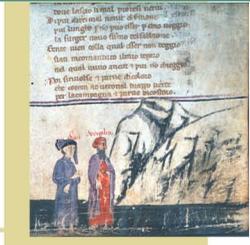


# CUADERNOS LITERARIOS

Año IX número 12 2015  
www.ucss.edu.pe



Empieza la comedia de Dante Alighieri, florentino de nacimiento, no de costumbres.



El sujeto de toda la obra [...] es, en general, el estado de las almas después de la muerte [...]. En cambio, si se considera la obra según su significado alegórico el sujeto es el hombre, que mereciendo o desmereciendo a raíz de su libre albedrío, está sometido al premio o a la pena según la divina justicia.

*Dante. Carta a Cangrande (1317)*

## 750 años de Dante Alighieri: Homenaje a Julio Picasso

**TEMAS:** Santa Teresa de Jesús, Colchado, Riva-Agüero, Quijote, Valenzuela

**ENTREVISTA** al ilustrador Miguel Det



Fondo  
Editorial  
UCSS





# CUADERNOS LITERARIOS

Año IX número 12 2015

ISSN 1811-8283

**Revista anual de investigación y creatividad literaria  
de la Universidad Católica Sedes Sapientiae**



# CUADERNOS LITERARIOS

Año IX número 12 2015

ISSN 1811-8283

## COMITÉ EDITORIAL

Giuliana Contini  
(Universidad Católica Sedes Sapientiae)  
Biagio D'Angelo  
(Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul)  
Maria Aparecida Junqueira  
(Pontificia Universidade Católica de São Paulo-PUC-São Paulo)  
Martha Barriga Tello  
(Universidad Nacional Mayor de San Marcos)  
Jorge Wiese Rebagliati  
(Universidad del Pacífico)

*Cuadernos Literarios* es una revista indizada en Latindex-Sistema regional de información en línea para revistas científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal.

© 2015, Universidad Católica Sedes Sapientiae  
Canje y correspondencia: Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae  
Esquina Constelaciones y Sol de Oro s. n.,  
Urb. Sol de Oro, Lima, Perú  
Teléfonos: (51-1) 533-5744/533-6234 anexo 241  
Correo electrónico: feditorial@ucss.edu.pe  
Dirección URL: <<http://www.ucss.edu.pe/fondo-editorial/revistas/cuadernos-literarios.html>>

## EDITORA

Patricia Vilcapuma Vines

## COORDINADORA DE EDICIÓN

Seleni Adilia Díaz Vargas

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra mediante cualquier medio sin permiso escrito de la Universidad Católica Sedes Sapientiae

## CORRECTOR DE ESTILO

Juan Valle Quispe

## REDACCIÓN

Juan Valle Quispe

## REVISIÓN DE ABSTRACTS

Barbara Ramos Arce

## DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

Daniel Ramos Romero

## IMAGEN DE CARÁTULA

Infografía elaborada por Manuel Vejarano Ingar.  
En Contini, G. (2011). Dante para todos.  
*Riesgo de Educar* N. 10

## FOTOGRAFÍA

Imagen Institucional UCSS.  
Julio Picasso durante la presentación  
de la *Eneida* (2007)

# índice

## DICTANDO

### TANTEOS

- Cervantes y el teatro: episodios teatrales en el *Quijote*** 19  
**Cervantes and the Theatre: Theatrical Episodes in *Don Quixote***  
*Liliana Checa Yabar*
- Navegar por las aguas del cosmos: la visión mítica en *Hombres de mar*, de Óscar Colchado Lucio** 35  
**Sailing by the Cosmos' Ocean: the Mythical Vision of *Hombres de mar*, by Oscar Colchado Lucio**  
*Alex Morillo Sotomayor*
- Voces fingidas, voces ocultas. Los cómics de P. Craig Russell y Neil Gaiman** 61  
**Voices Staged and Shaded. Comic Collaborations between P. Craig Russell and Neil Gaiman**  
*Diego Cristóbal Alegría Sabogal*
- Alegorías de la nación y cuerpos femeninos. Una discusión sobre la construcción de la historia en *Cambio de armas*, de Luisa Valenzuela** 83

**National Allegories and Female Bodies. A Discussion  
on the Construction of History in *Cambio de armas*,  
by Luisa Valenzuela**  
*Rauf Neme Sánchez*

**Sobre el liberalismo en José de la Riva-Agüero, su  
fracaso y continuidad reaccionaria: análisis de sus  
jóvenes escritos políticos** 101  
**On the Liberalism in José de la Riva-Aguero, his  
Failure and Continuity Reactionary: Analysis of  
Youth Policy Briefs**  
*Jorge Augusto Trujillo Jurado*

**Santa Teresa y la literatura del llamado Siglo de Oro** 121  
**Santa Teresa and Literature of calling Golden Age**  
*Crisanto Pérez Esain*

#### APROXIMACIONES

**Dante, el más grande poeta de la cristiandad en la  
obra de Julio Picasso** 139  
**Dante, the Greatest Poet of Christendom in the Work  
of Julio Picasso**  
*Eduardo Ponce North*

<b>Dante y los Padres de la Iglesia. Aspectos generales y particulares</b>	<b>153</b>
<b>Dante and the Fathers of the Church. General and Particular Aspects</b>	
<i>Giancarlo Bellina Shols</i>	
<b>Julio Picasso Muñoz (Ica, 1939-Lima, † 2015)</b>	<b>187</b>
<i>P. Donato Jiménez Sanz, O. A. R.</i>	
<b>DECODIFICANDO</b>	
<b>“El referente al que siempre vuelvo es el mundo real”.</b>	<b>201</b>
<b>Entrevista a Miguel Det</b>	
<b>“The Reference to which I Always Return to is the Real World”. Interviewing Miguel Det</b>	
<i>Juan Valle Quispe</i>	
<b>SIGNOS</b>	
<b><i>Narrativa de la víctima. Fantasía y deseo en Lima, hora cero, de Douglas Rubio Bautista</i></b>	<b>219</b>
<i>Rauf Neme Sánchez</i>	

<b><i>El autor no ha muerto (reseña a Poéticas de César Vallejo, de Marco Martos)</i></b>	<b>225</b>
<i>Marcos Moscoso Garay</i>	
<b><i>El castillo interior o Las moradas, de Santa Teresa de Jesús</i></b>	<b>231</b>
<i>Francisco Bobadilla Rodríguez</i>	

NORMAS DE PUBLICACIÓN



*dictando* **DICTANDO**





**P**ara explicar qué es un clásico, el nobel John Maxwell Coetzee precisó en una conferencia de 1991 que este “se define en sí mismo por la supervivencia [más aún], mientras un clásico necesite ser protegido del ataque, no podrá probar que es un clásico” (2005, p. 29).\*

Gracias a la humilde y estupenda claridad de Coetzee, muchos críticos, en vez de rebatirlo o aprobarlo, pueden continuar una función que también les corresponde. Esta es extender a todos el placer y la necesidad de la lectura de los clásicos mediante la producción del ejercicio hermenéutico. Ese es el papel que *Cuadernos Literarios* apoya y que los lectores podrán apreciar, pues muchos de los textos que conforman este número corresponden a la crítica sobre clásicos de distintos siglos.

En concordancia, es importante subrayar que este 2015 es un abanico de celebraciones para los estudios literarios tanto de los clásicos peruanos como de los que componen al canon occidental. Este año se conmemoran 400 años de aquel 1615 en el que Felipe Guaman Poma de Ayala terminó de escribir la *Nueva corónica y buen gobierno*. De forma maravillosa, coincidió en el mismo año que Miguel de Cervantes publicó la segunda parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. De igual modo, unas centurias más atrás, figuran dos fechas igual de cruciales. La primera corresponde a los 500 años del nacimiento de santa Teresa de Jesús. La segunda corresponde a los 750 años del natalicio de Dante Alighieri. Por otra parte, volviendo al caso peruano, también se celebran 185 años del nacimiento de José de la Riva-Agüero y Osma. Por todo ello, a través de valiosos aportes, los autores mencionados integrarán este número.

---

\* Coetzee, J. M. (2005). *Costas extrañas. Ensayos 1986-1999*. Buenos Aires, Argentina: Debate.

## DICTANDO

Sin embargo, ya que se ha hablado de grandes autores que nos precedieron, también es necesario recordar a nuestro maestro, el humanista Julio Picasso Muñoz, quien falleció a principios de año. Su obra y su paso por diferentes instituciones es, ciertamente, un legado invaluable. Por eso, un buen modo de recordarlo será gracias al testimonio escrito de su gran amigo, el P. Donato Jiménez Sanz, O.A.R.

