poetización de la tragedia humana en la lírica de César Vallejo”. *Poetas hispanoamericanos contemporáneos*. Madrid: Gredos, 1976. Pp. 38-56. O – 1 – D.
- Lazo, Raimundo. “Lo narrativo en la obra de Vallejo. *El Tungsteno*”. *La novela andina*. México: Porrúa, 1971. PQ / 7552 / .N7 / L3 / 1971.
- Neale Silva, Eduardo. “*Muro occidental*: miniestampa de César Vallejo”. *Otros mundos. Otros fuegos. Fantasías y realismo mágico en*

- Iberoamérica*. Ed. Donald A. Yates. Michigan: Michigan State University, 1975. Pp. 417-421. REF / PQ / 7081 / .A1 / C62 / 1975.
- Rosselli, Ferdinando. “Immagini tematiche antagoniste nella prima e nell’ ultima poesía de César Vallejo”. *Saggi e Ricerche Hispanoamericani*. Firenze: Università degli Studi di Firenze, 1981. Pp. 5-142. O – 1 – R.
- Salaün, Serge. “César Vallejo: poète marxiste et marxiste poète”. *Les poètes latino-américains et la guerre d’Espagne*. París: Université de la Sorbonne Nouvelle, 1986. Pp. 167-179. REF / PQ / 7081 / .A1 / P59 / 1986.
- Torres Delgado, René. “Vallejo, sonetista: 1918 y 1922”. *Apuntes histórico-literarios*. Boston: Florentia, 1976. Pp. 73-92. CPR / PQ / 6150 / .T6 / 1976.
- Yurkievich, Saúl. “Realidad y poesía (Huidobro, Vallejo, Neruda)”. *Recopilación de textos sobre los vanguardismos en la América Latina*. La Habana: Casa de las Américas, 1970. Pp. 211-235. PQ / 7081 / .A1 / V3 / 1970.
- . “El salto por el ojo de la aguja”. *La confabulación con la palabra*. Madrid: Taurus, 1978. Pp. 92-101. CLH / PQ / 7081 / .Y84 / C6 / 1978.

Artículos en revistas (en anaquel)

- Alegría, Fernando. “César Vallejo: las máscaras mestizas”. *Mundo Nuevo* (París), número 3, septiembre 1966; pp. 29-37.
- Álvarez, Ernesto. “Permanencia de César Vallejo”. *Mairena*, año IX, número 24, 1987; pp. 7-12.
- Arellano, Jorge Eduardo. “Vallejo en Nicaragua”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 454-55, abril-mayo 1988; pp. 181-187.
- Arriba, María Laura de. “La escritura y el vértigo: dispersión, heterogeneidad, transfiguración del texto vanguardista”. *Tradición y actualidad de la literatura iberoamericana*. Pamela Bacarisse, editora. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 1995. Pp. 209-214. REF / PQ / 7081 / .A1 / I53 / 1995 / v.2.
- Aullón de Haro, Pedro. “Las ideas teórico-literarias de Vallejo”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 873-896.

- Ballón Aguirre, Enrique. "Textología y metafrasis". *Dispositio*, volumen II, números 5-6, verano-otoño 1977; pp. 239-252.
- . "El efecto ideológico en el teatro de César Vallejo: *Colacho Hermanos o Presidentes de América*". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 454-55, abril-mayo 1988; pp. 423-448.
- Barbería, Graciela María. "Los voluntarios de la República en el *Himno* de César Vallejo". *Celehis*, año 3, número 3, 1994; pp. 133-140.
- . "César Vallejo: las imágenes de la violencia española". *Celehis*, año 5, números 6, 7, y 8, 1996; pp. 35-39.
- Barrera, Trinidad. "*Escalas melografiadas* o la lucidez vallejana". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 454-55, abril-mayo 1988; pp. 317-328.
- Boero, Mario. "La solidaridad y los pobres". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 717-730.
- Bollinger, Rosemarie. "Vallejo en Alemania". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 454-55, abril-mayo 1988; pp. 235-244.
- Brotherston, Gordon y Natalia Gómez. "La poética del patrimonio: César Vallejo". *Cuadernos Hispanoamericanos*, número 548, febrero 1996; pp. 109-120.
- Caudet, Francisco. "César Vallejo y el marxismo". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 779-801.
- Cerna-Bazán, José. "Aldeano, heraldo, testador: migraciones del sujeto en la poesía de César Vallejo". *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XXIII, número 46, 1997; pp. 67-87.
- Chirinos, Eduardo. "Vallejo en la poesía peruana (1950-1970)". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 454-55, abril-mayo 1988; pp. 167-180.
- Coddou, Marcelo. "Una perspectiva de análisis de tres poemas de César Vallejo". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, números 2 y 3, 1973-74; pp. 447-467. REF / PQ / 7081 / .A53.
- . "El carácter crítico-realista de la poesía de César Vallejo". *Sin Nombre* (Puerto Rico), volumen XI, número 2, julio-septiembre 1980; pp. 7-16.
- Concha, Jaime. "César Vallejo. The Dialectics of Poetry and Silence, de Jean Franco". *Ideologies & Literature*, volumen 1, número 5, enero-febrero 1978; pp. 68-71.

- Córdoba Rosas, Isabel. "Vallejo también para niños". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 1003-1010.
- Cornejo-Polar, Antonio. "César Vallejo: la universalización de una experiencia nacional". *La Torre* (Universidad de Puerto Rico), año III, número 12, octubre-diciembre 1989; pp. 673-684.
- Coyné, André. "Digo, es un decir". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 454-55, abril-mayo 1988; pp. 57-86.
- . "El lugar de Vallejo en la literatura peruana". *La Torre* (Universidad de Puerto Rico), año III, número 12, octubre-diciembre 1989; pp. 685-700.
- Duffey, J Patrick. "El arte humanizado y la crítica cinematográfica de Jaime Torres Bodet y César Vallejo". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, número 32, 2003; pp. 37-52.
- Eielson, J. E. "Verbo místico y humano de César Vallejo". *Peruanidad*, volumen II, número 13, marzo-mayo 1943; pp. 1032-1036.
- Ferrari, Américo. "Vallejo y Vallejos. La recepción". *La Torre* (Universidad de Puerto Rico), año III, número 12, octubre-diciembre 1989; pp. 701-715.
- Foffani, Enrique. "Extraterritorialidades. De la lengua y del exilio en César Vallejo". *Alba de América*, volumen 12, números 22 y 23, julio 1994; pp. 257-269. REF / PQ / 7081 / .A1 / A422 / 1994.
- Gazzolo, Ana María. "Ideas sobre el arte en los artículos de *El Norte*". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 454-55, abril-mayo 1988; pp. 469-478.
- . "El cubismo y la poética vallejiiana". *Cuadernos Hispanoamericanos*, número 510, diciembre 1992; pp. 31-42.
- González, Rubén. "Vallejo en la poesía nueva puertorriqueña". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 454-55, abril-mayo 1988; pp. 189-196.
- González-Cobos Dávila, Carmen y M. Luisa García-Nieto Onrubia. "Un universo dolido: «Los nueve monstruos de César Vallejo»". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, número 16, 1987; pp. 95-109.
- González Maldonado, Edelmira. "Sentir existencialista de César Vallejo". *Educación* (Puerto Rico), número 36, marzo 1973; pp. 78-83.
- González Prada, Alfredo. "La poesía de César Vallejo". *Revista Hispánica Moderna*, año V, número 4, octubre 1939; pp. 324-327.

- Grande, Félix. "Semejante mendigo". *Cuadernos Hispanoamericanos*, número 316, 1976; pp. 181-184.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco. "Presencia de Vallejo en la poesía española de posguerra". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 454-55, abril-mayo 1988; pp. 197-213.
- Hart, Stephen. "La cultura y la política en la prosa periodística de César Vallejo". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 454-55, abril-mayo 1988; pp. 449-455.
- Hernández Novás, Raúl. "Desde Europa: un libro imprescindible". *Revista Casa de las Américas*, año XXIX, número 170, septiembre-octubre 1988; pp. 122-130.
- . "César Vallejo: su poesía póstuma". *Unión. Revista de literatura y arte* (Cuba), número 4, octubre-noviembre-diciembre 1988; pp. 48-54.
- . "Una nueva edición crítica de la poesía de Vallejo". *Revista Casa de las Américas*, número 189, octubre-diciembre 1992; pp. 121-141.
- Herrera, Ricardo. "El culpable". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 454-55, abril-mayo 1988; pp. 487-496.
- Higgins, James y Julio Ortega. "Vallejo en cada poema". *Mundo Nuevo* (París), número 22, abril 1968; pp. 21-28.
- Iduarte, Andrés. "César Vallejo". *Hora de España. Antología*. Selección y prólogo de Francisco Caudet. Madrid: Turner, 1975. Pp. 303-312.
- Lafuente, Fernando R. "La vanguardia literaria: el escritor como vulgar espantapájaros". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 937-943.
- López Alfonso, Francisco José. "El arte y la revolución: una lectura de *El tungsteno*". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 454-55, abril-mayo 1988; pp. 415-422.
- López Álvarez, Luis. "César Vallejo en París". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 1057-1063.
- López-Baralt, Mercedes. "César Vallejo o la gana ubérrima de querer". *La Torre* (Universidad de Puerto Rico), año V, número 20, octubre-diciembre 1991; pp. 489-498.
- López Soria, José Ignacio. "Vallejo en el IIº Congreso Internacional de Escritores". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año

VI, número 11, 1980; pp. 109-116.

- Lora Risco, Alejandro. “Entraña religiosa de la poesía de Vallejo”. *Mundo Nuevo* (París), números 26-27, agosto-septiembre 1968; pp. 93-105.
- Ly, Nadine. “La poética de Vallejo: «Arsenal del trabajo»”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 903-935.
- Malpartida, Juan. “El cuerpo, ritual fisiológico”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 853-857.
- Manrique, Miguel. “El hombre vallejiano”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 454-55, abril-mayo 1988; pp. 523-532.
- Marigó, Gema Areta. “Oír con los ojos”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 973-980.
- Martínez, Juan Manuel. “Dios en la poesía de César Vallejo”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, número 26.1, 1997; pp. 195-208.
- Martínez García, Francisco. “Referencias bíblico-religiosas en la poesía de César Vallejo y su función desde una perspectiva crítica”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 641-715.
- Martos, Marcos. “Imágenes paternas en la poesía de César Vallejo”. *Revista Casa de las Américas*, número 189, octubre-diciembre 1992; pp. 14-20.
- Mattalía, Sonia. “Escalas melografiadas: Vallejo y el vanguardismo narrativo”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 454-55, abril-mayo 1988; pp. 329-343.
- Merino, Antonio. “La dialéctica del cuerpo en poemas-Vallejo (Hacia una oral representación)”. *Unión. Revista de literatura y arte* (Cuba), número 4, octubre-noviembre-diciembre 1988; pp. 43-47.
- Montiel, Luis. “El camino hacia el hombre desde el dolor y la muerte”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 803-811.
- Morales Chavarro, Winston. “César Vallejo: espergesia o la herejía como elemento poético”. *El Cuervo* (Puerto Rico), número 39, enero-junio 2008; pp. 47-50.
- Naranjo, Reinaldo. “Me moriré en París”. *Culturas*, año VII, número 2, 1980; pp. 185-192.

- Núñez, Estuardo. "Vallejo y España: una doble perspectiva". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 454-55, abril-mayo 1988; pp. 215-220.
- O'Hara, Edgar. "Danza de las cucharas: tríptico vallejiano". *La Torre* (Universidad de Puerto Rico), año VII, número 25, enero-marzo 1993; pp. 37-63.
- Oraá, Francisco de. "En carne viva". *Unión. Revista de literatura y arte* (Cuba), número 4, octubre-noviembre-diciembre 1988; p. 42.
- Ortega, José. "Aproximación a la dialéctica de la religión en la poesía de Vallejo". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 731-737.
- Ortega, Julio. "Vallejo sin erratas". *Mundo Nuevo* (París), número 22, abril 1968; pp. 59-60.
- . "Vallejo en Montserrat". *Caribán*, año III, número 1-2, 1989; p. 11.
- Ostrov, Andrea. "Trilce del otro lado del espejo (Lectura de un texto ilegible)". *Revista Interamericana de Bibliografía*, volumen XLIV, número 2, 1994; pp. 347-356.
- Oviedo Pérez, Rocío. "Del símbolo a la imagen surrealista". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 961-971.
- . "Vallejo crítico de su tiempo". *La Torre* (Universidad de Puerto Rico), año V, número 17, julio-septiembre 2000; pp. 419-431.
- . "La imagen diagonal. De lo cinematográfico en César Vallejo". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, número 32, 2003; pp. 53-70.
- Paoli, Roberto. "El lenguaje conceptista de César Vallejo". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 945-959.
- Policarpo, Alcibíades. "César Vallejo: encrucijada existencial y poética". *La Torre* (Universidad de Puerto Rico), año XII, números 44-45, abril-septiembre 2007; pp. 327-334.
- Puccini, Darío. "Señales de una poética". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 897-901.
- Rodríguez Padrón, Jorge. "Presencia y permanencia de Vallejo". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 454-55, abril-mayo 1988; pp. 127-165.

- Rodríguez-Peralta, Phyllis. "Sobre el indigenismo de César Vallejo". *Revista Iberoamericana*, volumen L, número 127, abril-junio 1984; pp. 429-444.
- Rovira, José Carlos. "Acerca del ritmo y la conciencia del verso en César Vallejo". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 991-1002.
- Ruano, Manuel. "De los poemas de hueso". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 454-55, abril-mayo 1988; pp. 505-512.
- Sáinz de Medrano, Luis. "César Vallejo y el indigenismo". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 739-749.
- Salvador, Nélica. "César Vallejo: etapas de su proceso creador". *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, tomo LXIV, números 251-252, enero-julio 1999; pp. 53-78.
- Sánchez Aguilera, Osmar. "Del antetexto al texto: transición de normas y permanencia de Vallejo". *Revista Casa de las Américas*, número 189, octubre-diciembre 1992; pp. 82-93.
- Santoja, Gonzalo. "César Vallejo, traductor". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 1011-1026.
- Satué, Francisco J. "Una experiencia de la muerte". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 454-55, abril-mayo 1988; pp. 513-521.
- Sobrevilla, David. "Un diccionario y algunos estudios vallejianos". *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año VIII, número 15, 1982; pp. 211-216.
- . "Vallejo en Italia". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 454-55, abril-mayo 1988; pp. 221-233.
- Teodorescu, Paul. "El pensamiento y las creencias de César Vallejo". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 761-777.
- Úzquiza, José Ignacio. "Lírica, lenguaje y sociedad en César Vallejo". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, número 28, tomo II, 1999; pp. 1237-1253.
- Vallejo, César. "Poemas en prosa: «Los trescientos estados de mujer...», «Conflicto entre los ojos y la mirada» y «Ruidos de pasos de un gran criminal»". *Unión. Revista de literatura y arte* (Cuba), número 4, octubre-noviembre-diciembre 1988; pp. 55-58.
- Vélez, Julio. "El espacio vallejiano: angustia y liberación". *Cuadernos*

- Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 813-837.
- . “La materia vallejana: sexo, placer, cópula y familia”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 859-870.
- . “Muerte y vida: constantes del tiempo vallejiano”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 839-851.
- . “Estética del trabajo y la modernidad autóctona”. *Revista Casa de las Américas*, número 189, octubre-diciembre 1992; pp. 71-80.
- Villanes Cairo, Carlos. “El indigenismo en Vallejo”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 751-760.
- Washbourne, R. Kelly. “The Impossible Utterance: Imagining Ineffability in the Spanish American Lyric”. *Hispania*, volumen 87, número 2, mayo 2004; pp. 247-257.

Biografía 2

O (Clip)

- Alcántara, Manuel. “Con un palo y también con una sogá”. *La Estafeta Literaria*, número 634, 1978; pp. 8-9.
- Barrera, Claudio. “César Vallejo en el recuerdo...”. *Surco*, año I, números 4-5, 1949; s. p.
- Castañón, José Manuel. “César Vallejo en el drama de su correspondencia”. *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, número 47, 1961; pp. 69-74.
- Coyne, André. “Apuntes biográficos de César Vallejo”. *Mar del Sur*, año III, número 8, 1949; pp. 45-70.
- Fernández Retamar, Roberto. “César Vallejo”. *Bohemia* (Cuba), volumen LVII, número 29, 1965; pp. 24-26.
- Ferrero, Mario. “César Vallejo, perfil de Indoamérica”. *Anales de la Universidad de Chile*, volumen CXX, número 125, 1962; pp. 80-90.
- Ghiano, Juan Carlos. “Equívocos sobre Vallejo”. *Sur*, número 312, 1968; pp. 17-26.
- Higgins, James. “Tres momentos en la evolución espiritual de Vallejo”. *Imagen* (Caracas), número 47, 15 al 30 de abril de 1969; pp. 4-5.

- Iduarte, Andrés. “César Vallejo”. *Hora de España*, número 20, 1938; pp. 17-24.
- Jarque, Fietta. “César Vallejo fue producto de una fusión de culturas, no de razas”. *El País*, 9 de noviembre de 1988; p. 35.
- Kallata, Eustaquio. “Apuntes de perfil. César Vallejo”. *Revista del Instituto Americano del Arte*, año VI, número 2, 1952; pp. 152-153.
- . “César Vallejo (Apuntes para una revisión)”. *Repertorio Americano*, volumen XLVIII, número 4, 15 de mayo de 1953; p. 49.
- Larrea, Juan. “Conmemoración de César Vallejo (15 de abril de 1938)”. *Cuadernos Americanos*, número 2, 1942; pp. 209-214.
- Meléndez, Concha. “Muerte y Resurrección de César Vallejo”. *Revista Iberoamericana*, volumen VI, número 12, 1943; pp. 419-453.
- Monguió, Luis. “César Vallejo: vida y obra”. *Revista Hispánica Moderna*, año XVI, números 1 a 4, enero-diciembre 1950; pp. 1-82.
- Pita Rodríguez, Félix. “César Vallejo”. *Islas*, número 68, enero-abril 1981; pp. 101-104.
- René Pérez, Galo. “César Vallejo, poeta de América”. Quito, Ecuador: Imprenta de la Universidad, 1952.
- Salazar, Carla. “Agoniza el hogar del poeta”. *El Nuevo Día* (Puerto Rico), 6 de julio de 1997; p. 80.
- [Sin autor]. “Esquema biográfico de C. V. (1983-1938)”. *Informaciones de las Artes y las Letras*, número 407, 29 de abril de 1976; p. 8. Cartapacio General – 1 – A.
- [Sin autor]. “Una tarde de abril con aguacero. Hace cuarenta años murió en París César Vallejo”. *ABC* (Madrid), 20 de abril de 1978; p. 23.
- Urzagasti, Jesús. “Piedra negra sobre piedra blanca”. *Claridad* (San Juan), 27 de mayo al 2 de junio 1988; pp. 18-19.
- Vallejo, Georgette. “Biografía mínima de César Vallejo”. *Islas*, año IV, número 1, 1961; pp. 107-121.
- Vega, José Luis. “Imagen de Vallejo”. *El Nuevo Día* (Puerto Rico), 22 de marzo de 1992; p. 5. Cartapacio General – 1 – A.
- Vela, David. “La muerte de César Vallejo”. *América*, año I, número 3, 1939; pp. 40-41.
- Zervigón, Pedro. “César Vallejo a medio siglo de su muerte”. *El Nuevo Día* (Puerto Rico), 13 de junio de 1988; p. 75.
- . “Nos separamos, mucho después de su muerte”. *El Nuevo Día* (Puerto Rico), 16 de marzo de 1992; p. 64.

Artículos en libros (en anaquel)

- Latino, Simón. "César Vallejo". *Los mejores versos de César Vallejo*. Buenos Aires: Nuestra América, 1963. Pp. 5-6. O – 1 – V.
- Lazo, Raimundo. "César Vallejo. Persona y personalidad en lo biográfico". *La novela andina. Pasado y futuro*. México: Porrúa, 1971. REF / PQ / 7552 / .N7 / L3 / 1971.

Artículos en revistas (en anaquel)

- Cardoza y Aragón, Luis. "César Vallejo". *Boletín Serie Técnica*, número 19, enero-junio 1977; pp. 23-25.
- Martínez García, Francisco. "Cronología biográfica de César Vallejo". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 1029-1036.

Poemas humanos 3

O (Clip)

- Castro de Lee, Cecilia. "El amor a la vida en los «poemas humanos» de César Vallejo". *Boletín Cultural y Bibliográfico*, año XIX, número 2, 1982; pp. 71-80.
- Higgins, James. "El tema del mal en «Poemas humanos» de César Vallejo". *Letras* (Lima), volumen XXIX, números 78-79, 1967; pp. 92-108.
- . "Los nueve monstruos". *Razón y Fábula*, número 3, 1967; pp. 20-25.
- . "El dolor en los *Poemas humanos* de César Vallejo". *Cuadernos Hispanoamericanos*, volumen LXXIV, número 222, 1968; pp. 619-632.
- López-Baralt, Mercedes. "César Vallejo". *El Mundo* (Puerto Rico), 13 de noviembre de 1988; pp. 20-21.
- . "César Vallejo o la gana ubérrima de querer". *La Torre* (Universidad de Puerto Rico), año V, número 20, octubre-diciembre 1991; pp. 489-498.
- Quintana, María Jesús. "«Los nueve monstruos» de César Vallejo". *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, número 3, 1984; pp. 83-91.
- Salazar Bondy, Sebastián. "Essência humana de César Vallejo". *Cultura* (Rio de Janeiro), año I, número 3, 1949; pp. 121-126.

- Salvia, Anthony J. “La tradición ironizada: el uso del número en *Poemas humanos* de César Vallejo”. *Revista de Estudios Hispánicos* (Alabama), año XII, número 1, 1978; pp. 91-111.
- Vallejo, César. “Poemas humanos”. *Diálogo* [PerioLibros], octubre 1992; 33 pp.
- Zamora Vicente, Alonso. “Una página de «Poemas humanos»”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, volumen XCIV, número 280-82, 1973; pp. 579-587.

Artículos en libros (en anaquel)

- Jitrik, Noé. “Destrucción y formas en las narraciones latinoamericanas actuales. El «autocuestionamiento» en el origen de los cambios”. *Producción literaria y producción social*. Buenos Aires: Sudamericana, 1975. Pp. 130-172.
- López, Julio César. “La palabra poética en César Vallejo: Análisis del poema «Intensidad y altura»”. *Pulso variable (ensayos)*. San Juan: Sonadora, 1979. Pp. 23-33. CPR / PQ / 7440 / .L55 / P85 / 1979.
- Sicard, Alain. “Pensamiento y poesía en *Poemas humanos* de César Vallejo: la dialéctica como método poético”. *Les poètes latino-américains et la guerre d’Espagne*. París: Université de la Sorbonne Nouvelle, 1986. Pp. 199-210. REF / PQ / 7081 / .A1 / P59 / 1986.

Artículos en revistas (en anaquel)

- López-Baralt, Mercedes. “César Vallejo o la gana ubérrima de querer”. *La Torre* (Universidad de Puerto Rico), año V, número 20, octubre-diciembre 1991; pp. 489-498.
- Ramírez, Goretti. “Salir hacia dónde. «París, octubre 1936», de César Vallejo”. *La Torre* (Universidad de Puerto Rico), año VIII, número 28, abril-junio 2003; pp. 251-259.
- Yurkievich, Saúl. “Aptitud humorística en *Poemas humanos*”. *Hispanérica*, año XIX, números 56-57, agosto-diciembre 1990; pp. 3-10.

Los Heraldos Negros – 4

O (Clip)

- Escobar, Alberto. “La perspectiva personal en *Los Heraldos Negros*”. *Amaru* (Lima), número 6, 1968; pp. 36-39.
- . “Cómo leer a Vallejo. “Los planos del amor en «heraldos negros»”. *Espiral. Letras y Artes*, número 129, 1973; pp. 5-19.
- Gennari, Silvia. “*Los Heraldos Negros*: La enunciación poética por la negación de la palabra”. *Revista Lengua y Literatura*, año 3, número 6, noviembre 1989; pp. 51-58.
- Mansour, Mónica. “Antítesis sinonímicas en «Ágape» de César Vallejo”. *Revista de Literatura Hispanoamericana*, números 14-15, 1978; pp. 9-21.
- Martín, José Antonio. “El perro y la alondra en «Los heraldos negros» de César Vallejo”. *Revista de Literatura Hispanoamericana*, número 9, julio-diciembre 1975; pp. 55-91.
- Meo Zilio, Giovanni. “Un poema de César Vallejo”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, año XVII, números 1-2, 1963-64; pp. 95-102.

Artículo en libro (en anaquel)

- Ferro, Roberto. “La corrosión de la voz. El pasaje y/o la grieta de *Los heraldos negros* a *Trilce*”. *Informes para una Academia. La crítica de la ruptura en la literatura latinoamericana*. Ed. Gonzalo Aguilar. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires, 1996. Pp. 41-51. REF / PQ / 7081 / .A1 / I52 / 1996.
- López, Julio César. “El tema de la solidaridad en el poema «Ágape», de César Vallejo”. *Pulso variable (ensayos)*. San Juan: Sonadora, 1979. Pp. 11-22. CPR / PQ / 7440 / .L55 / P85 / 1979.

Artículos en revistas (en anaquel)

- Arrillaga, María. “Los heraldos negros de César Vallejo: apreciación de conjuntos y análisis formal de algunos poemas”. *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, año XXIII, número 86, octubre-diciembre 1984; pp. 37-41.
- Ferrari, Américo. “Vallejo y Vallejos. La recepción”. *La Torre* (Universidad de Puerto Rico), año III, número 12, octubre-diciembre 1989; pp. 701-715.

- Oviedo, José Miguel. “Contexto de *Los heraldos negros*”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 454-55, abril-mayo 1988; pp. 247-256.
- Rodríguez Rivera, Guillermo. “La elegía familiar de *Los heraldos negros* a *Trilce*”. *Revista Casa de las Américas*, número 189, octubre-diciembre 1992; pp. 51-56.
- Vázquez Arce, Carmen. “La cena miserable de César Vallejo”. *O-Clip* (Cuadernos del Seminario Federico de Onís), año IV, número 4, 1994; pp. 11-28.
- Yurkievich, Saúl. “El ser que se disocia”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 454-55, abril-mayo 1988; pp. 257-262.