En Tanteos, la sección inicial de la revista, Liliana Checa presentará la propuesta “Cervantes y el teatro: episodios teatrales en el *Quijote*”. Checa analiza la segunda parte de esta obra cervantina, cuyo cuarto centenario de publicación se celebra este año. A su vez, la autora partirá del supuesto del gran conocimiento de Cervantes acerca de los temas predilectos de la comedia y la idea que recupera —que ya habían desarrollado Platón y Plotino— sobre el argumento del auto sacramental *El gran teatro del mundo*, de Calderón de la Barca: la vida es un gran teatro donde cada quien interpreta su papel. El objetivo del estudio es evidenciar cómo es que la obra de Cervantes puede ser vista como una gran puesta en escena.

Del mismo modo, Alex Morillo Sotomayor presentará “Navegar por las aguas del cosmos: la visión mítica en *Hombres de mar*, de Óscar Colchado Lucio”. El propósito de analizar la novela del laureado escritor ancashino es desentrañar la compleja articulación de dos formas de significación presentes en el texto. Por un lado, una racionalidad moderna se muestra para evidenciar sus *desfases* en una ciudad, como Chimbote, tan conflictiva y fragmentada de cara a la configuración de una idea de nación. Por otro, una visión mítica se posiciona en la narración para resistir la sistematización violenta y degradante de la racionalidad anterior, y en tal sentido dar cuenta de un imaginario milenario, esencial, estrechamente ligado a la naturaleza, profundamente ritualizado e integrador, y cuyo objetivo fundamental es restituir la cosmovisión de los personajes explotados que edifican la historia del Perú contemporáneo.

Seguidamente, Diego Cristóbal Alegría Sabogal aportará a este número con “Voces fingidas, voces ocultas. Los cómics de P. Craig Russell y Neil Gaiman”. El crítico propone un análisis formal de la interacción entre la narración verbal y visual en los trabajos colaborativos del escritor Neil Gaiman y el dibujante P. Craig Russell. Por un lado, el análisis se enfocará en la manera en la que palabra e imagen se cancelan mutuamente para construir una retórica de lo fantástico específica al medio del cómic. Por otra parte, la relación entre literatura y cómic apunta a la manera en la que estos representan su relación, lo cual también será incluido en la presente discusión. En contraste a la mayoría de capítulos de la serie *The*

*Sandman*, que partieron de un guión consciente de Gaiman, los aportes de Russell fueron adaptaciones libres de textos en prosa.

Asimismo, Rauf Neme Sánchez presentará “Alegorías de la nación y cuerpos femeninos. Una discusión sobre la construcción de la Historia en *Cambio de armas de Luisa Valenzuela*”. Para Neme Sánchez, la premisa de Fredric Jameson, “¡Historicemos siempre!”, en *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, será el punto de partida para el análisis de este libro de relatos. De igual forma, la intención será justamente examinar el subtexto que se deriva de la figura del cuerpo femenino como espacio textual para construir una lectura alegórica de la nación y demostrar cómo la construcción de esta alegoría permite cuestionar el discurso oficial sobre la Historia que surge desde los espacios de poder.

Después, con “Sobre el liberalismo en José de la Riva-Agüero, su fracaso y continuidad reaccionaria: análisis de sus jóvenes escritos políticos”, Jorge Augusto Trujillo Jurado pretenderá mostrar los rasgos centrales del liberalismo inicial que practicó José de la Riva-Agüero y Osma, el principal intelectual de la generación Novecentista, el liberalismo en el que se inserta esta primera práctica política, su fracaso y hacia qué modelo de democracia se aproxima como el más apropiado para la situación nacional de su época. De este análisis, se sugerirá que, más que una diferencia radical entre sus etapas liberal y reaccionaria (propia de su edad madura), su pensamiento presenta una continuidad que cuestiona el facilismo de la división asumida por la crítica.

Para finalizar esta sección, Crisanto Pérez Esain, ofrecerá el aporte “Santa Teresa y la literatura del llamado Siglo de Oro”. Este texto tiene como objetivo principal ubicar los rasgos estilísticos de la obra de santa Teresa de Ávila en el marco de la literatura del llamado Siglo de Oro español. De modo especial, el análisis recaerá en el manejo que la santa hace de aquella presencia ficcional conocida en los estudios narratológicos como narratario. Para ello, el autor repasará de manera sustanciosa importantes aspectos biográficos, así como los antecedentes y el contexto literario de esta santa.

Por otro lado, en la sección Aproximaciones se rendirá homenaje al recordado humanista, docente y autor del Fondo Editorial UCSS, Julio Picasso, quien falleció este año. Para ello, Eduardo Ponce North, alumno de Julio Picasso, colaborará con “Dante, el más grande poeta de la cristiandad en la obra de Julio Picasso”. Ponce North detallará que para realizar este trabajo fue necesario revisar las obras de traducción de libros clásicos, realizados por Julio Picasso y más precisamente las introducciones de los textos donde resalta siempre un comentario alusivo o referencia a alguna obra del poeta de la *Divina Comedia*. Con este

recorrido se pretende demostrar la influencia que ha recibido del poeta escatológico. Por esa razón, se revisarán las traducciones como *La amistad*, de Cicerón; *Tratado de Música*, de Boecio, *La naturaleza. De rerum natura*, de Lucrecio y la *Antología latina*, preparada por este recordado latinista peruano. Además, se revisarán dos artículos escritos por él en donde sale a relucir siempre su amor por la obra de Dante como “Dante y la leyenda de Silvestre y Constantino” y “*Sic notus Ulixes?*”.

En la misma directriz sobre la obra del canónico poeta florentino, Giancarlo Bellina Shols aportará con “Dante y los Padres de la Iglesia. Aspectos generales y particulares”. Según el autor, en sus obras, Dante revela una formación intelectual en la que es considerable la presencia e influencia de la historia y de la producción cultural del cristianismo tardoantiguo, adquirida por medio del estudio tanto de obras de sus coetáneos como de los mismos textos patrísticos. Para ello, empleará una metodología cualitativa sincrónica que aplique Análisis Literario Moderno con el fin de ofrecer una exposición descriptivo-comparativa de los textos dantescos y de las posiciones de algunos estudios contemporáneos.

En el cierre de esta sección, el P. Donato Jiménez Sanz, O.A.R. ofrecerá la semblanza titulada “Julio Picasso Muñoz (Ica, 1939-Lima, † 2015)”. Más que una extensión de su congoja, producida por la pérdida, este texto es la celebración de una gran amistad, el recuerdo de largas jornadas de trabajo y oración, las expectativas en su labor como académico y traductor de autores clásicos —considerados por Julio y el P. Donato como “sus amigos”—, así como la esperanza propia de un católico en torno al encuentro con Dios. De igual modo, este texto puede considerarse una invitación a compartir y refugiarse con frecuencia en los clásicos que siempre nos esperan con su bondadosa sabiduría.

La sección Decodificando estará a cargo de Juan Valle Quispe con “‘El referente al que siempre vuelvo es el mundo real’. Entrevista a Miguel Det”. Las historietas y fanzines elaborados por Det inspiran por momentos soledad y aflicción, por otros, son de un sentido del humor ácido y crítico. De cualquier forma, siempre es notoria su belleza independientemente del trazo que emplee. De igual modo, su producción más difundida ha sido su trabajo inspirado en la *Nueva corónica y buen gobierno*, de Felipe Guaman Poma de Ayala. En este diálogo se verán, entre varios otros aspectos, sus comienzos como dibujante, la elección de sus temas y su postura sobre el oficio de dibujar.

Para la sección Signos, Rauf Neme Sánchez comentará el libro *Narrativa de la víctima. Fantasía y deseo en Lima*, hora cero (Universidad Nacional Mayor de San Marcos-Pakarina Ediciones, 2015). Para Neme, el libro elaborado por Douglas Rubio Bautista es

un inteligente abordaje a la producción narrativa del escritor peruano Enrique Congrains en relación al principal tópico con el que es asociado, en este caso, la representación del sujeto migrante. A su vez, describirá, partiendo de cada parte del libro, los aciertos de Rubio para hallar puntos significativos que ayuden a comprender mejor a un autor canónico como Congrains.

Seguidamente, Marcos Moscoso Garay presentará la reseña “El autor no ha muerto”. A través de este texto, dilucidará las principales virtudes del oficio crítico de Marco Martos en *Poéticas de César Vallejo* (Editorial Cátedra Vallejo, 2014). Para Moscoso, esta reunión de artículos y ponencias presentados por Martos hace más presente que nunca a la obra de César Vallejo como punto de referencia en la reflexión crítica literaria no solo peruana, sino de cualquier parte del mundo.

En el último texto de esta sección, Francisco Bobadilla Rodríguez ofrecerá una evaluación sobre *El castillo interior* o *Las moradas*, de santa Teresa de Jesús. La propuesta es una adaptación del texto leído en el coloquio “Santa Teresa de Jesús, vida y proyecciones” realizado en la Universidad de Piura en conmemoración de los 500 años del nacimiento de esta santa española. Bobadilla repasa una obra por demás representativa de la literatura de corte místico. A su vez, planteará temas que, a nivel espiritual, pueden edificar a cualquier interesado en la lectura de esta autora que ha trascendido en el tiempo.

Para terminar, no podemos dejar de tener en cuenta a todos los autores que hicieron posible con sus contribuciones esta nueva edición de *Cuadernos Literarios*. Además, saludamos el apoyo continuo del Comité Editorial de la revista. De igual manera, queremos recordar con mucho agradecimiento al Ing. Luis Aliaga Rodríguez, quien falleció recientemente. En su servicio como rector de nuestra casa de estudios, siempre hizo concreto su deseo de apoyar y difundir la investigación académica.





*tanteos* **TANTEOS**





# Cervantes y el Teatro: Episodios Teatrales en el *Quijote*

Liliana Checa Yabar\*

pcpulche@upc.edu.pe

Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas

**Fecha de recepción:** agosto de 2015

**Fecha de aceptación:** octubre de 2015

**Resumen:** En este trabajo se presentará un análisis de los episodios teatrales en el *Quijote*, en especial, los de la segunda parte de la obra cervantina publicada diez años después de la primera parte, en 1615. La mayoría de los personajes de esta parte participan de la farsa necesaria para que Don Quijote permanezca en el mundo que él ha creado para sí mismo pero que ahora está preparado para dejar atrás. En realidad, casi se convierten en actores para conseguir su propósito.

Don Quijote está listo para abandonar su locura temporal y volver a la cordura. Son, más bien, los personajes de los distintos episodios los que luchan por retenerlo en un mundo de fantasía en el que él mismo ha dejado de creer. De ese modo, se partirá del supuesto del gran conocimiento de Cervantes acerca de los temas predilectos de la comedia y la idea que recupera —que ya habían desarrollado Platón y Plotino— sobre el argumento del auto sacramental *El gran teatro del mundo*, de Calderón de la Barca: la vida es un gran teatro donde cada quien interpreta su papel. Sin embargo, cuando acaba la obra, que es cuando la muerte está cercana, Dios viene a preguntar a los hombres qué han hecho con sus vestidos prestados.

El objetivo del estudio es evidenciar cómo es que la obra de Cervantes puede ser vista como una gran puesta en escena. Dicha situación se inaugura cuando don Quijote asume la actitud subversiva de querer ser alguien más: un caballero andante y lanzarse al mundo a hacer el bien,

\* **Liliana Checa Yabar** es Bachelor y Master of Arts por la Universidad de Nueva York (NYU), y Master of Philosophy por el King's College de la Universidad de Londres. Ha ejercido la docencia en la Pontificia Universidad Católica del Perú entre 1985 y 2004, y en Corriente Alterna entre 1985 y 1987. Ha publicado en el Fondo Editorial de la PUCP, de la UPC, de la UCSS, *El Comercio*, *El Dominical*, *El Mundo* y la revista *Oiga*, en la que tuvo a su cargo una columna en la sección cultural. Desde 1995, es docente de la Facultad de Periodismo de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC) y desde 2002, de la Facultad de Arquitectura de la misma universidad, donde ha seguido enseñando a lo largo de veinte años.

a *desfacer agravios y enderezar entuertos*, en un mundo que no está preparado para reconocer su profunda espiritualidad, para tratar de hacer el bien y enmendar errores.

**Palabras clave:** Quijote, teatro, Cervantes, quijotización, sanchificación, apariencias, desengaño, novelas de caballerías, barroco, Siglo de Oro.

## **Cervantes and the Theatre: Theatrical Episodes in Don Quixote**

**Abstract:** This paper analyzes the theatrical episodes that take place in Miguel de Cervantes' novel *Don Quixote de la Mancha*. I focus mainly on the Second Part of Cervantes' book, published ten years after the first part, in 1615. Most of the main characters of this part participate in the farse that is necessary to make Don Quixote remain in the world that he has created himself but is now ready to leave. They actually become actors to achieve their purpose.

Don Quixote is about to abandon his temporary lunacy and embrace sanity. Actually the characters of different episodes are the ones who strive to keep Don Quixote living in a world of artificial fantasy in which he has started to stop believing. Cervantes's thorough knowledge of the most popular plays of the time is taken for granted. The fact is that the author is acquainted with a topic already developed by Plato and Plotinus, that is actually the argument of the passion play, *The Great Theatre of the World*, by Calderon de la Barca. In this play, life is like a huge theater where everybody represents his own role. However, when the play ends, that is when death is near, God comes to ask the world what have men done with their borrowed costumes.

The main objective of this study is to emphasize how Cervantes' novel can be seen as a great *mise en scene* that begins when Don Quixote decides subverserly to become someone else and turn into an errant knight who launches himself into a world not prepared for his ideals an spirituality, to try to do good and mend mistakes.

**Keywords:** Quixote, theater, Cervantes, *quijotización*, sanchificación, appearances disillusion, novel of cavalry, Baroque, Golden Age.

### **1. Introducción**

**E**n 1605, después de una vida dura y agitada, plagada de vicisitudes, de haber combatido bajo el mando de Juan de Austria en la Batalla de Lepanto, de haber padecido cinco años de cautiverio en Argel, de éxitos y fracasos propios de los tiempos convulsionados bajo los que le tocó vivir y de una producción bastante espaciada e irregular, Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616) publica la primera parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Tendrían que pasar 10 años para que Cervantes terminara de contar los sucesos

y los sinsabores del personaje de su creación. Mientras tanto, entre la primera y la segunda parte (1605 y 1615, respectivamente), se dedica a escribir entremeses, retomando su vocación de autor dramático que había inaugurado luego de publicada su primera novela, *La galatea*, en 1584.

Resulta interesante reflexionar que, de no haber sido por el *Quijote*, a pesar de su genialidad, Cervantes sería un ilustre desconocido. El verdadero Cervantes empieza pasados los 50 años. Hacía cinco lustros que no producía más que cosas insignificantes y de circunstancias.

Contrariamente a lo que se puede pensar hoy, el *Quijote* sí tuvo un éxito inmenso en su época, pero fue tomado como una obra maestra de comicidad. Es solo a partir del Romanticismo que se reivindica su valor y se le estudia como lo que es: un estudio íntimo y profundo del espíritu humano, de sus flaquezas y debilidades. Todo esto presentado a la luz de un período único en la historia de España en el que la grandeza coincide con la miseria y en el que la alegría, la tristeza y la desmoralización son el pan de todos los días.

En tiempos de Cervantes, la figura predominante del ámbito cultural era el dramaturgo Félix Lope de Vega. Este fue apodado irónicamente por Cervantes como *Monstruo de la naturaleza*, y por sus coetáneos como *Fénix de los ingenios* por su capacidad asombrosa para producir. Se calcula que debió escribir cerca de 1,500 comedias teatrales, a pesar de que solo se conservan 315. Lope y Cervantes son, sin duda, las figuras que sintetizan y condensan los dos períodos, Renacimiento y Barroco, bajo los que florece el llamado Siglo de Oro de la literatura española. Lo que Cervantes logra en el *Quijote*, al sentar las bases de la primera novela moderna, lo consigue Lope en el teatro, a tal punto, que ya sus contemporáneos lo consideran como el creador de la denominada *comedia nueva*.

En 1614, llega a Madrid un libro titulado *Segundo tomo del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Este contiene su tercera salida y es la quinta parte de sus aventuras, escrito por el supuesto licenciado Alonso Fernández de Avellaneda, natural de Tordesillas. Cervantes, al saber de este texto, debía andar cerca del capítulo LIX en la composición de su propia y legítima segunda parte —la primera había aparecido dividida en cuatro partes—, pues en dicho capítulo hace la primera referencia a la falsa continuación.

Cervantes nunca logra averiguar la verdadera identidad del pretendido autor del *Quijote* apócrifo, que solo nos deja una clave en el prólogo en el que manifiesta estar en desacuerdo con los ataques proferidos por el propio Cervantes, en el *Quijote*, contra Lope de Vega. Se sospecha, entonces, que la obra podría haber sido escrita por un seguidor y

defensor de Lope o por el propio Lope a modo de venganza. En contraste, Cervantes se defiende en la segunda parte del *Quijote*, publicada en 1615, en cuyo “Prólogo al lector” manifiesta: “La modestia que debe de tener este señor sin duda es grande, pues no osa parecer a campo abierto y al cielo claro, encubriendo su nombre, fingiendo su patria, como si hubiera hecho alguna traición de lesa majestad” (1977, II, p. 24).

Cervantes no solo es un gran amante y conocedor de la comedia, género de gran popularidad en aquel entonces. El autor hace de la teatralidad un elemento constante en el *Quijote*. Así, en este trabajo se explicará cómo toda la obra puede ser vista como una gran puesta en escena que se inaugura cuando don Quijote asume la actitud subversiva de querer ser alguien más. Se lee en el capítulo I de la primera parte que el poco sueño y la mucha lectura llevan a este hidalgo de pueblo, Alonso Quijano, a incurrir en la más insólita de las locuras: la de convertirse en caballero andante y lanzarse al mundo a hacer el bien.