Trilce – 5

O (Clip)

- Aronne Amestoy, Lida. “*Trilce IX*: bases analíticas para una poética y una antropología literaria”. *Inti: Revista de literatura hispánica*, número 9, primavera 1979; pp. 26-52.
- Caviglia, John. “Un punto entre cero: el tema del tiempo en *Trilce*”. *Revista Iberoamericana*, número 80, 1972; pp. 405-429.
- Fuente, Albert de la. “*Trilce XXXVI*: explicación”. *Explicación de Textos Literarios*, volumen II, número 3, 1974; pp. 226-232.
- Goloboff, Gerardo Mario. “El Vallejo de *Trilce*”. *Primer Plano* [suplemento de cultura], febrero 1992; p. 8. O-Clip-Arreola, José Juan
- González-Cruz, Luis F. “César Vallejo: *Trilce* y «*TrilceXXXII*»”. *Explicación de Textos Literarios*, volumen III, número 1, 1974; pp. 89-95.
- Hernández Novás, Raúl. “Acerca de *Trilce*”. *Revista Casa de las Américas*, año XXIX, número 169, julio-agosto 1988; pp. 12-22.
- Neale Silva, Eduardo. “Esperanza y desilusión en tres poemas de César Vallejo”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, volumen LXXXI, número 241, 1969; pp. 149-169.
- . “Poesía y política en un poema de César Vallejo. *Trilce XXXVIII*”. *Cuadernos Americanos*, año XXVIII, volumen CLXV, número 4, julio-agosto 1969; pp. 184-197.
- Ortega, Julio. “El libro más difícil de la lengua española”. *El Nuevo Día* (Puerto Rico), 27 de enero de 1991; pp. 10-11.

- Paoli, Roberto. "El hogar en «Trilce»". *Anuario de Filología* (Maracaibo), volúmenes VIII-IX, números 8-9, 1969-70; pp. 213-221.
- Pascual Buxó, José. "Trilce I y el conflicto de las exégesis". *Anuario de Filología* (Maracaibo), volúmenes VIII-IX, números 8-9, 1969-70; pp. 223-239.
- Prieto, Martín y D. G. Helder. "El lenguaje de *Trilce*". *Revista Lengua y Literatura*, año 3, número 6, noviembre 1989; pp. 59-64.
- Rivkin, Laura. "El cromatismo en *Trilce*". *San Marcos*, número 14, enero-marzo 1976; pp. 167-183.
- [Sin autor]. "Sobre: Eduardo Neale-Silva. *César Vallejo en su fase trilceica*. Madison: University of Wisconsin Press, 1975". *Hispanamérica*, año V, número 15, 1976; pp. 117-118.
- [Sin autor]. "Testemos las Islas". *Imagen* (Caracas), número 51, 1969; p. 5.
- St. Martin, Hardie. "Ring-Master in the Vallejo Circus". *American Book Review*, agosto-septiembre 1994; pp. 6 y 29.
- Vega, José Luis. "Coordenadas poéticas de *Trilce*". *Mairena*, número 2, otoño 1979; pp. 78-90.
- Von Buelow, Christiane. "Vallejo's *Venus de Milo* and the Ruins of Language". *PMLA*, volumen 104, número 1, enero 1989; pp. 41-52.

Artículos en libros (en anaquel)

- Bianchi, Soledad. "Trilce". *La memoria: modelo para amar*. Santiago de Chile: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1995. Pp. 9-54. REF / PQ / 7971 / .B52 / 1995.
- Neale-Silva, Eduardo. "Trilce XVI: ¿ensayo o poesía?". *El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica*. Toronto: Universidad de Toronto, 1970. Pp. 231-237. REF / PQ / 7081 / .C62 / E5 / 1970.
- Ostrov, Andrea. "Trilce del otro lado del espejo. Lectura de un texto ilegible". *Informes para una Academia. La crítica de la ruptura en la literatura latinoamericana*. Ed. Gonzalo Aguilar. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires, 1996. Pp. 29-40. REF / PQ / 7081 / .A1 / I52 / 1996.

Artículos en revistas (en anaquel)

- Abel-Quintero, Margaret. "Sobre ausencia y presencia en *Trilce*". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 454-55, abril-mayo 1988; pp. 283-288.
- Ballón Aguirre, Enrique. "Respuesta a «Relectura de *Trilce* 5»". *Dispositio*, volumen II, números 5-6, verano-otoño 1977; pp. 226-238.
- Brown, Kenneth. "*Trilce*". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 454-55, abril-mayo 1988; pp. 267-277.
- Cortínez, Carlos. "El temblor poético de *Trilce* en el sur de Chile". *Revista Chilena de Literatura*, número 51, noviembre 1997; pp. 99-115.
- Escalante, Evodio. "Retornar a *Trilce*. Hacia una lectura afirmativa de la poesía de César Vallejo". *Revista Casa de las Américas*, número 189, octubre-diciembre 1992; pp. 65-70.
- Flores, Félix Gabriel. "Un libro enigmático". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 454-55, abril-mayo 1988; pp. 289-296.
- Goloboff, Gerardo Mario. "Vallejo en *Trilce*: el retorno a las fuentes". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 454-55, abril-mayo 1988; pp. 279-282.
- Hernández Novás, Raúl. "El poema «preliminar» de *Trilce*". *Revista Casa de las Américas*, número 189, octubre-diciembre 1992; pp. 21-28.
- Huneus, Cristian. "Para saludar a *Trilce*". *Mundo Nuevo* (París), número 13, julio 1967; pp. 74-75.
- Julián Pérez, Alberto. "Notas sobre las tendencias de la poesía post-vanguardista en Hispanoamérica". *Hispania*, volumen 75, número 1, marzo 1992; pp. 50-59.
- Lemaître, Monique. "Análisis de *Trilce* I de César Vallejo. Poema de la creación, del nacimiento del poeta y del Perú". *Revista Casa de las Américas*, número 189, octubre-diciembre 1992; pp. 29-34.
- Mattalía, Sonia. "Del sujeto enfático al sujeto errante (En torno a *Trilce*)". *Revista de Occidente*, números 86-87, julio-agosto 1988; pp. 59-81.
- Pérez Firmat, Gustavo. "Relectura de *Trilce* 5. (En torno a «Textología y metafrasis» de Enrique Ballón Aguirre)". *Dispositio*, volumen II, número 4, invierno 1977; pp. 67-79.

- Rodríguez Rivera, Guillermo. “La elegía familiar de *Los heraldos negros* a *Trilce*”. *Revista Casa de las Américas*, número 189, octubre-diciembre 1992; pp. 51-56.
- Rowe, William. “Lectura del tiempo en *Trilce*”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 454-55, abril-mayo 1988; pp. 297-304.
- Saldívar, Dasso. “Develando a *Trilce*”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 454-55, abril-mayo 1988; pp. 305-313.
- Suardíaz, Luis. “Principalmente *Trilce*”. *Revista Casa de las Américas*, número 189, octubre-diciembre 1992; pp. 36-42.
- Umbra, Francisco. “Historia y *Trilce*”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 454-55, abril-mayo 1988; pp. 263-265.

España, aparta de mí este cáliz – 6

O (Clip)

- Bendezú, Edmundo. “Visión española de la muerte según Vallejo”. *Hispania*, volumen 72, número 1, marzo 1989; pp. 55-58.
- Ferrari, Américo. “El lugar de España en los poemas de París”. *Hispania*, volumen 72, número 1, marzo 1989; pp. 59-64.
- Gilabert, Juan J. “César Vallejo y España”. *Papeles de Son Armadans*, año XVIII, número 207, 1973; pp. 253-272.
- . “César Vallejo y España”. *Razón y Fábula*, número 35, 1974; pp. 3-18.
- Larios Vendrell, Luis. “César Vallejo en la prensa española”. *Papeles de Son Armadans*, año XXII, número 261, 1977; pp. 221-232.
- Ortega, Julio. “Vallejo: la poética de la subversión”. *Hispanic Review*, volumen L, número 3, verano 1982; pp. 267-296.
- . “Proceso de la nominación poética en Vallejo”. *Hispania*, volumen 72, número 1, marzo 1989; pp. 11-22.
- Rodríguez Villa, Elena. “Una lección de ética y de historia (La España de César Vallejo)”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, volumen CVI, número 317, noviembre 1976; pp. 401-414.
- Vélez, Julio y Antonio Merino. “«Abisa a todos los compañeros, pronto»”. *Nuevo Hispanismo*, número 1, invierno 1982; pp. 137-155.

Artículo en libro (en anaquel)

- Ly, Nadine. “Engagement et poétique: quelques remarques sur le discours poétique de Nicolás Guillén (*España*), Pablo Neruda (*España en el corazón*) et César Vallejo (*España, aparta de mí este cáliz*)”. *Les poètes latino-américains et la guerre d’Espagne*. París: Université de la Sorbonne Nouvelle, 1986. Pp. 79-108. REF / PQ / 7081 / .A1 / P59 / 1986.
- Yurkievich, Saúl. “*España, aparta de mí este cáliz*: la palabra participante”. *Les poètes latino-américains et la guerre d’Espagne*. París: Université de la Sorbonne Nouvelle, 1986. Pp. 182-197. REF / PQ / 7081 / .A1 / P59 / 1986.

Artículo en revista (en anaquel)

- Calviño, Julio. “*España, aparta de mí este cáliz*. El signo poético como signo ideológico”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 454-55, abril-mayo 1988; pp. 363-399.
- Fuentes, Víctor. “La literatura proletaria de Vallejo en el contexto revolucionario de Rusia y España (1930-1932)”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 454-55, abril-mayo 1988; pp. 401-422.
- Geist, Anthony L. “«Con tu palabra atada a un palo»”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 454-55, abril-mayo 1988; pp. 497-503.
- López de Abiada, José Manuel. “César Vallejo y España. Discurso poético y discurso político”. *La Torre* (Universidad de Puerto Rico), año 3, número 12, octubre-diciembre 1989; pp. 717-743.
- Meneses, Carlos. “El Madrid de Vallejo”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 1037-1055.
- Noriega, Teobaldo A. “*España, aparta de mí este cáliz*: comunicación poética de un conflicto”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 454-55, abril-mayo 1988; pp. 345-361.
- Núñez, Estuardo. “César Vallejo y España: una doble perspectiva”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 454-55, abril-mayo 1988; pp. 215-220.
- Oviedo Pérez de Tudela, Rocío. “El Madrid de Vallejo”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, número 22, 1993; pp. 219-229.
- [Sin autor]. “La primera edición de *España, aparta de mí este cáliz*”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año V, número 10, 1979; pp. 111-113.

Reseñas – 7

O (Clip)

- Abril, Xavier. “Una obra en italiano sobre Vallejo”. *Thesaurus: boletín del Instituto Cara y Cuervo*, tomo XIX, número 2, 1964; pp. 310-315.
- Alonso, Alicia M. “Sobre: André Coyné: *César Vallejo*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1968”. *Sur*, números 316-317, 1969; pp. 108-110.
- Araujo, Orlando. “Sobre: Antenor Samaniego. *César Vallejo, su poesía*. Juan Mejía Baca & P. L. Villanueva, Editores, Lima, 1954”. *Revista Nacional de Cultura*, año XVIII, número 114, 1956; pp. 213-215.
- Casasbellas, Ramiro de. “Sobre: César Vallejo. *Obra poética completa*”. *Primera Plana* (Buenos Aires), 28 de enero de 1969; s. p.
- Castro-Klarén, Sara. “Sobre: Jean Franco. *César Vallejo, The Dialectics of Poetry and Silence*. London, Cambridge, University Press, 1976”. *Hispanamérica*, año VII, número 19, 1978; pp. 105-106.
- Coyné, André. “Las ediciones de Vallejo en España”. *El País* (Madrid), año III, número 76, 25 de marzo de 1979; p. II.
- G. S. “*César Vallejo*, de Xavier Abril”. *Papeles de Son Armadans*, año XXXII, número 97, 1964; pp. 115-118.
- García Pinto, Roberto. “Actualidad de César Vallejo”. *Sur*, número 265, 1960; pp. 47-49.
- Gurmendez, Carlos. “Una obra sobre César Vallejo: «Me voy a España»”. *Índice de Artes y Letras*, año X, número 80, 1955; s. p.
- Higgins, James. “Sobre: Vallejo, César. *Poesie*. Editada y traducida por Roberto Paoli. Milán, Lerici Editori, 1964”. *Letras* (Lima), año XXIX, números 78-79, 1967; pp. 244-245.
- I. I. “Sobre: José Manuel Castañón: *Pasión por Vallejo*”. *Cuadernos*, número 85, junio 1964; pp. 80-81.
- López Ruiz, Juvenal. “Sobre: Américo Ferrari. *El universo poético de César Vallejo*. Monte Ávila Editores, Caracas, 1974”. *Revista Nacional de Cultura*, año XXXIV, número 216, septiembre-octubre 1974; pp. 165-166.
- Martínez Capó, Juan. “Sobre: José Luis Vega. *César Vallejo en Trilce*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1983”. *El Mundo* (Puerto Rico), 8 de enero de 1984; p. 4-c.