En efecto, rematado ya su juicio, vino a dar en el más estraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo, y fue que le pareció conveniente y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de la república, hacerse caballero andante, e irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban, deshaciendo todo género de agravio, y poniéndose en ocasiones y peligros donde, acabándolos, cobrase eterno nombre y fama. (1977, I, I, p. 89)

## 2. Teatro dentro del Teatro

La novela trata de manera magistral el enfrentamiento entre las apariencias y el desengaño, tan propio del período Barroco en el que se desarrolla. Alonso Quijano actúa como don Quijote, y la catarsis aristotélica se cumple. Cada vez que la realidad está a punto de demostrarle a don Quijote que se equivoca, este se empeña en no darle crédito para seguir adelante con su fantasía. En consecuencia, la energía de don Quijote se desgasta en una lucha silenciosa consigo mismo para no dar lugar a que la realidad lo desmienta y aferrarse a una fantasía que se desmorona como un castillo de naipes.

Otro gran actor es, sin duda, Sancho. Su actitud, como argumenta Dámaso Alonso (1962), pasa del creer al descreer, pero su fe en don Quijote se renueva cada vez que reconoce su superioridad y nobleza de alma. Gracias a eso, olvida los desaciertos de su amo.

A lo largo de esta extensa representación que se da en la primera parte, don Quijote y Sancho no son los únicos actores. En cierta medida, muchos de los personajes, protagonistas de lo que Menéndez Pelayo (1941) llamó *novelas interpoladas*, también desempeñan un papel. En el capítulo XII de la primera parte, Marcela se disfraza de pastora en búsqueda de su anhelada libertad:

Pero hételo aquí, cuando no me cato, que remanece un día la melindrosa Marcela hecha pastora; y sin ser parte su tío ni todos los del pueblo, que se lo desaconsejaban, dio en irse al campo con las demás zagalas del lugar, y dio en guardar su mismo ganado. (1977, I, XII, p. 167)

Cuando el cura, que cumple un papel mucho más literario que religioso en la obra, y el barbero pretenden disfrazarse y actuar de dama menesterosa y escudero respectivamente para convencer a don Quijote de regresar a su pueblo, se está nuevamente ante una posible representación: “Mas apenas hubo salido de la venta, cuando le vino al Cura un pensamiento; que hacía mal en haberse puesto de aquella manera, por ser cosa indecente que un sacerdote se pusiese así, aunque le fuese mucho en ello” (I, XXVII, p. 315). Este razonamiento lo lleva a cambiar los roles y pedirle al barbero que haga de doncella, mientras él representará el papel de escudero. Sin embargo, será más bien Dorotea la que acabe actuando como la infanta Micomicona para convencer a don Quijote de no emprender ninguna aventura hasta no haberla ayudado a recuperar su reino:

—No me levantaré, señor —respondió la afligida doncella—, si primero por la vuestra cortesía no me es otorgado el don que pido.

(...)

—La vuestra gran hermosura se levante, que yo le otorgo el don que pedirme quisiere.

—Pues el que pido es —dijo la doncella— que la vuestra magnánima persona se venga luego conmigo donde yo le llevare y me prometa que no se ha de

entretener en otra aventura ni demanda alguna hasta darme venganza de un traidor que, contra todo derecho divino y humano, me tiene usurpado mi reino. (I, XXIX, p. 350)

Por medio de la historia que relata, y el papel que representa, Dorotea cuenta su propia desventura con don Fernando, si se tiene en cuenta el significado que en la época tiene la expresión *dar mico*, es decir, engañar a una mujer. Por ello, Dorotea, antes de encontrarse con el cura y el barbero ha estado ocultando su propia identidad. Esto lo hace disfrazada de hombre porque se considera ya una mujer pecaminosa hasta que logre recuperar su honor arrebatado.

Cervantes se muestra aquí como un gran conocedor de los temas predilectos de la comedia. El primero es la preocupación por el honor, lugar común en la literatura española desde el *Cantar de Mio Cid*, y un hecho frecuentemente tratado en el teatro del Siglo de Oro. El segundo es el de la mujer disfrazada de hombre que, por lo mismo, produce cierto desasosiego entre los espectadores.

De igual modo, el teatro dentro del teatro vuelve a darse en la novela del *Curioso impertinente* que Cervantes, haciendo una sincera autocrítica, lamenta, en la segunda parte, haber incluido en la primera. Cuando Anselmo sospecha de la infidelidad de Camila, esta representa ante él y Lotario, con la complicidad de Leonela, su criada, una escena en la que pretende herirse con una daga para dar prueba de la fidelidad a su marido. Así, este se convierte en el *burlador burlado*: “Con esto quedó Anselmo el hombre más sabrosamente engañado que pudo haber en el mundo: él mismo llevó por la mano a su casa, creyendo que llevaba el instrumento de su gloria, toda la perdición de su fama” (I, XXXIV, p. 416).

Hacia el final de la primera parte, cuando todos los personajes trascendentes han confluído en esta venta que, como afirma Casaldueiro (1973), parece ser la representación del mundo y la sociedad, tiene lugar una puesta en escena que, si bien tiene matices de comicidad, no deja de ser trágica por la trascendencia que cobra el episodio para don Quijote. Por iniciativa del cura, don Fernando, el ventero y otros, se cubren los rostros, atan a don Quijote de pies y manos y lo encierran en una jaula:

Hecho esto, con grandísimo silencio se entraron adonde él estaba durmiendo y descansando de las pasadas refriegas. Llegáronse a él, que libre y seguro de

tal acontecimiento dormía y asiéndole fuertemente, le ataron muy bien las manos y los pies de modo que cuando él despertó con sobresalto, no pudo menearse, ni hacer otra cosa más que admirarse y sorprenderse de ver delante de sí tan estraños visajes. Y luego dio en la cuenta de lo que su continua y desvariada imaginación le representaba, y se creyó que todas aquellas figuras eran fantasmas de aquel encantado castillo, y que, sin duda alguna, ya estaba encantado, pues no se podía menear ni defender: todo a punto como había pensado que sucedería el cura, trazador desta máquina. Sólo Sancho, de todos los presentes, estaba en su mismo juicio y en su misma figura; el cual, aunque le faltaba bien poco para tener la misma enfermedad de su amo, no dejó de conocer quién eran todas aquellas contrahechas figuras; mas no osó descoser su boca, hasta ver en qué paraba aquel asalto y prisión de su amo, el cual tampoco hablaba palabra, atendiendo a ver el paradero de su desgracia, que fue, trayendo ahí la jaula, le encerraron dentro, y le clavarón los maderos tan fuertemente, que no se pudieran romper a dos tirones. (I, XLVI, pp. 530-531)

De esta forma, si don Quijote acepta ser llevado bajo estas condiciones humillantes a su pueblo es porque, una vez más, no quiere dar crédito a que la realidad lo desmienta. Don Quijote se siente encantado porque *quiere* creerse encantado y, debido a ello, rebate los argumentos irrefutables de Sancho que cuestiona su supuesto *encantamiento* con su lucidez característica a lo largo del camino. Como ya es habitual en don Quijote, este se confirma en la representación de su papel de caballero idealista:

(...) Yo sé o tengo para mí que voy encantado, y esto me basta para la seguridad de mi conciencia; que la formaría muy grande si yo pensase que no estaba encantado, y me dejase estar en esta jaula, perezoso y cobarde, defraudando el socorro que podría dar a muchos menesterosos y necesitados. (I, XLIX, p. 552)

Si la teatralidad está presente en la primera parte, se manifiesta, de manera mucho más dramática todavía, en el *Quijote* de 1615. Cervantes aprovecha para desarrollar y madurar a sus personajes, fundamentalmente a Sancho. Sin embargo, si en la primera parte don Quijote transforma la realidad para adecuarla a sus propios fines, en la segunda, salvo

contadas excepciones, don Quijote ve la realidad tal cual es y son más bien los personajes que lo rodean, todos ellos lectores del libro escrito por el supuesto *Cide Hamete Benengeli*, los que se esfuerzan por retener a don Quijote en el plano de la fantasía. De esa forma, se convierten ellos mismos en actores de la farsa que representan.

Si la primera era la búsqueda, en la segunda es el encuentro. Mas es también la historia del inevitable desengaño para don Quijote y Sancho. Don Quijote ha cambiado, su ánimo ha decaído, las aventuras son mucho más tristes, profundas, complejas y el desencanto prevalece en cada uno de sus actos.

### 3. Los Episodios Teatrales

Don Quijote no es el único actor, son los que lo rodean los que se convierten en protagonistas de la farsa. Así, el bachiller Sansón Carrasco, que para Unamuno (1981) es el segundo personaje en importancia, después de don Quijote y Sancho, que se ofrece a ir en su búsqueda solo porque quiere ver su nombre asociado al de don Quijote, también actúa. Cuando llega por primera vez a casa del hidalgo se postra burlonamente de rodillas ante este para decirle:

—Deme vuestra grandeza las manos, señor Don Quijote de la Mancha; que por el hábito de San Pedro que visto, aunque no tengo otras órdenes que las cuatro primeras, que es vuestra merced uno de los más famosos caballeros andantes que ha habido, ni aun habrá, en toda la redondez de la tierra. (II, III, p. 46)

Cuando más adelante se presenta como el Caballero de los Espejos y reta a don Quijote a una batalla en la que uno debe quedar a la merced del otro, no sospecha nunca que don Quijote podría vencerlo. Mientras Casildea de Vandalia es una dama de su invención, don Quijote cree firmemente en Dulcinea, como confesará más adelante en casa de los duques:

(...) porque quitarle a un caballero andante su dama es quitarle los ojos con que mira, y el sol con que se alumbra, y el sustento con que se mantiene. Otras

muchas veces lo he dicho, y ahora lo vuelvo a decir: que el caballero andante sin dama es como el árbol sin hojas, el edificio sin cimiento, y la sombra sin cuerpo de quien se cause. (II, XXXII, p. 272)

(...) Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo, o si es fantástica, no es fantástica: y estas son de las cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo. (II, XXXII, p. 273)

Sansón Carrasco, ahora el Caballero de los Espejos, por el contrario, actúa movido por una mezcla de lástima y simultáneamente sentido burlesco. Fiel a su teoría, Unamuno (1981) argumentó que cuando vuelva a aparecer mucho más adelante, en Barcelona, como el Caballero de la Blanca Luna, lo hará ya no movido por un deseo de compasión. Este lo hace motivado por la venganza.

Otro gran actor es, sin duda, Sancho Panza. En ese proceso que acertadamente Salvador de Madariaga (1977) ha denominado *quijotización* (p. 137) y *sanchificación* (p. 147), Sancho personifica y actúa como don Quijote ante Teresa, su mujer. Más aún, adopta con ella las mismas expresiones y calificativos con los que don Quijote se dirige a él:

—Ahora digo —replicó Sancho— que tienes un familiar en ese cuerpo. ¡Válate Dios, la mujer, y qué de cosas has ensartado unas en otras, sin tener pies ni cabeza! ¿Qué tiene que ver el Cascajo, los broches, los refranes y el entorno con lo que yo digo? Ven acá, mentecata e ignorante, que así te puedo llamar, pues no entiendes mis razones y vas huyendo de la dicha. (II, V, p. 64)

Pero no solo los personajes actúan, sino también los propios actores, con la fidelidad y el realismo característicos de Cervantes para condensar en el *Quijote*, además de todos los tipos de producción novelesca precedentes, la problemática de la época conflictiva en la que se desarrollan sus aventuras. Por ello, cuando don Quijote y Sancho se encuentran con la Caravana de la Muerte, don Quijote reflexiona respecto a la comedia:

(...) y ninguna comparación hay que más al vivo nos represente lo que somos y lo que habemos de ser como la comedia y los comediantes. Si no, dime: ¿no has

visto tú representar alguna comedia donde se introducen reyes, emperadores y pontífices, caballeros, damas y otros diversos personajes? Uno hace el rufián, otro el embustero, éste el mercader, aquél el soldado, otro el simple discreto, otro el enamorado simple: y acabada la comedia y desnudándose de los vestidos de ella, quedan todos los recitantes iguales.

(...) —Pues lo mismo —dijo Don Quijote— acontece en la comedia y trato de este mundo, donde unos hacen los emperadores, otros los pontífices, y, finalmente todas cuantas figuras se pueden introducir en una comedia: pero en llegando al fin, que es cuando se acaba la vida, a todos les quita la muerte las ropas que los diferenciaban, y quedan iguales en la sepultura. (II, XII, p. 109)

Esta idea queda reafirmada por Sancho quien, al haber demostrado su *discreción*, responde comparándola con el juego del ajedrez. Dice en este sentido:

—Brava comparación (...), aunque no tan nueva, que yo no la haya oído muchas y diversas veces, como aquella del juego del ajedrez, que mientras dura el juego, cada pieza tiene su particular oficio, y en acabándose el juego, todas se mezclan, juntan y barajan, y dan con ellas en una bolsa, que es como dar con la vida en la sepultura. (II, XII, p. 109)

Asimismo, más adelante, cuando está a punto de asumir sus funciones de gobernador, dirá: “Vístanme como quisieran, que de cualquier modo que vaya vestido, siempre seré Sancho Panza” (II, XLII, p. 339). Alude, de esta manera, y una vez más, al enfrentamiento entre apariencias y desengaño tan propio del Barroco.

Cervantes recupera, por medio de don Quijote, una idea que ya habían desarrollado Platón y Plotino y que sería el argumento del auto sacramental de Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*, la de ver al mundo como un tablado y a los hombres como los actores. Con las contradicciones propias del Barroco, desde la perspectiva cristiana impregnada del espíritu de la contrarreforma católica, toda la vida debe consistir en una preparación para ese hecho definitivo que es la muerte. Como consecuencia, el hombre no debe dejarse seducir ni engañar por la realidad majestuosa que tiene ante sus ojos, por este regocijo de

los sentidos, pues lo único que cuenta es la vida que viene después de la muerte, que es la vida al lado de Dios.

Por otro lado, un personaje que reaparece en la segunda parte, pero esta vez con la identidad disfrazada es Ginés de Pasamonte. Se trata del galeote que don Quijote libera en el capítulo XII de la primera parte, cometiendo una de esas acciones que Martín de Riquer (2003) llama *quijotada*. Es decir, se refiere a una acción benéfica con resultados catastróficos.

Esta vez se hace llamar Maese Pedro, el Titiritero y es un juglar ambulante que viaja con su retablo de títeres. Se da aquí un caso de *teatro dentro del teatro* cuando se representa el Romance de don Gaiteros y Melisendra y don Quijote interviene tergiversando la realidad. “Y diciendo y haciendo desenvainó la espada, y de un brinco se puso junto al retablo, y con acelerada y nunca vista furia comenzó a llover cuchilladas sobre la titiritera morisma, derribando a unos, descabezando a otros...” (II, XXVI, p. 229).

Sin embargo, a diferencia de lo que hubiera ocurrido en la primera parte, reconoce su error y paga sus daños. Riquer (2003) comentó el parecido entre este episodio y uno en el *Quijote* de Avellaneda, en el que don Quijote actúa de manera parecida en el ensayo de *El Testimonio Vengado* de Lope de Vega. La intención de Cervantes probablemente haya sido relatar una experiencia similar con un arte infinitamente superior.

Otro gran actor es, sin duda, Basilio. En el episodio de las Bodas de Camacho, este despechado amante pretende cometer el suicidio por su imposibilidad de tener a Quiteria para conseguir que el cura bendiga su unión antes de su inminente muerte. Luego revela que solo estaba fingiendo para conseguir su propósito.

En toda la segunda parte, se observa una evolución hacia la cordura en don Quijote. Sin embargo, esta lucidez es desviada nuevamente hacia la locura con los episodios que los duques inventan para alimentar su propia fantasía y diversión. Los duques se convierten en los protagonistas principales del montaje teatral que organizan, cuya única finalidad es su entretenimiento frívolo.

Es así que Cide Hamete comenta: “Que tiene para sí ser tan locos los burladores como los burlados y que no estaban los Duques dos dedos de parecer tontos pues tanto ahínco ponían en burlarse de dos tontos” (II, LXX, p. 549). La burla de los duques es grotesca, cruel, larga, implacable y menos admisible por la clase social de la que provienen. Dentro de un marco de perfección surgen circunstancias absurdamente incoherentes, dando lugar a uno de esos contrastes dramáticos tan propios del Barroco.

Cuando don Quijote y Sancho se encuentran con la Bella Cazadora, que no es otra que la duquesa, en el bosque, el duque manda a sus criados a que le den a don Quijote el recibimiento que como caballero andante se merece. Dice entonces el narrador: “(...) y aquel fue el primer día que de todo en todo conoció ser caballero andante verdadero y no fantástico, viéndose tratar como del mismo modo que él había leído se trataban los tales caballeros en los pasados siglos” (II, XXXI, p. 259). No es que don Quijote no se haya sentido y creído un caballero andante hasta entonces, pero como todo ser humano necesita que le reafirmen su papel en la vida, precisamente en un momento en que su propia fe en sí mismo está a punto de resquebrajarse.