- McDuffie, Keith A. "Sobre: *César Vallejo; an anthology of his poetry*. With an introduction and notes by James Higgins. Oxford, Pergamon Press, 1970". *Revista Interamericana de Bibliografía*, año XXII, número 1, 1972; pp. 55-57.
- . "Sobre: Alberto Escobar. *Cómo leer a Vallejo*. Lima: P. L. Villanueva Editor, 1973". *Revista Iberoamericana*, volumen XL, número 89, octubre-diciembre 1974; pp. 717-719.
- . "Sobre: Enrique Ballón Aguirre. *Vallejo como paradigma (Un caso especial de escritura)*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1974". *Revista Iberoamericana*, volumen XL, número 89, octubre-diciembre 1974; pp. 719-723.
- . "Sobre: *César Vallejo*. Edición de Julio Ortega. Madrid, Ediciones Taurus, 1974". *Revista Iberoamericana*, volumen XLII, números 96-97, julio-diciembre 1976; pp. 637-639.
- . "Sobre: *César Vallejo*. Prólogo, selección y notas de Carlos Luis Altamirano. San José, Costa Rica: Ministerio de Cultura, 1975". *Revista Iberoamericana*, volumen XLII, números 96-97, julio-diciembre 1976; pp. 639-641.
- . "Sobre: Ortega, Julio. *La teoría poética de César Vallejo*. Del-Sol Editores, 1986. 142 pp.". *Hispania*, volumen LXX, número 3, septiembre 1987; p. 513.
- Monguió, Luis. "Sobre: Elsa Villanueva Teixeira. *La poesía de César Vallejo*. Lima: Compañía de Impresiones y Publicidad, 1951". *Mar del Sur*, año VII, número 19, 1952; pp. 96-99.
- Morreale, Margherita. "Sobre: César Vallejo. *Opera poética completa*. I: *Gli araldi neri, Trilce*. A cura di Roberto Paoli. Edizioni Accademia. Milano, 1973". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, año XXIII, número 1, 1974; pp. 151-153.
- Neale-Silva, Eduardo. "Sobre: *César Vallejo: The Dialectics of Poetry and Silence*. Por Jean Franco. Cambridge: Cambridge University Press, 1976". *Hispanic Review*, volumen XLVI, número 1, 1978; pp. 109-111.
- Ortega Rodríguez, Evangelina. "César Vallejo en *Cuadernos Hispanoamericanos*". *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, volumen XXXI, número 2, mayo-agosto 1989; pp. 251-255.
- Pérez, Galo René. "Sobre: *César Vallejo poeta andino*". *El Mundo* (Puerto Rico), 12 de noviembre de 1960; pp. 10-12.

- Plaza, Galvarino. "Sobre: Alejandro Lora Risco. *Hacia la voz del hombre, ensayo sobre César Vallejo*. Editorial Andrés Bello, Santiago, Chile". *Cuadernos Hispanoamericanos*, volumen XCIX, número 297, 1975; pp. 704-705.
- Rodríguez Monegal, Emir. "César Vallejo. *The dialectics of poetry and silence de Jean Franco*". *Vuelta*, número 16, marzo 1978; pp. 33-34.
- Sabugo Abril, Amancio. "Sobre: César Vallejo. *Obra poética completa*. Alianza Editorial, Madrid, 1982". *Cuadernos Hispanoamericanos*, volumen CXXXIII, número 398, agosto 1983; pp. 398-403.
- [Sin autor]. "Sobre: César Vallejo. *Poesías completas*. Ed. Lozada". *Pachomac* (Buenos Aires), número 2, 1953; s. p.
- [Sin autor]. "Sobre: *César Vallejo y el Surrealismo*, de Juan Larrea". *Cuaderno para el Diálogo*, número 160, 22-28 de mayo de 1976; p. 9.
- [Sin autor]. "Sobre: César Vallejo. *Poesía completa*. Premia Editora, México, 1958". *Uno más uno* (México), número 35, 15 de julio de 1978; p. 13.
- Trigo, Abril. "Sobre: Guido Podestá, *César Vallejo: su estética teatral*. Prólogo de Antonio Cornejo Polar. Minneapolis, Valencia, Lima, Institute for the Study of Ideologies & Literature, Instituto de Cine y Radio-Televisión, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1985". *Hispanamérica*, año XVII, número 49, abril 1988; pp. 125-126.
- Yánover, Héctor. "Viaje hacia Vallejo". *Cuadernos Hispanoamericanos*, número 231, 1969; pp. 703-706.
- Yurkievich, Saúl. "Sobre: Alberto Escobar. *Cómo leer a Vallejo*. Lima: P. L. Villanueva Editor, 1973". *Caravelle*, número 29, 1977; pp. 242-245.
- Zardoya, Concha. "Sobre: Luis Monguió. *César Vallejo (1892-1938). Vida y obra. Bibliografía. Antología*. New York, Hispanic Institute in the United States, 1952". *Revista Iberoamericana*, volumen XVIII, número 35, 1952; pp. 165-168.

Artículos en revistas (en anaquel)

- Alazraki, Jaime. "Sobre: César Vallejo, poeta trascendental de Hispanoamérica: su vida, su obra, su significado. Córdoba, Argentina. Talleres Gráficos de la Universidad de Córdoba, 1962". *Revista Hispánica Moderna*, tomo XXX, 1964; pp. 306-307.
- Bellis, David. "Sobre: Stephen M. Hart, in collaboration with Jorge Cornejo Polar. César Vallejo: A Critical Bibliography of Research. London: Tamesis, 2002". *Bulletin of Spanish Studies*, volumen LXXXI, número 3, mayo 2004; pp. 406-407.
- Bueno Chávez, Raúl. "Sobre: César Vallejo. *Obra poética completa*. Edición, prólogo y cronología de Enrique Ballón Aguirre. Caracas, Ayacucho, 1979". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año VII, número 13, 1981; pp. 137-138.
- Bravo-Elizondo, Pedro. "Sobre: Podestá, Guido A. *Desde Lutecia. Anacronismo y modernidad en los escritos teatrales de César Vallejo*. Berkeley: Latinoamérica Editores, 1994". *Revista de Estudios Hispánicos* (Washington), tomo XXXI, número 3, octubre 1997; pp. 576-578.
- Coddou, Marcelo. "Sobre: Guido Podestá. *César Vallejo: su estética teatral*. Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies & Literature, 1985". *Revista Iberoamericana*, volumen LII, número 137, octubre-diciembre 1986; pp. 1066-1068.
- Dorta, Walfrido. "Trilce a fondo. Sobre: Monique J. Lemaître: *Viaje a Trilce*. México: Plaza y Valdés, 2001". *Revista Casa de las Américas*, número 232, julio-septiembre 2003; pp. 153-154.
- Fernández Cozman, Camilo. "Sobre: David Sobrevilla. *César Vallejo, poeta nacional y universal y otros trabajos vallejianos*. Lima: Amaru Editores, 1994". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXIII, número 46, 1997; pp. 368-370.
- Forns-Broggi, Roberto. "Sobre: Reisz, Susana. *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*. Barcelona: Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 1996". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXIV, número 48, 1998; pp. 277-280.
- Gerdes, Dick. "Sobre: Podestá, Guido. *César Vallejo: su estética teatral*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies & Literature, 1985". *Latin American Theater Review*, número 21.1, 1987; pp. 129-130.

- Macciuci, Raquel. "Sobre: Miguel Ángel Garrido Gallardo (Compilación y prólogo). *La moderna crítica literaria hispánica. Antología*. Madrid: MAPFRE, 1996". *Orbis Tertius*, año II, número 4, 1997; pp. 191-194.
- McDuffie, Keith A. "César Vallejo. *Obra poética*. Edición crítica. América Ferrari, coord.". *Revista Iberoamericana*, volumen LVIII, número 159, abril-junio 1992; pp. 716-720.
- Medrano-Pizarro, Juan. "Sobre: José Cerna-Bazán. *Sujeto a cambio. De las relaciones del texto y la sociedad en la escritura de César Vallejo*. Lima-Berkeley: Latinoamericana Editores, 1995". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXIV, número 47, 1998; pp. 313-315.
- Moran, Dominic. "Sobre: Michelle Clayton. *Poetry in Pieces: César Vallejo and Lyric Modernity*. Berkeley: University of California Press, 2011". *Bulletin of Spanish Studies*, volumen XC, número 6, septiembre 2013; pp. 1072-1073.
- Oropesa, Salvador A. "Sobre: Madrid, Lelia. *El estilo del deseo: la poética de Darío, Vallejo, Borges y Paz*. Madrid: Editorial Pliegos". *Revista de Estudios Hispánicos* (Washington), tomo XXVI, número 2, mayo 1992; pp. 283-284.
- Pastén Barrera, Agustín. "Sobre: Ed. Julio Vélez. *César Vallejo, poemas en prosa. Poemas humanos. España, aparta de mí este cáliz*. Cátedra, 1988". *Hispanic Review*, volumen 58, número 3, verano 1990; pp. 416-418.
- Podestá, Guido. "Vallejo, César. Teatro completo. Prólogo, traducciones y notas de Enrique Ballón Aguirre. Lima: Universidad Católica, 1979". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año VII, número 13, 1981; pp. 137-138.
- . "Sobre: Eduardo Neale-Silva. *César Vallejo, cuentista: escrutinio de un múltiple intento de innovación*. Barcelona: Salvat Editores, 1987". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XVII, número 33, 1991; pp. 340-342.
- Seguí, Agustín. "Sobre: Edición de Alberto Pérez-Amador Adam. *Werke, Gedichte spanish / deutsch. César Vallejo*. Bilingüe con traducción alemana de Curt Meyer-Clason. Aachen: Rimbaud, 1998-2000, 4 tomos: 1) *Spanien, nimm diesen Kelch von mir / España, aparta de mí este cáliz*; 2) *Menschliche Gedichte /*

Poemas humanos; 3) *Trilce*; 4) *Die schwarzen Boten / Los heraldos negros*". *Cuadernos Hispanoamericanos*, número 609, marzo 2001; pp. 147-148.

Sobrevilla, David. "Sobre: Podestá, Guido A. *Desde Lutecia. Anacronismo y modernidad en los escritos teatrales de César Vallejo*. Berkeley: Latinoamérica Editores, 1994". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXI, número 42, 1995; pp. 265-267.

Trigo, Abril. "Sobre: Guido Podestá. *César Vallejo: su estética teatral*". *Hispanamérica*, número 49; 1988; pp. 125-126.

Urrero Peña, Guzmán. "Sobre: Rafael Gutiérrez Girardot. *César Vallejo y la muerte de Dios*. Panamericana Editorial, Colombia, 2002". *Cuadernos Hispanoamericanos*, número 641, noviembre 2003; pp. 167-168.

Relación con otros – 8

O (Clip)

Abril, Xavier. "Francisco de Quevedo y César Vallejo". *Alfar* (Montevideo), volumen XXXII, número 91, 1954-1955; s. p.

———. "Vallejo y Mallarmé". *Índice de Artes y Letras*, número 132, 1960; pp. 5-7.

Alegría, Ciro. "El César Vallejo que yo conocí". *Cuadernos Americanos*, año III, número 6; pp. 175-191.

Bary, David. "Vallejo, Larrea y otros más". *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, número 141, septiembre 1982; pp. 15-17.

Campos, Jorge. "Letras de América: Vallejo-Abril". *Ínsula* (Madrid), año XVI, número 171, 1961; s. p.

Cardoza y Aragón, Luis. "Alfonso de Silva y César Vallejo". *Nexos* (México), número 3, marzo 1978; p. 3.

Carpenter, Dwayne E. "César Vallejo y Job: un análisis comparativo". *Ab-side: Revista de Cultura Mejicana*, año XL, número 1, enero-marzo 1976; pp. 45-61.

Freitas, Gonzalo de. "Vallejo según Abril". *Revista Iberoamericana de Literatura*, año I, número 1, 1959; pp. 97-104. [También en anaquel].

Gutiérrez Girardot, Rafael. "Celan y Vallejo: la poesía ante la destrucción". *Hispania*, volumen 72, número 1, marzo 1989; pp. 49-54.

- Larrea, Juan. "César Vallejo frente a André Breton". *Revista de la Universidad Nacional de Córdoba*, año X, números 3-4, julio-octubre 1969; pp. 799-858.
- . "De André Breton a César Vallejo". *Idea. Artes y Letras* (Lima), año XXI, números 79-80, 1970; pp. 2-3; 21-23.
- McDuffie, Keith A. "Sobre: *Cartas: 114 de César Vallejo a Pablo Abril de Vivero; 37 de Pablo Abril de Vivero a César Vallejo*. Lima: Librería Juan Mejía Baca, 1975. / *110 Cartas y una sola angustia: Cartas de Alfonso de Silva a Carlos Raygada*. Lima: Librería Juan Mejía Baca, 1975". *Revista Iberoamericana*, volumen XLII, números 96-97, julio-diciembre 1976; pp. 635-637.
- Meneses, Carlos. "La visión de Larrea sobre Vallejo y su obra poética". *PH*, número 29, enero-marzo 1979; pp. 23-28.
- Ortega, Julio. "50 años de la muerte de Vallejo / Larrea y Vallejo". *El Mundo* (Puerto Rico), 27 de noviembre de 1988; pp. 22-23.
- Rodríguez-Peralta, Phyllis. "The Peru of Chocano and Vallejo". *Hispania*, volumen XLIV, 1961; pp. 635-642.
- Sánchez, Luis Alberto. "César Vallejo, Haya de la Torre y otros personajes". *Cuadernos Americanos*, año XIII, número 75, 1954; pp. 81-88.
- . "Mi César Vallejo". *Revista Nacional de Cultura*, año XXI, número 135, 1959; pp. 74-80.

Artículos en libros (en anaquel)

- Bellini, Giuseppe. "César Vallejo". *Quevedo y la poesía hispanoamericana del siglo XX: Vallejo, Carrera Andrade, Paz, Neruda, Borges*. Nueva York: Eliseo Torres & Son, 1976. Pp. 11-20. REF / PQ / 6424 / .Z5 / B4518 / 1976.
- Castro Arenas, Mario. "Algunos rasgos estilísticos de la poesía de Vallejo". *De Palma a Vallejo*. Lima: Populibros peruanos, s. f. O - 1 - C.
- Esteban, Claude. "Quelques remarques sur la poétique de César Vallejo". *Les poètes latino-américains et la guerre d'Espagne*. París: Université de la Sorbonne Nouvelle, 1986. Pp. 211-218. REF / PQ / 7081 / .A1 / P59 / 1986.
- Jiménez, José Olivio. "De José Martí a César Vallejo: anticipos y afinidades". *Poetas contemporáneos de España y América*. Madrid: Verbum, 1998. REF / PQ / 6085 / J57 / 1998.

- Melon, Alfred. “Guillén, Neruda, Vallejo: trois voix pour un même message”. *Les poètes latino-américains et la guerre d’Espagne*. París: Université de la Sorbonne Nouvelle, 1986. Pp. 63-71. REF / PQ / 7081 / .A1 / P59 / 1986.
- Pacheco, León. “César Vallejo y la angustia”. *Tres ensayos apasionados. Vallejo, Unamuno, Camus*. San José: Costa Rica, 1968. Pp. 21-99. O – 1 – P.
- Smith, Paul Julian. “Neruda, Vallejo, Marx”. *The Body Hispanic. Gender and Sexuality in Spanish and Spanish American Literature*. Nueva York: Oxford University Press, 1989. Pp. 138-174. REF / PQ / 7082 / .S49 / S65 / 1989.
- Yurkievich, Saúl. “Vallejo”. *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Paz*. Barcelona: Barral, 1973. Pp. 9-51. REF / PQ / 7082 / .P7 / Y8 / 1973.

Artículos en revistas (en anaquele)

- Ávila, Francisco y Doris Schnabel. “Vallejo en Rosales: «El sujeto del acto» en la palabra”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 454-55, abril-mayo 1988; pp. 113-124.
- Bellini, Giuseppe. “Vallejo-Neruda: divergencias y convergencias”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 454-55, abril-mayo 1988; pp. 27-37.
- Chang-Rodríguez, Eugenio. “Vallejo y Mariátegui: convergencias y divergencias”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 454-55, abril-mayo 1988; pp. 13-25.
- Chisalita, Ruxandra. “El tormentoso goce de la profanación en César Vallejo y Ramón López Velarde”. *Revista Casa de las Américas*, número 189, octubre-diciembre 1992; pp. 58-64.
- Coyné, André. “Actualidad de un debate: Vallejo, Maiakovski, Breton”. *Zona carga y descarga* (Puerto Rico), año 1, número 3, enero-febrero 1973; pp. 4-5.
- Feito, Francisco E. “Notas a una crítica olvidada sobre Vallejo, Neruda y Paz”. *Texto Crítico* (Universidad Veracruzana), año IV, número 9, enero-abril 1978; pp. 184-204.
- Juliá, Mercedes. “César Vallejo y Edward Munch”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 454-55, abril-mayo 1988; pp. 97-103.

- Kovadloff, Santiago. "Vallejo y Pessoa: lo poético, lo político". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 454-55, abril-mayo 1988; pp. 87-95.
- López Castro, Armando. "Vallejo y Espriu". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 454-55, abril-mayo 1988; pp. 105-112.
- Puebla, Manuel de la. "Presencia y significado de César Vallejo en la poesía puertorriqueña". *Mairena*, año IX, número 24, 1987; pp. 13-30.
- Sabugo Abril, Amancio. "Vallejo y Larrea, o las afinidades electivas". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 454-55, abril-mayo 1988; pp. 39-56.
- Sobrevilla, David. "La crítica vallejana: el aporte de Paoli". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año IX, número 18, 1988; pp. 115-127.
- Vitier, Cintio. "Vallejo y Martí". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año VII, número 13, 1981; pp. 95-98.

Prosa – 9

O (Clip)

- Fisher, Jeffrey. "César Vallejo's «Cuneiformes»: Prose of Alienation". *Helicón*, años V,VI, números 1-2, s. f.; pp. 41-50.
- [Sin autor]. "Sobre: Xavier Abril. *César Vallejo, o la teoría poética*. Madrid: Taurus". *London Times*, 27 de mayo de 1965; s. p.
- Shakespeare, Nicholas. "Sobre: César Vallejo. *Tungsten*. New York: Syracuse University Press". *The Times Literary Supplement* (Londres), 14-20 de julio de 1989; p. 781.
- Whitehouse, Anne. "Sobre: *Tungsten*. By César Vallejo. Translated by Robert Mezey. Preface by Kevin O'Connor. Syracuse University". *The New York Times*, 26 de febrero de 1989; p. 34.

Artículo en revista (en anaquel)

- Gutiérrez Girardot, Rafael. "La obra narrativa de César Vallejo". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, número 28, tomo I, 1999; pp. 713-730.
- Martínez, Luciano. "Escribir la modernidad: París como pretexto (En torno a las crónicas periodísticas de César Vallejo)". *Celehis*, año 8, número 11, 1999; pp. 175-192.

- Montiel, Edgar. “La prosa matinal de un poeta”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 454-55, abril-mayo 1988; pp. 457-468.
- Oviedo Pérez, Rocío. “Vallejo en el umbral de la vanguardia”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, número 26, tomo II, 1997; pp. 363-380.
- R. H. N. “Poemas en prosa”. *Unión. Revista de literatura y arte* (Cuba), número 4, octubre-noviembre-diciembre 1988; pp. 55.
- Zavaleta, Carlos E. “La prosa de César Vallejo”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 981-990.

Homenajes – 10

O (Clip)

- Aimara, Dionisio. “Oda a César Vallejo (Poesía)”. *Revista Nacional de Cultura*, año XXIII, números 145-146, 1961; pp. 153-154.
- Carrera, Andrade. “Elegía a César Vallejo (Poesía)”. *Letras del Ecuador*, año II, números 17-18, 1946; pp. s. p.
- Dávila Andrade, César. “Vallejo prepara su muerte (Poesía)”. *Revista Nacional de Cultura*, año XXV, número 155, 1962; pp. 159-162.
- Grande, Félix. “Taranto para César Vallejo (Poesía)”. *Razón y Fábula*, número 7, 1968; pp. 91-92.
- Montero, Mayra. “Todo el mundo parece deberle algo...”. *El Mundo* (Puerto Rico), 26 de septiembre de 1982; p. 3-B.
- Panero, Leopoldo. “César Vallejo (Poesía)”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, número 2, 1948; pp. 299-300.
- Paternain, Alejandro. “El sermón de la barbarie (A propósito de César Vallejo)”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, volumen CXII, número 334, 1978; pp. 20-27.
- Picasso, Pablo. “Retrato de César Vallejo”. *Norte* (Ámsterdam), año V, número 3, 1964; p. 56.
- R. P. “Sociedad Venezolana Amigos de César Vallejo”. *Revista Nacional de Cultura*, año XXI, número 136, 1959; pp. 193-196.
- Rojas, Jiménez, Oscar. “Poema a César Vallejo (Envío de A. C.)”. *Repertorio Americano* (Costa Rica), volumen XLI, 1945; s. p.
- [Sin autor]. *Homenaje a César Vallejo* [Contiene una nota biográfica y selecciones de poesía y prosa de C. V.]. Lima: Asociación de Escritores, Artistas e Intelectuales del Perú, 1938.

- [Sin autor]. “Homenaje a César Vallejo”. *Boletín Informativo de la Embajada de la URSS* (México), 1 de agosto de 1963; s. p.
- Tello, Jaime. “César Vallejo”. *Repertorio Americano* (Costa Rica), volumen XI, 1947; p. 212.
- Vallejo, César. “«Parado en una piedra», de *Poemas humanos*”. Norte (Ámsterdam), año V, número 3, 1964; pp. 55-56.
- . “Three Poems by César Vallejo”. Translated by Ruth Fainlight. *Encounter* (Londres), septiembre 1985; s. p.

Artículo en revista (en anaquel)

- Aguirre, Francisca. “Quince de abril de mil novecientos treinta y ocho (Poesía)”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 549-550.
- Alicea, José R. “Homenaje a César Vallejo (Ilustración)”. *Ceiba*, año 6, número 2, agosto 2006 – mayo 2007; p. contraportada.
- Álvarez, Ernesto. “César Vallejo (Poesía)”. *Mairena*, año IX, número 24, 1987; pp. 46-47.
- . “César Vallejo: Crónica personal del conocimiento de un poeta”. *Revista de Estudios Generales* (Universidad de Puerto Rico), año 11, número 11, julio 1996 – junio 1997; pp. 205-218.
- . “Canto a César vallejo (Poesía)”. *Revista de Estudios Generales* (Universidad de Puerto Rico), año 11, número 11, julio 1996 – junio 1997; pp. 219-236.
- Arjona, Rafael. “París (Poesía)”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 550-551.
- Arteaga, Valentín. “Liturgia dolorida para César Vallejo (Poesía)”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 551-552.
- Atencia, María Victoria. “Éxodo (Poesía)”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; p. 553.
- Badosa, Enrique. “Relectura de César Vallejo (Poesía)”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; p. 553.
- Baquero, Gastón. “Con Vallejo en París – mientras llueve (Poesía)”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 554-555.
- Barrera Valverde, Alfonso. “Recado para César Vallejo (Poesía)”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; p. 555.

- Bengoechea, Javier de. "Muerte según Vallejo (Poesía)". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; p. 556.
- Bermejo, José María. "Un hombre solo (Poesía)". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; p. 556.
- Bouza, Antonio L. "Cesen los lamentos en el valle (Poesía)". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; p. 557.
- Buxán, Alfredo. "Retornos junto a César Vallejo en sus cuarenta años de muerto inexplicable (Poesía)". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 558-559.
- Cabañero, Eladio. "César Vallejo de hito en hito (Poesía)". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; p. 560.
- Cabrera Vidal, José. "« ¡Qué números exactos calculan la miseria!» (Poesía)". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 560-561.
- Canales, Alfonso. "Vallejo 88 (Poesía)". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 561-562.
- Castro, Luisa. "Descubierta (Poesía)". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; p. 562.
- Castro Ríos, Andrés. "Celebración de Vallejo (Poesía)". *Mairena*, año IX, número 24, 1987; p. 51.
- César, Manuel de. "César Vallejo (Poesía)". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; p. 563.
- Cilleruelo, José Ángel. "Lectura de Vallejo en la oscuridad (Poesía)". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; p. 564.
- Cobo, Eugenio. "Huésped en la guerra (Poesía)". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 564-565.
- Cobo Borda, Juan Gustavo. "Vallejo habla con sus madres (Poesía)". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 565-566.
- Cobos Wilkins, Juan. "Incendiaro y ladrón (Poesía)". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 566-567.
- Cózar, Rafael de. "Ya no queda (Poesía)". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 567-569.

- Crémer, Victoriano. “La presunción de los espejos (Poesía)”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 569-570.
- Cuadros, Juan José. “En el sur, con aguaceros (Poesía)”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; p. 571.
- Delgado Valhondo, Jesús. “Versos de y para César Vallejo (Poesía)”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; p. 572.
- Dietz, Bernd. “Carta a Vallejo (Poesía)”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; p. 573.
- Duque Amusco, Alejandro. “Génesis (Poesía)”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; p. 574.
- Egea, Javier. “La glosa y una urgencia (Poesía)”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 574-575.
- Fernández Gill, Alicia. “Los heraldos blancos (Poesía)”. *Mairena*, año IX, número 24, 1987; p. 50.
- . “Los heraldos blancos (Poesía)”. *Julia. Revista de poesía*, años I/II, números 3-4, 2000; p. 39.
- Fernández Molina, Antonio. “Ante un retrato – sombra de Vallejo (Poesía)”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 575-579.
- Gamoneda, Antonio. “Sábana, César (Poesía)”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 579-580.
- García, Álvaro. “Vallejo (Poesía)”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; p. 580.
- García, Concha. “Soy César, un traje gastado... (Poesía)”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 580-581.
- García Baena, Pablo. “Absoluta (Poesía)”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; p. 581.
- García Nieto, José. “Los poetas (Poesía)”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; p. 582.
- Giménez-Frontín, José Luis. “Yuheda Halevi da la bienvenida a César Vallejo (Poesía)”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 582-584.
- Goytisolo, José Agustín. “Un destello un temblor (Poesía)”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 584-585.