Asimismo, la coreografía que emplean los duques para burlarse de don Quijote le da a los episodios un carácter teatral y un dramatismo patético por el empeño que pone don Quijote en llevar a feliz término cada aventura, por su incapacidad voluntaria de ver la realidad tal cual es y por el montaje detrás de la aventura misma. De esta manera, se sube al caballo de madera, Clavileño, la quintaesencia del engaño, y acepta que la hazaña concluya sin que la haya tenido que llevar a feliz término: “— ¡Ea, buen señor, buen ánimo; buen ánimo, que todo es nada! La aventura es ya acabada (...)” (II, XLI, p. 335). Sancho, por su parte, bajará desilusionado de la *insignificancia* del mundo:

—Después que bajé del cielo, y después que desde su alta cumbre miré la tierra y la vi tan pequeña, se templó en parte en mí la gana que tenía de ser gobernador, porque ¿qué grandeza es mandar en un grano de mostaza, o qué dignidad o imperio el gobernar a media docena de hombres tamaños de cómo avellanas que, a mi parecer, no había más en toda la tierra? (II, XLII, p. 338)

Uno tras otro se suceden episodios de índole teatral en los que los duques intervienen con la maldad y el ingenio para tramar la burla, mientras que don Quijote y Sancho se convierten en las víctimas de su inventiva. Desde el episodio de la Condesa Trifaldi, el de la Dueña Dolorida y el lacayo Tosilos, hasta el propio gobierno de Sancho en la ínsula, el lector-espectador asiste a una farsa que contribuye a que don Quijote alimente su fantasía y renueve su desgastada fe en su propia condición de caballero andante. Sin embargo, a pesar de esto, su lucidez y su cordura se dejan sentir en los consejos que le da a Sancho antes de asumir su condición de gobernador.

Dice el Quijote a su compañero: “Haz gala, Sancho, de la humildad de tu linaje y no desprecies de decir que vienes de labradores; porque viendo que no te corres, ninguno se pondrá a correrte; y préciate más de ser humilde virtuoso que pecador soberbio” (II, XLII, p. 341). No es gratuito por eso, que al salir del castillo de los duques pronuncie ante Sancho su famosa arenga de la libertad que no ha perdido vigencia con el paso de los siglos:

La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad, así como por la honra, se puede y debe aventurar la vida y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres. (II, LVIII, p. 456)

Sin embargo, el desgaste en su estado de ánimo ha sido ya muy grande. Además, a pesar de las aventuras que le quedan por vivir al lado de Roque Guinart y en Barcelona, el lector intuye que su fin está cerca. Cada vez es más evidente que son los que lo rodean los que persisten que siga en el mundo creado por su imaginación, mientras él persiste en acercarse cada vez más a la realidad.

#### 4. Conclusiones

Como en toda función el telón de la *teatralidad* en el *Quijote* también se tiene que cerrar. Cervantes no podía dejar que su héroe muriera loco, por lo que lo encamina hacia la cordura que, como afirmó Madariaga (1978), es la muerte de la ilusión. Pero también es el irremediable desengaño. Don Quijote dirá en su lecho de muerte: “Dadme albricias, buenos señores, de que ya no soy don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano” (II, LXXIV, p. 574). Confirmando su recobrada lucidez, reafirmará su nuevo papel en este gran teatro que es el mundo al decir: “—Señores, vámonos poco a poco, pues ya en los nidos de antaño no hay pájaros de hogaño” (II, LXXIV, p. 575).

Don Quijote ha sido un actor, del mismo modo que lo han sido muchos otros personajes que contribuyen a otorgarle un carácter teatral a la obra. A partir de ello, se han observado los siguientes aspectos que permiten sostener esta idea: (a) Cervantes es un gran conocedor de los temas predilectos de la comedia; (b) en la primera parte don Quijote

transforma la realidad para adecuarla a sus propios fines; por el contrario, en la segunda parte, los personajes que lo rodean se esfuerzan por retener a don Quijote en el plano de la fantasía, y para ello se vuelven en actores de la “realidad” que representan, y (c) Cervantes recupera mediante don Quijote el argumento del auto sacramental de Calderón de la Barca: el mundo es un tablado y los hombres son los actores.

Sin embargo, lo que prevalece es un personaje tan rico y complejo que se convierte en el medio de Cervantes para expresarnos el sentido que tiene acerca de tres temas claves en la convivencia humana. Estos son los que siguen: (a) el sentido de justicia, (b) la idea de libertad y (c) el idealismo, en un mundo duro y cruel que no está preparado para recibir a un héroe de la dimensión y sensibilidad de don Quijote.

Finalmente, Cervantes logra en la literatura lo que solo ha logrado Rembrandt en la pintura: desnudar el alma, al convertir a don Quijote y Sancho en personajes que parecen estar tan dotados de tal realismo y humanidad que han trascendido y cobrado más vida y fuerza que su propio creador. Como Rembrandt en su último autorretrato a los sesentaitrés años, don Quijote ha aprendido a desafiar a su destino y a enfrentar a la muerte. La ilusión ha cedido paso a la realidad, que don Quijote, ya como Alonso Quijano, acepta con resignación y serenidad, en abierto contraste con la satisfacción que experimentó mientras encarnaba al caballero andante.

Como le ocurrió a Rembrandt, el pasado de gloria ha quedado detrás y solo queda aceptar el presente. Esto, a pesar del desencanto de la triste realidad. Se trata de una más de esas terribles contradicciones propias del Barroco convulsionado en el que se desarrollan las aventuras del hidalgo de la Mancha.

## Referencias

- Alborg, J. L. (1977). *Historia de la literatura española* (T. II). Madrid, España: Gredos.
- Alonso, D. (1962). *Del Siglo de Oro a este siglo de siglas*. Madrid, España: Gredos.
- Casaldueiro, J. (1973). *Estudios de literatura española*. Madrid, España: Gredos.
- Castro, A. (1980). *El pensamiento de Cervantes*. Barcelona, España: Noguer.
- Cervantes, M. de. (1977). *Don Quijote de la Mancha*. Nueva York, NY, Estados Unidos: L. A. Publishing Company.
- Madariaga, S. de. (1978). *Guía del lector del Quijote* (2.<sup>a</sup> ed.). Madrid, España: Espasa-Calpe.
- Menéndez Pelayo, M. (1941). Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del Quijote. En *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria* (Vol. I). Santander, España: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Riquer, M. de. (2003). *Para leer a Cervantes*. Barcelona, España: Acantilado.
- Unamuno, M. de. (1981). *Vida de Don Quijote y Sancho*. Madrid, España: Espasa-Calpe.
- Valbuena, Á. (1974). *El teatro español en su Siglo de Oro*. Barcelona, España: Planeta.



# Navegar por las Aguas del Cosmos: La Visión Mítica en *Hombres de mar*, de Óscar Colchado Lucio

Alex Morillo Sotomayor\*

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad Científica del Sur

amorillos@unmsm.edu.pe/ amorillo@cientifica.edu.pe

Fecha de recepción: agosto de 2015

Fecha de aceptación: octubre de 2015

**Resumen:** La intención en el siguiente estudio es desentrañar la compleja articulación de dos formas de significación en la novela *Hombres de mar*, de Óscar Colchado Lucio. Por un lado, una racionalidad moderna se muestra para evidenciar sus *desfases* en una ciudad, como Chimbote, tan conflictiva y fragmentada de cara a la configuración de una idea de nación; y, por otro, una visión mítica se posiciona en la narración para resistir la sistematización violenta y degradante de la racionalidad anterior, y en tal sentido dar cuenta de un imaginario milenario, esencial, estrechamente ligado a la naturaleza, profundamente ritualizado e integrador, y cuyo objetivo fundamental es restituir la cosmovisión de los personajes explotados que edifican la historia del Perú contemporáneo. Esta exploración permitirá apreciar cómo los personajes conviven con lo mítico: lo buscan y, al mismo tiempo, son hallados por esta esencial significación que cura, sanciona, restablece y purifica de las secuelas negativas de la modernización.

\* **Alex Morillo Sotomayor** es crítico literario y poeta. Es licenciado en Literatura y candidato a magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Actualmente, se desempeña como docente en la Escuela de Artes Escénicas y Literatura de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Científica del Sur y en el Departamento de Literatura de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM). Es, además, miembro del comité editorial de la revista crítica de literatura *Contextos*, publicación del Departamento de Literatura de la UNMSM. Sus líneas de investigación son la poesía peruana y la poesía latinoamericana. Ha publicado en el 2014 el libro *La poética nodal. El nudo y su fundamentación estética en la poesía escrita de Jorge Eduardo Eielson* (Lima, Perú: Paracaídas Editores/Fondo Editorial UNMSM). En cuanto a su producción poética, ha publicado en el 2008 el poemario *Fragilidad de lo visible* (Lima, Perú: Pájaro de Fuego).