- Grande, Guadalupe. “Mejor guardar las migas (Poesía)”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; p. 585.
- Gutiérrez Vega, Hugo. “Homenaje a Vallejo (Poesía)”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 586-588.
- Hernández, Antonio. “C. V. (1938-1988) (Poesía)”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 588-589.
- Juarroz, Roberto. “Poesía vertical (Poesía)”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 589-591.
- Lihn, Enrique. “César (Poesía)”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; p. 591.
- López-Adorno, Pedro. “Donde César Vallejo habla entre sueños al que escribe (Poesía)”. *Mairena*, año IX, número 24, 1987; p. 53.
- Lluch Mora, Francisco. “Saludo a César Vallejo (Poesía)”. *Asomante*, año VIII, número 3, 1952; p. 65.
- . “Saludo a César Vallejo (Poesía)”. *Mairena*, año IX, número 24, 1987; p. 45.
- Luis, Leopoldo de. “Cuando dos maletas llegan a Dios (Poesía)”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 592-593.
- Márquez, Joaquín. “Las tentaciones de César Vallejo (Poesía)”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; p. 594.
- Martín, Sebas. “A veces la otra pasión (Poesía)”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 594-595.
- Matos Paoli, Francisco. “César Vallejo (Poesía)”. *Mairena*, año IX, número 24, 1987; pp. 44-45.
- Medina, José Ramón. “Memoria de César Vallejo (Poesía)”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 595-598.
- Medina, Ramón Felipe. “Breve elegía para César Vallejo (Poesía)”. *Mairena*, año IX, número 24, 1987; p. 47.
- Micharvegas, Martín. “como cuando por sobre el hombre nos llama césar vallejo (Poesía)”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 598-600.
- Monguió, Luis. “Aniversario”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 454-55, abril-mayo 1988; pp. 481-485.

- Mollá, Juan. "In memoriam (Poesía)". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 600-601.
- Morales, Rafael. "Llanto por César Vallejo (Poesía)". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; p. 602.
- Murciano, Carlos. "Piedra para César Vallejo (Poesía)". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 602-603.
- Nieves Miele, Edgardo. "Todos estamos a la espera, César Vallejo (Poesía)". *Mairena*, año IX, número 24, 1987; p. 54.
- Osorio, Manuel. "Vallejo, hombre mundo (Poesía)". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 603-608.
- Pacheco, Manuel. "Prosema para hablar con la sombra de César Vallejo (Poesía)". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp.608-609.
- Pecellín Lancharro, Manuel. "Hombre de Extremadura... (Poesía)". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 609-610.
- Peña, Pedro J. de la. "Cómo será mi muerte (Poesía)". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; p. 610.
- Peraile, Meliano. "Viba el compañero César Vallejo (Poesía)". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 611-612.
- Piqueras, Juan Vicente. "Ágape asolasiático (Poesía)". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 612-613.
- Quiroga Clérigo, Manuel. "Heraldos aún más negros (Poesía)". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 614-616.
- Ríos Ruiz, Manuel. "Señal y fe de un conocimiento indeleble (Poesía)". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 616-617.
- Ripoll, José Ramón. "Ante Vallejo (Poesía)". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; p. 617.
- Roldán, Mariano. "Vallejo (Poesía)". *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; p. 618.
- Ruscalleda Bercedóniz, Jorge María. "Hablando con César Vallejo (Poesía)". *Mester*, año II, número 8, octubre-noviembre 1968; pp. 9-10.

- . “Hablando con César Vallejo (Poesía)”. *Mairena*, año IX, número 24, 1987; pp. 52-53.
- Sahagún, Carlos. “Palabras a César Vallejo (Poesía)”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 618-619.
- Sánchez-Ostiz, Miguel. “Palais Royal (Poesía)”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; p. 620.
- Santiago, José Alberto. “Tango del César Vallejo (Poesía)”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 621-623.
- Sepúlveda Pacheco, Irving. “César Vallejo (Poesía)”. *Mairena*, año IX, número 24, 1987; pp. 50-51.
- [Sin autor]. “Año del siglo de César Vallejo”. *Revista Casa de las Américas*, número 189, octubre-diciembre 1992; pp. 2-6.
- Soto Vergés, Rafael. “El discurso de yerba (Poesía)”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 623-626.
- Téllez Rubio, Juan José. “Pruebas de amor (Poesía)”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; p. 626.
- Torres Santiago, José Manuel. “Mensaje a César Vallejo (Poesía)”. *Mairena*, año IX, número 24, 1987; p. 49.
- Tugues, Alberto. “Traspié diurno entre dos espejos (Poesía)”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; p. 627.
- Tundidor, Jesús Hilario. “Lamento (Poesía)”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; p. 628.
- Ullán, José-Miguel. “César Vallejo acaba de levantarse (Poesía)”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; p. 629.
- Vilanova, Manuel. “Un género triste de tristeza (Poesía)”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; p. 629.
- Villar, Arturo del. “Discurso sin método para armar palabras (Poesía)”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 630-632.
- Vitier, Cintio. “Vallejo mismo (Poesía)”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; p. 632.
- . “Notas en el centenario de Vallejo”. *Revista Casa de las Américas*, número 189, octubre-diciembre 1992; pp. 7-13.

- Yánover, Héctor. “Leyendo a César Vallejo (Poesía)”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 633-634.
- Zardoya, Concha. “Yaraví de las desdichas (Poesía)”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 634-638.

Bibliografía – 11

O (Clip)

- Coyné, André. “Nota bibliográfica sobre Vallejo”. *Mar del Sur*, año IV, número 11, 1950; pp. 69-78.
- Herrera, Carlos Rafael. “Ensayo interpretativo de la poesía vallejana. Nota bibliográfica”. *Cultura Universitaria*, número 103, 1980; pp. 366-369.

Artículo en revista (en anaquel)

- Martínez García, Francisco. “Bibliografía de César Vallejo y sobre César Vallejo”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 456-57, junio-julio 1988; pp. 1065-1090.

*Trabajo realizado por Landy Negrón Aponte
Estudiante
Programa graduado de Estudios Hispánicos*

IN SITU Manuel Scorza [Torres] (Lima, 1928-Madrid, 1983)

Tesis

- Quinto Borja, Mercedes. "La guerra silenciosa de Manuel Scorza". Tesis doctoral: Universidad de Puerto Rico (Departamento de Estudios Hispánicos), 1985. O-T-P
- Ventura Miguel, María del Rosario. "*Garabombo, el invisible*, de Manuel Scorza: una muestra del neoindigenismo peruano". Tesis de Maestría: Universidad de Puerto Rico (Departamento de Estudios Hispánicos), 1984. O-T-V
- . "El discurso ajeno en el ciclo *La guerra silenciosa*, de Manuel Scorza". Tesis doctoral: Universidad de Puerto Rico (Departamento de Estudios Hispánicos), 1996. O-T-V

O (Clips)

- (Poema). "Lamentando que h.m.e. no esté en Collobrieres". *Crisis*, Buenos Aires, I, 12, 1974; pp. 42-43.
- (Cuento). "De la partida que por orden de don Raymundo Herrera emprendió el común de Yanacocha". *Crisis*, Buenos Aires, I, 12, 1974; pp. 44-45, 48-49.
- Poesía*. Ilustraciones de Gerardo Chávez. *Diálogo* (Periolibros). Universidad de Puerto Rico, diciembre de 1994; pp. 3-29.
- "A tambor batiente" (sin autor). *Crisis* (Buenos Aires), I, número 3, p. 26.
- Noticia sin autor, con foto del libro. "*Redoble por Rancas*", *Claridad* (San Juan), 20 al 26 de febrero de 1998; s. p.
- (Entrevista). "Manuel Scorza: "Yo viajo del mito a la realidad". *Crisis*, Buenos Aires, I, 12, 1974; pp. 40-49.
- Altuna, Elena María. "Historia de Garabombo, El Invisible o la guerra callada de América Latina". *Megafón*, Buenos Aires, año II, número 3, 1976; pp. 47-58.
- Bensoussan, Albert. "Entrevista con Manuel Scorza". *Ínsula*, año XXX, número 340, marzo de 1975; p. 1 y 4.

- Bertín Ortega, Dionisio. "Manuel Scorza: un poeta de la libertad". *Revista de la Facultad de Letras*, Universidad Veracruzana, Xalapa, México, octubre-diciembre de 1985; pp. 30-36.
- (Cronología biográfica de Manuel Scorza). "El camino del escritor". *Crisis*, año I, número 12, 1974; pp. 48-49.
- Echevarría, Evelio. "Manuel Scorza, *Historia de Garabombo, el invisible*. Barcelona: Editorial Planeta, 1972". *Revista Iberoamericana*, XL, número 86, enero-marzo de 1974; pp. 182-183.
- González Soto, Juan. "El tiempo del mito en **Redoble por Rancas**, de Manuel Scorza". *Boletín Americanista*, año XXXVI, número 46, 1996; pp. 161-182.
- Hernández J., Consuelo. "Crónica, historiografía e imaginación en las novelas de Scorza". *Cuadernos Hispanoamericanos*, número 543, septiembre de 1995; pp. 149-158.
- Ordóñez Argüello, Alberto. "Carta sobre la poesía de Manuel Scorza". *Cultura* (El Salvador), número 6, 1955; pp. 115-121.
- Osorio, Manuel. "A tambor batiente". *Crisis* (Buenos Aires), I, número 3, 1973; p. 26.
- . "Manuel Scorza y un neoindigenismo". *Cuadernos Hispanoamericanos*, C, número 300, junio de 1975; pp. 689-693.
- . "Latinoamérica, continente del silencio. Entrevista con Manuel Scorza". *Troquel*, II, número 18, julio de 1978; pp. 13-14.
- . "La literatura es el Tribunal Supremo. Entrevista con Manuel Scorza". *Cuadernos para el diálogo*, número 248, del 28 de enero al 3 de febrero de 1978; pp. 43-45.
- . "Desde sus orígenes toda la literatura latinoamericana es mítica. Conversación con Manuel Scorza". *El País, Suplemento de Arte y Pensamiento* (Madrid), 15 de julio de 1979; p. IV.
- Rayzabal, María V. Mito y rebeldía en la literatura hispanoamericana". *Cuadernos Hispanoamericanos*, número 372, junio de 1981; pp. 682-684.
- Tamayo Vargas, Augusto. "Manuel Scorza y un indigenismo". *Cuadernos Hispanoamericanos*, C, número 3000, junio de 1975; pp. 689-693.
- Tizón, Héctor. "Conversación con Manuel Scorza". *Nueva Estafeta*, número 19, junio de 1980; pp. 59-64.

- Tobin, Patricia. "The Show Anger of Improvidence". *Review*, 21-22, Fall/Winter 1977; pp. 175-177.
- Ventura, Rosario. "Un encuentro con Manuel Scorza en París". *El Mundo* (San Juan), 4 de diciembre de 1983; p. 9C.
- Vilda de Juan, Carmelo. "Manuel Scorza: Redoble por Rancas". *Cultura Universitaria* (Venezuela), número 103, 1978; pp. 331-334.

Artículos y reseñas (revistas en anaquel)

- (Entrevista) "El libro en la calle". *Mundo Nuevo*, París, número 23, mayo de 1968; pp. 84-86.
- Cornejo Polar, Antonio. "Sobre el neoindigenismo y las novelas de Manuel Scorza". *Revista Iberoamericana*, volumen L, número 127, abril-junio de 1984; pp. 549-557.
- Escajadillo, Tomás G. "Scorza antes de la última batalla". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, volumen IV, números 7 y 8, 1978; pp. 183-191.
- Ferreira, Rocío. Reseña. "Sobre Anna-Marie Aldaz. **The Past of the future. The Novelistic cycle of Manuel Scorza**". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, volumen XXI, número 41, 1995; pp. 278-279.
- González Soto, Juan. "Manuel Scorza: apuntes para una biografía". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, volumen XXIV, número 47, 1998; pp. 259-279.
- Moraña, Mabel. "Función ideológica de la fantasía en las novelas de Manuel Scorza". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, IX, 17, 1983; pp. 171-192.

Artículos o referencias en libros en anaquel

- Conte, Rafael. *Lenguaje y violencia*. Madrid: Al-Borak, 1972; p. 271.
- Gras Miravet, Dunia. "La memoria de la historia en el Perú: los quipos y Manuel Scorza".
- Pamela Bacarise (ed.). *Tradición y actualidad de la literatura iberoamericana*. Actas del XXX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Tomo II. Pennsylvania: University of Pittsburg, 1995; pp. 111-118. REF PQ / 7081 / A. / I53 / V. 2
- López-Baralt, Mercedes. "Viaje a la semilla: La literatura colonial hispanoamericana desde la perspectiva literaria del siglo XX". En

Para decir al otro: Literatura y antropología en nuestra América. Vervuert, Iberoamericana, 2005; pp. 241-316. REF / PQ / 7081 / .L65 / 2005

Rodríguez Ortiz, Oscar. "Manuel Scorza: El cerco de arriba, el Cerco de Abajo (A propósito de *Redoble por Rancas*). En *Sobre narradores y héroes: A propósito de Arenas, Scorza y Adoum*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1981; pp. 77-111. CLH / PQ / 7082 / .N7 / R623 / 1981

*Trabajo realizado por Miguel Ángel Náter, Ph. D.
Director
Seminario Federico de Onís*

**PUBLICACIONES
RECIBIDAS**

LIBROS

- Alemán, Mateo. *Guzmán de Alfarache*. Edición, estudio y notas de Luis Gómez Canseco. Madrid: Real Academia Española, 2012.
- Anónimo. *Lazarillo de Tormes*. Edición, estudio y notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española, 2011.
- . *Cantar de Mio Cid*. Edición, estudio y notas de Alberto Montaner. Madrid: Real Academia Española, 2011.
- . *Libro de Alexandre*. Edición, estudio y notas de Juan Casas Rigall. Madrid: Real Academia Española, 2014.
- Aponte Alsina, Marta. *Somos islas: Ensayos de camino*. Cabo Rojo: Editora Emergente, 2015.
- Arias de la Canal, Fredo. *Veinte poemas para Alfonsina*. Ciudad de México, Frente de Afirmación Hispanista, 2016.
- . *El arquetipo fuego en la poesía de Gladys María Prats*. México: Frente de Afirmación Hispanista, 2016.
- . *Poesía cósmica, oral traumática y esquizofrénica de Hugo Alejandro Díez Guzmán*. México: Frente de Afirmación Hispanista, 2016.
- Berceo, Gonzalo de. *Milagros de Nuestra Señora*. Edición, estudio y notas de Fernando Baños. Madrid: Real Academia Española, 2011.
- Böhl de Faber, Juan Nicolás. *Floresta de rimas antiguas castellanas* (dos volúmenes). Estudio preliminar de Belén Molina Huete *et al.* México: Frente de Afirmación Hispanista, 2015.
- Cardona, Sofía Irene. *Del desorden habitual de las cosas*. San Juan: Capi-cúa Editorial, 2015.
- Casas, Fray Bartolomé de las. *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Edición, estudio y notas de José Miguel Martínez Torrejón. Madrid: Real Academia Española, 2013.
- Cervantes, Miguel de. *Entremeses*. Edición, estudio y notas de Alfredo Baras Escolá. Madrid: Real Academia Española, 2012.
- . *Novelas ejemplares*. Edición, estudio u notas de Jorge García López. Madrid: Real Academia Española, 2013.
- . *La Galatea*. Edición de Juan Montero *et al.* Madrid: Real Academia Española, 2014.
- . *Comedias y tragedias*. Edición, estudio y anejo de Fausta Antonucci *et al.* Madrid: Real Academia Española, 2015.