**Palabras clave:** Racionalidad moderna, visión mítica, Chimbote, pesca, migración, *Hombres de mar*, Óscar Colchado.

## **Sailing by the Cosmos' Ocean: The Mythical Vision of *Hombres de mar*, by Oscar Colchado Lucio**

**Abstract:** Our interest in this study is to unravel the complex articulation of two meaning forms in the novel *Hombres de mar*, by Oscar Colchado Lucio. On one hand, a modern rationality is shown to demonstrate their gaps on a city like Chimbote, so troubled and face broken to the configuration of a nation idea, and by another a mythical view settle on the telling to resist the violent and degrading systematization of the previous rationality, and in this regard to realize an essential millennial imaginary, narrowly linked to the nature, deeply ritualized and total, whose main objective is to restore the worldview of the exploited characters that build the contemporary Peruvian history. This exploration will allow us to cherish the way how the characters live each other with the mythical: they search for it, and at the same time they are found by this essential meaning that heals, punishes, reset and purifies the negative consequences of modernization.

**Keywords:** Modern Rationality, mythical vision, Chimbote, fishing, migration, *Hombres de mar*, Oscar Colchado.

### **1. Introducción**

Entre políticas de estatización y privatización de la pesca, la consecuente explotación de los pescadores durante las décadas del sesenta y del setenta, la sombra del narcotráfico que va apoderándose del puerto chimbotano y el conflicto armado interno que polarizó al país, una visión mítica se erige para que los hombres de mar apelen a ella y enfrenten la trasgresión que está afectando a su mundo. De modo que, al ser partícipes de los acontecimientos cargados de miticidad, estos personajes legitiman las formas particulares de significación que rigen sus faenas cotidianas. Esta es la representación configurada en *Hombres de mar* (Alfaguara, 2011), la novela de Óscar Colchado Lucio (Huallanca, Ancash, 1947).

### **2. Racionalidad Moderna y Visión Mítica**

Si la experiencia de la modernidad trae consigo la proyección de una idea de nación, es importante reconocer en dicha proyección la convergencia de fuerzas históricas,

políticas y sociales en constante tensión, donde los individuos pretenden realizarse —definirse, reconocerse y posesionarse— en una colectividad que demanda la figura de un otro (Anderson, 2006, pp. 21-23). La tensión se explica por el desfase significativo entre lo que imaginan aquellos individuos y lo que experimentan, precisamente, porque la experimentación los vuelve protagonistas de una realidad conflictivamente heterogénea, donde las relaciones de desigualdad se exponen mediante los signos de la violencia. En otras palabras, una realidad cuya verticalidad traduce la alteridad en formas de dominio (Bueno, 1996, pp. 24-25).

Otra manera de explicar la tensión es a partir de dos campos, el material y el espiritual, desde los cuales se puede alimentar la expectativa de una vida moderna: el primero tiene que ver con las dinámicas económicas, políticas, científicas y tecnológicas de la nación, esto es, su realización visible. El segundo, en cambio, tiene que ver con la realización interior o esencial de esa realidad cuantificable y calificable. Y entre ambos, donde se lleva a cabo la verdadera modernización de una cultura nacional es en el campo espiritual (Chatterjee, 2007, pp. 91-92). Desde esta perspectiva, se observa que la visión mítica se convierte en el fundamento cosmogónico que permite a los personajes de la novela configurar su campo espiritual y edificar una profunda resistencia contra la lógica neocolonizadora de una racionalidad moderna que ha extralimitado su instrumentalidad y automatismo hasta dejar en el horizonte una progresiva deshumanización.

La visión mítica en la obra muestra, crítica y creativamente, aquella brecha entre el deseo de un “universalismo ético” para la nación (sujetos de visiones y acciones uniformes) y el “relativismo cultural” que yace en su propia conformación (Chatterjee, 2007, p. 110). En efecto, la visión mítica expone como utópica la repercusión común de la experiencia de la modernidad entre los hombres, como si la actividad compartida con otros en el engranaje de la economía capitalista garantizara la imagen de un mundo único. En tal sentido, la universalización y la homogeneización son expectativas que se diluyen cuando se las contrasta con las situaciones heterogéneas propias de los escenarios poscoloniales. En el caso peruano, dicho escenario se traduce en la formación convulsionada y fragmentada del estado republicano del país desde su *emancipación*.

Por otro lado, el hecho de contraponer la racionalidad moderna con la visión mítica no supone que esta última no cultive una razón. En realidad, lo mítico despliega una racionalidad, por ello, no se debe entender el mito y el logos como dos estados autónomos y diferenciados, ni mucho menos considerar una supuesta evolución del primero hacia el segundo. A través de ese despliegue se puede advertir cómo la visión mítica opone el cosmos

—el territorio habitado que enraíza al sujeto y organiza su proceder en el mundo— al caos —el espacio desconocido e indeterminado que desestabiliza y fragmenta al sujeto.

En consecuencia, la modernidad es esa maquinaria productora del caos, y en esa medida lo mítico emerge como la cosmovisión que reposiciona y reajusta la sensibilidad del hombre, lo hace partícipe de una experiencia que lleva en sí el germen de la apertura y de la transformación. Lo mítico, por lo tanto, crece en el campo fértil de ese transcurrir vital de los hombres que lo acogen, los mismos que siempre están buscando un apoyo, dado que padecen la natural ausencia de cobijo y protección (Quezada, 2007, pp. 125-127).

Precisamente, el hombre necesita un amparo, un sustento de carácter esencial y permanente que le brinde la posibilidad de situarse, saberse y sentirse en el mundo. Vale decir, necesita una *visión mítica*. Por eso, este trabajo se apoya en esta última denominación para referir a la experiencia del ser que construye una visión y, por ende, la posibilidad de una significación que lo integre al mundo. Se considera que la noción de visión es la más acertada para hablar de lo mítico, porque tanto lo racional como lo afectivo configuran esta experiencia que, apenas es evocada, emerge y se impregna en todos los momentos del devenir existencial.

La vigencia de lo mítico en el panorama universal actual —donde es progresiva la hegemonía de la racionalidad moderna— abre un nuevo desafío. Asume a la razón como un elemento constituyente, pero no es el único para su estructuración. La afectividad también porta conocimiento, también posiciona en el mundo, es más, articula el devenir identitario de los hombres.

La visión mítica aprovecha el contraste con la racionalidad moderna y la expone como una operación que instrumentaliza de tal manera los fines que se propone que, una vez alcanzados, se constituyen en nuevos medios, lo que describe claramente su proceder utilitarista, materialista y consumista. Este rasgo tiene su mejor ilustración cuando el hombre moderno interviene la naturaleza, transgrediéndola mediante las modalidades de explotación más despiadadas. El hombre cargado de miticidad, en cambio, actúa de manera intuitiva y reintegradora, perfilándose como un ser consciente del entorno sagrado que lo rodea. Su quehacer busca dar cuenta en todo momento de la compleja y rica realidad que lo sostiene. La naturaleza, por lo tanto, se convierte en la gran fuente de humanidad, es ella quien le devuelve a este hombre la identidad que el espacio moderno ha distorsionado.

Basta con señalar, por ejemplo, la descripción en la novela del proceso de modernización que experimenta el puerto, un proceso que provoca la ineludible degradación

del mar, la fuente principal de vida que es intervenida con la violencia característica de los agentes de la industrialización, a saber, las fábricas pesqueras. Cuando la narración se concentra en uno de los barrios de Chimbote, se obtienen retratos como el siguiente:

Miramar, el barrio donde vivo es distinto, allí la tierra es salitrosa y húmeda, y crece una gramita alta junto al mar. Lo malo, carajo, es que las aguas de este no sirven para bañarse. Estas fábricas pesqueras de mierda las han jodido. Antes, dice mi viejo, el agua era limpia y la gente paraba bañándose, y había un muelle frente a la plazuela 28 de julio desde donde los bañistas se tiraban al mar. ¡Qué bacán! Gente del extranjero dice que llegaban en mancha a pasar el verano aquí. Los peces y muimuyes, con cada ola que venía, quedaban regados en la playa, y los guanayes, patillos y toda clase de aves alegraban el ambiente con su alboroto. Actualmente hay muy pocas aves marinas. Solo se ve pájaros cochos todos sucios, grasosos, andando como cerdos entre los basurales, peleándose con los perros vagos carachosos. Pero, qué mierda, así, con su olor apestoso y todo, no hay mejor tierra que Chimbote. (Colchado, 2011, p. 190)

La naturaleza, materializada en el paisaje costero, ya no es más el lugar del abastecimiento y del descanso. El recuerdo del destino ideal, graficado hiperbólicamente por la abundancia de sus recursos naturales, es contrastado dramáticamente por el actual paisaje del deterioro y la escasez. Todo el peso del contraste recae, precisamente, en las equivalencias aves marinas-cerdos y playa-basural. No obstante, esta mirada escindida se articula a partir de un rasgo tan caro al razonamiento moderno, como es el sentido paradójico, ambiguo y fragmentado, pues el contraste termina siendo el punto desde donde se construye una identificación, un tipo de arraigo que oscila entre la idealización y la degradación, porque “el humo blanco de las fábricas pesqueras y ese otro, rojo, mineral, significaban trabajo y bonanza, agonía y vida” (Colchado, 2011, p. 310).