- . *Comedias y tragedias*. Volumen complementario. Edición, estudio y anejo de Fausta Antonnucci *et al.* Madrid: Real Academia Española, 2015.
- Delicado, Francisco. *La Lozana andaluza*. Edición, estudio y notas de Folke Gernert y Jacques Joset. Madrid: Real Academia Española, 2013.
- Díaz de Games, Gutierre. *El Victorial*. Edición, estudio y notas. Madrid: Real Academia Española, 2014.
- Di Pietro, Giovanni. *Crónicas de Quintiliano* (novela). San Juan: Editora Unicornio, 2009.
- . *Entre los nuevos (Lecturas dominicanas, 1995-2009)*. San Juan: Editora Unicornio, 2010.
- . *Otras lecturas (Más ensayos de literatura dominicana, 1982-2012)*. San Juan: Editorial Unicornio, 2012.
- . *Joaquín Balaguer —Sin elogios ni condenas— (Ensayos sobre su creación literaria)*. San Juan: Editora Unicornio, 2012.
- . *Apuntes novelísticos dominicanos*. San Juan: Editora Unicornio, 2013.
- . *Las mejores novelas dominicanas*. San Juan: Editora Unicornio, 2013.
- Díez Guzmán, Hugo. *Poesía cósmica, oral traumática y esquizofrénica*. Selección de Fredo Arias de la Canal. México: Frente de Afirmación Hispanista, 2016.
- Droz, Vanessa. *Bambú y otros horizontes*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2016.
- Fernández de Moratín, Leandro. *La comedia nueva / El sí de las niñas*. Edición, estudio y notas de Jesús Pérez Magallón. Madrid: Real Academia Española, 2015.
- García Gutiérrez, Antonio. *El trovador*. Edición, estudio y notas de María Luisa Guardiola Tey *et al.* Madrid: Real Academia Española, 2013.
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis. Autobiografía y otras páginas. Edición, estudio y notas de Ángeles Ezama. Madrid: Real Academia Española, 2015.
- Grimm, Jacobo. *Silva de romances viejos*. Prólogo y notas de José J. Labrador Herraiz y Ralph

- A. Di Franco; Biografía de Jacobo Grimm por José Manuel Pedrosa; Estudio de Vicenç Beltran. México: Frente de Afirmación Hispanista, 2016.
- Jesús, Santa Teresa de. *Libro de la vida*. Edición, estudio y notas de Fidel Sebastián Mediavilla. Madrid: Real Academia Española, 2014.
- León, Fray Luis. *Poesía*. Edición, estudio y notas de Antonio Ramajo Caño. Madrid: Real Academia Española, 2012.
- López-Baralt, Mercedes. *Miguel Hernández, poeta plural*. Universidad de Alicante, 2016.
- López-Ríos, Santiago. *Hacia la mejor España: Los escritos de Américo Castro sobre educación y universidad*. Prólogo de Juan Goytisolo. Barcelona: Ediciones Bellaterra, 2015.
- López de Ayala, Pero. *Rimado de Palacio*. Edición, estudio y notas de Hugo O. Bizzarri. Madrid: Real Academia Española, 2012.
- Luque Colautti, Rocía et al. *Por la ruta de Julia de Burgos: Prácticas de las destrezas de la lengua*. Río Piedras: Publicaciones Gaviota, 2015.
- Manrique, Jorge. *Poesía*. Edición, estudio y notas de Vicenç Beltrán. Madrid: Real Academia Española, 2013.
- Matos Paoli, Francisco. *Canto nacional a Borinquen*. Introducción y notas de Miguel Ángel Náter. San Juan: Tiempo Nuevo, 2016.
- Molina, Tirso de. *El vergonzoso en palacio*. Edición, estudio y notas de Blanca Oteiza, 2012.
- Montero, Gonzalo (ed.). *Revista de Artes y Letras (1918)*. Reedición. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2015.
- Naguera, Esteban G. de. *Primera parte de la silva de varios romances*. Estudio de Vincenç Beltrán. México: Frente de Afirmación Hispanista, 2016.
- Nebrija, Antonio de. *Gramática sobre la lengua castellana*. Edición, estudio y notas de Carmen Lozano. Madrid: Real Academia Española, 2011.
- Pagán, Alexandra. *Amargo*. San Juan: La secta de los perros, 2014.
- . *Cuando era niña hablaba como niña*. San Juan: Calamar, 2014.
- Pizarnik, Alejandra. *Poesía completa*. Edición a cargo de Ana Becciu. Buenos Aires: Lumen, 2015.
- Quevedo, Francisco de. *La vida del Buscón*. Edición, estudio y notas de Fernando Cabo Aseguinolaza. Madrid: Real Academia Española, 2011.

- Rabell, Carmen Rita. *La isla de Puerto Rico se la lleva el holandés: Discurso de Don Francisco Dávila y Laugo al Rey Felipe IV (1630)*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2016.
- Rivera Villegas, Carmen et al. *Hablan sobre Julia: Reflexiones en su centenario*. San Juan: Publicaciones Gaviota, 2015.
- Rojas, Fernando de. *La Celestina*. Edición y estudio de Francisco J. Lobera et al. Madrid: Real Academia Española, 2011.
- Valente, Chyntia et al. *Po(éticas) e políticas do Caribe andino ao Grande Chaco*. Florianópolis: Insular, 2016.
- Valle Rivera, Lillian. *Puerto Rico madreperla*. San Juan: Isla Negra, 2013.
- Vega, Lope de. *La Dorotea*. Edición, estudio y notas de Donald McGrady. Madrid: Real Academia Española, 2012.

Revistas mediante canje

- Anuario de Estudios Americanos*. Sevilla. Volumen 73, número 1, enero-junio de 2016.
- Boletín de la Academia Colombiana*. Tomo LXV, números 263-266, 2014.
- Boletín de la Academia Colombiana*. Tomo LXVI, números 267-268, 2015.
- Boletín de la Academia Colombiana*. Tomo LXVI, números 269-270, 2015.
- Cuadernos Hispanoamericanos*. Números 793-794, julio-agosto de 2016.
- Cuadernos Hispanoamericanos*. Número 796, octubre de 2016.
- Foreign Affairs Latinoamérica*, julio-septiembre de 2016.
- Outra travessia*. Florianópolis (Brasil), números 19 y 20 (2015).
- Retorno: Revista Independiente de Literatura y lengua hispánicas*. Año I, número 1, agosto-diciembre de 2015.
- Suplemento cultural*. Universidad Nacional de Costa Rica, número 118 (abril-mayo de 2016).
- Anales Valentinus*, Nueva Serie, año III, número 5, 2016.
- Atenea*, números 489 (2004), 490 (2004), 500 (2009) y 513 (2016).
- Comparative Literature*, volumen 68, número 3, septiembre 2016.
- Norte: Revista Hispano-Americana*, números 511-512, mayo-agosto de 2016.
- Estudios* (Instituto Tecnológico Autónomo de México), números 115, 116 y 117, 2016.

El Cuervo, año LXV, número 758, julio-agosto de 2016.

El Cuervo, año LXV, número 759, septiembre-octubre de 2016.

Ciencia y sociedad (Instituto Tecnológico de Santo Domingo), volumen XL, números 1-4, 2015.

Ciencia y sociedad (Instituto Tecnológico de Santo Domingo), volumen XLI, números 1-2, 2016.

COLABORADORES

COLABORADORES

Jim Alexander ANCHANTE ARIAS (Perú, 1979) es Licenciado en Literatura Latinoamericana de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Master en Literatura Hispanoamericana de la Pontificia Universidad Católica del Perú y, gracias a la obtención de la beca franco-peruana “Raúl Porras Barrenechea”, está estudiando el Doctorado en Estudios Iberoamericanos en la Universidad de Montaigne (Bordeaux 3 – Francia). Ha publicado el ensayo literario *Poesía, ser y quimera: estudio de La mano desasida de Martín Adán* (Ediciones Vicio Perpetuo / Vicio Perfecto, 2012). Sus campos de investigación son la poesía y la narrativa hispanoamericana contemporánea. Actualmente es docente en la Universidad Nacional Agraria La Molina y en la Universidad San Ignacio de Loyola.

Emilio Ricardo BÁEZ RIVERA. Puertorriqueño. Doctor en Filosofía y Letras con concentración en Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Sevilla, España (2005), y director del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, donde trabaja como catedrático asociado. Cuenta con más de una docena de artículos sobre literatura colonial e hispanoamericana contemporánea, publicados en actas de congresos internacionales y en revistas arbitradas como *Thémata*, *ALPHA*, *Bibliotheca Salmanticensis*, *Revista de Estudios Hispánicos (UPR)*, *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española*, entre otras. Las palabras del silencio de santa Rosa de Lima o la poesía visual del Inefable (Iberoamericana/Vervuert 2012) es su primer libro que recibió mención honorífica en el certamen del Instituto de Literatura Puertorriqueña. Ha publicado también *Visiones y experiencias extraordinarias de la primera mística novohispana. Autobiografía de una pasionaria del amor de Cristo* (Sociedad Mexicana de Historia Eclesiástica 2013), una edición paleográfica con estudio introductorio del diario espiritual de la mística criolla más antigua de la Nueva España (México) e Hispanoamérica colonial, y su tercer libro, *Jorge Luis Borges, el místico (re)negado*, saldrá a principios de 2017 bajo el sello de la editorial Biblioteca Nueva, de Madrid. En 2014 asumió el nombramiento de Visiting Scholar en el Department of Romance Languages and Literatures de Harvard University.

Guissela GONZALES FERNÁNDEZ. Profesora Asociada de Literatura de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Magister en Literatura Peruana y Latinoamericana con estudios de Doctorado en la misma especialidad. Es autora del libro *El dolor americano: Literatura y periodismo en Gamaliel Churata* (2009) y forma parte de un colectivo de investigación que ha publicado *Sol indio: Estudios sobre la poesía de Efraín Miranda* (2012). Actualmente, ejerce la cátedra de Literatura en la Universidad Decana de América, espacio en el que ha venido dictando cursos de literatura peruana, latinoamericana y literatura italiana. Es miembro del Instituto de Investigaciones Humanísticas de la misma casa de estudios donde desarrolla proyectos vinculados al área andina. Ha participado como conferencista

y ponente en una serie de eventos nacionales e internacionales y ha publicado diversos artículos en revistas especializadas del medio.

Odi GONZALES JIMÉNEZ. Nació en Cuzco, Perú. Doctor en literatura peruana y latinoamericana, es estudioso de la tradición oral quechua, poeta, traductor y profesor universitario en Perú y Estados Unidos. En 1992, mereció el *Premio Nacional de Poesía César Vallejo* y el Premio de Poesía de la universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima. Ha publicado los libros de poesía *Juego de niños* (1989), *Valle sagrado* (1993), *Almas en pena* (1998), *Tunupa/El libro de las sirenas* (2002), *La escuela de Cusco* (2005), *Avenida sol/Greenwich village* (2009). Asimismo, tiene los libros de investigación *El condenado o alma en pena en la tradición oral andina* (1995), *Tapi parwa: 22 poemas quechuas de KilkuWarak'a* (2000), *Elegía Apu Inka Atawallpaman: Primer documento de la resistencia Inka (Siglo XVI)*, de 2014. Traducida al inglés por la poeta norteamericana Lynn Levin, el libro de poesía *La escuela de Cusco/Birds on the kiswar tree* fue publicado en Nueva York (2Leaf Press, 2014).

Luce LÓPEZ-BARALT. Puertorriqueña. Es catedrática y Profesora Distinguida de literatura española y comparada en la Universidad de Puerto Rico (por la que, además, es doctora *honoris causa*); vicedirectora de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española y correspondiente de la Real Academia Española y de la Academia Dominicana de la Lengua Española. Se le concedió la Orden de Isabel la Católica y el Premio Internacional Ibn 'Arabi de Murcia. Ganó dos cátedras por oposición en las Universidades de Yale y de Brown pero las renunció ambas para volver a enseñar en su país. Ha sido profesora, investigadora visitante y conferenciante en varias universidades de Europa, las Américas, el Medio Oriente y Asia y ha ocupado Cátedras honorarias en las Universidades de Granada, (España) Guadalajara, y Veracruz, (México), y Managua, entre otras. Ha escrito 27 libros de literatura española y árabe comparada, literatura aljamiado-morisca y misticismo, y más de 300 artículos. Su obra ha sido traducida a once idiomas, entre ellos el chino, el árabe, el persa, el hebreo y el urdú. Entre sus obras se encuentran: *San Juan de la Cruz y el Islam* (1985 y 1990); *Huellas del Islam en la literatura española. De Juan Ruiz a Juan Goytisolo* (1985-1989); *Un Kama Sutra español* (1992 y 1995); *El sol a medianoche. La experiencia mística: tradición y actualidad* (1996, en colaboración con Lorenzo Piera); *Asedios a lo Indecible. San Juan de la Cruz canta al éxtasis transformante* (1998); *Poemas de la vía mística* de Seyyed Hossein Nasr (2002) *El viaje maravilloso de Buluqiya a los confines del universo* (2004), «A zaga de tu huella». La enseñanza de las lenguas semíticas en Salamanca en tiempos de san Juan de la Cruz (2006), y *La literatura secreta de los últimos musulmanes de España* (2009). Ha editado la *Obra completa de San Juan de la Cruz* (1991, en colaboración con Eulogio Pacho); *Erotismo en las letras hispánicas* (1995, en colaboración con Francisco Márquez Villanueva); *Moradas de los corazones de Abu-l-Hasan al-Nuri de Bagdad* (traducción del árabe, 1999), *La literatura secreta de los últimos musulmanes de España* (2009), *El cántico místico de Ernesto Cardenal* (2011); *Repensando la experiencia mística desde las ínsulas extrañas* (2013), *Luz sobre luz* (2013), entre otros.

Mercedes LÓPEZ-BARALT, puertorriqueña. Miembro de número de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española y correspondiente de la Real Academia de la Lengua Española. Doctorada por Cornell, la Universidad de Puerto Rico le otorgó un Doctorado Honoris Causa y la distinción de Profesora Emeritus. También es Profesora Honoraria de la Universidad de San Marcos de Lima. Entre sus estudios se cuentan: *Literatura puertorriqueña del siglo XX: Antología*; *Para decir al Otro: literatura y antropología en nuestra América*; *Orfeo mulato: Palés ante el umbral de lo sagrado*; **Ícono y conquista: Guamán Poma de Ayala**; *El Inca Garcilaso, traductor de culturas*, y *Una visita a Macondo (Manual para leer un mito)*. Acaba de terminar el estudio titulado *Miguel Hernández, poeta plural*.

Miguel Ángel NÁTER (1968-). Puertorriqueño. Obtuvo una Maestría en Artes con concentración en Literatura Comparada y un Doctorado en Filosofía con concentración en Estudios Hispánicos, ambos de la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras. Ha publicado numerosos artículos en periódicos y revistas, tanto en Puerto Rico como en el extranjero, así como libros de su especialidad: *Los demonios de la duda: teatro existencialista hispanoamericano*; *José Donoso: Entre la Esfinge y la Quimera*, e *Incitaciones del infierno: la poética de la «sumersión» en algunas novelas breves hispanoamericanas del siglo XX*. Ha sido Coordinador del Programa Graduado del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras y es Catedrático de dicho Departamento. Actualmente, es director del Seminario Federico de Onís y de la *Revista de Estudios Hispánicos* del Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico.

Landy NEGRON APONTE. Puertorriqueño (1990-). Obtuvo un bachillerato en Artes con especialidad en Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico, Recinto en Cayey (2013). Durante sus años de bachillerato pudo ampliar su formación, principalmente en la mística española, como alumno de intercambio en la Fundación José Ortega y Gasset en Toledo, España (2012). Actualmente es estudiante de maestría en el Programa Graduado de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras.

Ivonne PIAZZA DE LA LUZ. Ejerce a modo de profesora en el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Obtuvo su Doctorado en Filosofía y Letras en la misma universidad. Ha publicado ensayos críticos y ha participado en conferencias y congresos internacionales con temas de literatura hispanoamericana. Su libro en torno a la obra del nobel peruano: *Tengo ante mí la montaña: el ciclo serrano de Mario Vargas Llosa* (en prensa, *Cuadernos de América sin nombre*, Universidad Alicante).

Agustín PRADO ALVARADO. Peruano. Estudio en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y en la Universitat Autònoma de Barcelona. Ha sido Asesor de la Dirección de la Casa de la Literatura Peruana. Actualmente labora en la Universidad ESAN y en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Elías RENGIFO DE LA CRUZ (Piura, 1968) es profesor del Departamento Académico de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha concluido sus estudios de maestría en Literatura Peruana y Latinoamericana y está cursando sus estudios de doctorado en el mismo campo. Desarrolla los cursos de crítica literaria y literatura de tradición oral. Realiza investigaciones en estos campos y ha publicado recientemente “Do Kay Pacha ao Hanan Pacha: o projeto contístico de José María Arguedas” (2016), capítulo del libro *Tinkuy, encontró com a literatura e crítica peruanas*, organizado por Roseli Barros Cunha. Curitiba/Brasil: CRV; “Los libros del Tío Lino. Tradición impresa, libro de la comunidad y mitos andinos” (2016), en las actas del I Congreso Métodos Fronteiriços: objetos míticos, insólitos e imaginários, Universidade Federal de Rondônia. Ha sido ponente en congresos de literatura en universidades de Perú, Brasil, México, Bolivia y Argentina, así como organizador de congresos internacionales en torno a José María Arguedas, Guaman Poma de Ayala, Nicomedes Santa Cruz y Mitos Prehispánicos Latinoamericanos. Es miembro de la Cátedra de la Lengua Quechua y del Instituto de Investigaciones Humanísticas de la Universidad San Marcos.

Helena USANDIZAGA. Se doctoró en Semiótica en la École des Hautes Études en Sciences Sociales de París con una tesis dirigida por A. J. Greimas, y es también doctora en Filología Románica. Desde 1994, es profesora titular de Literatura Hispanoamericana en la Universitat Autònoma de Barcelona. Sus líneas de investigación son la poesía peruana contemporánea y la literatura andina. Ha publicado numerosos artículos y capítulos de libro sobre estos temas, y es editora y coautora de los libros sobre mitos prehispánicos en la literatura *La palabra recuperada* (Iberoamericana-Vervuert, 2006), *Palimpsestos de la antigua palabra* (Peter Lang, 2013) y *Fragmentos de un nuevo pasado* (Peter Lang, 2015). Ha preparado la edición de *El Pez de Oro*, de Gamaliel Churata (editorial Cátedra, 2012). Desde 2003, ha sido investigadora principal en varios proyectos sobre mitología prehispánica en la literatura latinoamericana, y es directora de la revista *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*.

Marcel VELÁZQUEZ CASTRO. Licenciado y Magíster en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, donde cursó el doctorado en Historia. Además, es candidato a Doctor en Literatura Latinoamericana por la Universidad Andina Simón Bolívar. Enseña en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de La UNMSM, así como en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Dirigió el Instituto de Investigaciones Humanísticas de San Marcos (2011-2013). Es autor de los siguientes libros: *El revés del marfil. Nacionalidad, etnicidad, modernidad y género* en la literatura peruana (2002), *Las máscaras de la representación. El sujeto esclavista y las rutas del racismo* (2005) y *La mirada de los gallinazos. Cuerpo, fiesta y mercancía en el imaginario sobre Lima* (2013). Recibió el Premio Nacional de Ensayo Federico Villarreal (2001) y el Primer Premio del Concurso Nacional de Ensayo Jorge Basadre Grohmann (2004). Ha editado *La república de papel. Política e imaginación social en la prensa peruana del siglo XIX* (2009) y con Ulrich Mücke *Autobiografía del Perú republicano. Ensayos sobre historia y la narrativa del yo* (2015).

RED DE REVISTAS

La **REVISTA DE ESTUDIOS HISPANICOS** participa en la Red de colaboraciones con revistas literarias y culturales publicadas en América Latina, Europa y Estados Unidos que impulsa la **REVISTA CHILENA DE LITERATURA**. “Dicha red implica canje, intercambio de avisos con las revistas que así lo estimen, colaboración ocasional con respecto a pares evaluadores y también estudiar la posibilidad de realizar dossiers o números en conjunto.”

Revista Chilena de Literatura



Una publicación de la
Facultad de Filosofía y Humanidades de la
Universidad de Chile

Incluida en ISI, ERIH, SCOPUS, REDALYC,
SCIELO, MLA, entre otros.

Contiene secciones de Estudios, Notas,
Documentos, Reseñas.

2015: números monográficos "Barroco fronterizo" número 90
y "Nicanor Parra" número 91.

2016: número monográfico "El libro y soporte digital ¿Cambio
de época?" convocatoria abierta, ver número 91.

Para suscripción y envío de contribuciones
www.revistaliteratura.uchile.cl
Contacto: rchilite@gmail.com

MANUAL DE PROCEDIMIENTOS

Manual de Procedimientos

La *Revista de Estudios Hispánicos*, adscrita al Seminario Federico de Onís del Departamento de Estudios Hispánicos del Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico, es una publicación bianual de investigaciones literarias, lingüísticas y culturales del mundo hispánico. Publica en español, inglés, portugués, entre otras lenguas, trabajos inéditos de investigación, reseñas, bibliografías, documentos, notas y entrevistas.

Director

La dirección de la *Revista de Estudios Hispánicos* será labor del director del Seminario Federico de Onís. Su función principal es promover la publicación periódica de los números de la revista a tono con las decisiones acordadas con la Junta Editora. Se encarga de recibir los artículos para evaluación, contestar acuse de recibo y decisiones de los evaluadores. Realiza, junto con su ayudante de investigación, el proceso de canje y administra la cuenta de la revista en contacto con el decanato de la Facultad de Humanidades.

Junta Editora

La Junta Editora de la *Revista de Estudios Hispánicos*, instaurada en 1971, cuando comenzó la segunda época de la publicación, es el cuerpo asesor del director de la revista. Se reúne periódicamente para discutir y establecer el derrotero de las publicaciones. Sus miembros son recomendados y seleccionados en reunión oficial de la Junta Editora.

Junta Honoraria

La Junta Honoraria fue definida en el momento de su creación del siguiente modo: “Hemos considerado la posibilidad de crear una Junta de Redacción Honoraria con los nombres de todos los profesores distinguidos que en un momento u otro han formado parte de la facultad del Departamento de Estudios Hispánicos”. Actualmente, los nombres de los miembros de esa junta son propuestos y seleccionados en reunión oficial por la Junta Editora.

Junta Evaluadora (externa e interna)

La Junta Evaluadora externa está formada por profesores de universidades extranjeras o de Puerto Rico que no sean profesores de la Universidad de Puerto Rico. La Junta Evaluadora Interna incluye a todos los profesores del Departamento de Estudios Hispánicos del Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico —salvo aquellos que hayan decidido no pertenecer a ella—.

Evaluación de artículos y reseñas

Los artículos y reseñas recibidos son evaluados anónimamente por dos especialistas del área de estudio. De ser rechazado por uno de ellos, el artículo o reseña se someterá a un tercer lector. Si éste lo rechaza, quedará rechazado; si lo acepta, será publicado.

**NORMAS PARA LA
PRESENTACIÓN DE
ARTÍCULOS**

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS

La *Revista de Estudios Hispánicos* es una publicación bianual de investigaciones literarias, lingüísticas y culturales del mundo hispánico. Publica en español, inglés y portugués trabajos inéditos de investigación, reseñas, bibliografías y entrevistas.

Los colaboradores deben cumplir con los siguientes requisitos:

1. Enviar el artículo vía electrónica a la siguiente dirección: reh.pr@upr.edu o a la del director de la revista: altardavid@hotmail.com. Los artículos podrán fluctuar 15 y 25 páginas a doble espacio: alrededor de 25 a 30 líneas por página, incluyendo las notas, tamaño: 12 puntos, fuente: *Times New Roman*. Las reseñas no deben exceder las cinco páginas.
2. Incluir un resumen de no más de 150 palabras y seleccionar cinco palabras clave. Tanto el resumen como las palabras clave deben estar en español e inglés. El título del artículo debe aparecer en español e inglés. En caso de ser un artículo en portugués, debe aparecer en las tres lenguas.
3. Enviar párrafo biobibliográfico de no más de 200 palabras.
4. Seguir las indicaciones en la redacción de los artículos de la última edición del *MLA Handbook*.
5. El autor deberá incluir la dirección postal y la dirección electrónica a través de la cual se le pueda contactar.
6. En caso de que los artículos no cumplan con estos requisitos no se someterán a evaluación.
7. Los artículos se circularán anónimamente entre asesores especialistas quienes evaluarán el mérito para la publicación.
8. Se notificará al evaluado el resultado de la evaluación mediante PDF vía correo electrónico.
9. La *Revista de Estudios Hispánicos* se reserva el derecho de publicar los trabajos aceptados en el número que considere más conveniente.