### 3. La Fundación Mítica de Chimbote: el Mellizo Marino y el Mellizo Terrestre

La narración de la fundación mítica de Chimbote es una de las primeras muestras de la visión mítica en la obra. Es contada, así, la historia del Mellizo Marino, divinidad que llegó a la *gran bahía* tras los pasos de la diosa Lluvia. Logra secuestrarla, con la ayuda de algunas especies marinas; no obstante, su hermano y adversario, el Mellizo Terrestre, quien tenía como aliados a los hombres y mujeres que habitaban el litoral, le sale al frente para rescatar a la diosa, desatándose una dura batalla entre ambos. El Mellizo Marino vence a su enemigo, lo toma prisionero y lo sacrifica como una ofrenda para la divinidad suprema, el degollador Ai-Apaec. Lo interesante de este episodio son los seres naturales mencionados que conforman el escenario habitual de los pescadores y participan del enfrentamiento. Se trata de las estrellas de mar, los pulpos, los hombres-malaguas, las diversas aves marinas y los lobos de mar, quienes fungen de aliados y guerreros. Algunos otros animales solo son testigos:

Trabados en feroz lucha, son testigos de tu ira los hombres y mujeres que se arremolinan en la playa. También el venado sagrado que habita el bosque de huarangos y merodea por la gran laguna verde que se extiende al pie del cerro Negro, allí donde habita la sedienta serpiente, adorada por los naturales. Posada sobre una roca cercana, como pensativa, observa el águila pescadora que suele refugiarse en los acantilados de Anconcillo, cerca de Besique. También el feroz puma que habita las riberas del gran río Mayao, y las bandadas de pájaros marinos que sobrevuelan la playa. (Colchado, 2011, p. 35)

Lógicas duales y tripartitas: la codificación antagónica del enfrentamiento deja ver el carácter binario que, en tanto rasgo propio del sentido mítico, sirve de insumo para la recreación literaria. Por otro lado, en medio de esta fauna marina destaca la presencia de la serpiente, el puma y el águila, trilogía andina que sustenta la configuración de una visión de mundo de carácter absoluto-totalizante, propia también del sentido mítico. Lo interesante de este fragmento radica, además, en la *cercanía* de lo mítico respecto a la labor de los hombres de mar, quienes conviven con los seres aludidos.

Por lo tanto, la miticidad tan cercana se constituye en una significación cuya trascendencia se explica en términos de un desborde, y la sacralidad del paisaje natural encarna precisamente dicho desborde. Vale decir, cuando el hombre de mar cree reconocer una fuerza sagrada en su entorno lo que está apreciando es el fluir del sentido mítico fundacional con el que, dicho sea de paso, construye un posicionamiento de resistencia que le permite contrarrestar la degradación y la violencia a la que está sometido. Lo que se tiene, entonces, es la restitución de una esencialidad que permite reconocer en la faena pesquera la configuración de una visión de mundo.

De igual modo, los pescadores tienen una relación tan estrecha con su herramienta de trabajo, que apelan a una serie de estrategias de sentido animistas. Es lo que ocurre, por ejemplo, cuando se refieren a sus embarcaciones, a las que revisten con correspondencias que exploran la erotización de lo femenino:

Y ahora muchachos, dijo Buche de Alcatraz, luego de beberse el contenido de su vaso, la *Toña Verónica* nos espera toda puta, refaccionadita, con la colita levantada como la misma Sara Sarandonga en sus mejores tiempos cuando se meneaba al ritmo de Los compadres y todos queríamos montarla. (Colchado, 2011, p. 245)

Asociar la faena pesquera con la posesión sexual e, incluso, con la fertilidad es una manera de potenciar la fuerza productiva de los hombres. Estos son quienes intentarán dominar las aguas, y cuando lo logren extraerán las riquezas que esconden, las harán *parir*. Todas estas referencias apuntan a exaltar la conexión íntima entre el hombre y la naturaleza, a signar la ritualidad que los envuelve cuando activan cada día el ciclo existencial que eleva la faena pesquera hacia un orden superior donde la acción más sencilla concentra y refleja todas las formas de ser y de estar en el mundo.

La comparación entre la *Toña Verónica* —nominación que recuerda la práctica usual de bautizar a las embarcaciones con nombres femeninos— y Sara Sarandonga proyecta un engranaje interesante entre el sentido erótico y la lucha social. Si en esta parte de la narración los atributos físicos de la mujer en cuestión sirven para evidenciar cómo la materialidad de las embarcaciones lleva el sello de la sensibilidad de los hombres impregnados de miticidad, en otros momentos se brinda más alcances de este ícono sexual y se señala que es una exbailarina que ahora tiene una participación activa en las marchas populares.

En los tiempos del auge económico de la ciudad, Sara Sarandonga era la más solicitada para los espectáculos artísticos en el puerto. Con el tiempo, se fue ganando el aprecio de los pescadores y de los otros gremios de trabajadores que eran explotados, porque se unía a sus reclamos y luchaba junto a ellos. Ella forma parte de la intimidad de los trabajadores del mar, con los que ha creado una intensa complicidad, un compañerismo. Asimismo, representa en la obra una incansable lucha de género, pues cumple con la revolución sindical reclutando a las mujeres que, bajo distintas circunstancias, padecen los estragos de las cada vez más acentuadas brechas sociales.

En este punto se retoma la historia del enfrentamiento para resaltar el hecho de que una voz narrativa en segunda persona, en esa atmósfera íntima que crea a partir de su interpelación al Mellizo Marino, brinda otra imagen que da cuenta de la *cercanía* de lo mítico cuando el personaje es descrito incursionando en el mar para realizar su faena. Así, se lee en la obra de Colchado:

Tú, Mellizo Marino, que has quedado un tanto debilitado por la pelea, prefieres alejarte hacia las playas de El Dorado y no estar presente en el sacrificio de tu odiado hermano que, debido a tus órdenes, va a llevar a cabo el sacerdote. Buscas más bien distraerte dedicándote un rato a la pesca, tu actividad favorita. Si alguien observara de lejos, una vez detenida tu marcha lenta, te vería de pie sobre la balsa preparando tu anzuelo. El sol de la tarde se refleja en las aguas y su resplandor toca tu viscosa camiseta a rayas, el grueso taparrabo marrón que te cubre y el pedazo de tela roja que llevas ceñido a la cintura. (Colchado, 2011, p. 36)

La narración se sostiene a partir de una rica superposición temporal que deja al lector la libertad necesaria para oscilar entre el personaje mítico y la imagen del pescador chimbotano. Este durante sus arduas jornadas actualiza una y otra vez la incursión al mar de su par sagrado. Lo que deja esta resignificación es la recuperación del sentido esencial de la labor pesquera, liberándola de aquellos sentidos que la estandarizan y la degradan bajo el rótulo de la industrialización compulsiva.

No obstante, la historia da un giro inesperado, pues con la ayuda de un ave curandera el Mellizo Terrestre es resucitado. Este se dirige después a rescatar a la diosa Lluvia, prisionera

del Mellizo Marino en la isla El Ferrol. En efecto, el sacrificio de la diosa no se consume, debido a que el dios supremo Ai-Apaec la libera finalmente.

El Mellizo Marino, consciente del agravio cometido al dios supremo, debe ofrendarle sangre humana para reparar el daño causado. Por ese motivo, con la ayuda de la diosa Luna, decide capturar y sacrificar a los hombres de mar que habitan en el litoral chimbotano, súbditos de su hermano y enemigo. En consecuencia, se desata un nuevo enfrentamiento donde es posible ver dos bandos opuestos conformados por los animales guerreros: por un lado, acompañando a los utensilios que se convierten en hombres por acción de la diosa Luna, se encuentran el cangrejo, el búho, las aves, los lobos, todos súbditos del Mellizo Marino; y, por otro lado, el zorro, la iguana, el águila y el puma son los súbditos del Mellizo Terrestre.

Lo que se puede reafirmar aquí es que tanto la codificación de un bestiario como la organización de la historia a partir de una lógica binaria y antagónica son los recursos constantes de la discursividad mítica puestos al servicio de la recreación literaria que edifica la novela. Y si se va más allá, es posible aventurarse a sostener que la obra de Colchado no solo se esmera en apelar a la significación mítica para su realización, como si se tratara de un recurso entre otros, pues en realidad articula de tal manera dicho *insumo* hasta cimentarlo como los principios fundamentales de todos sus proyectos narrativos y poéticos.

Lo anteriormente expuesto se puede constatar en los cuentos reunidos bajo el título de *Cordillera negra* (1985), en su renombrada novela *Rosa Cuchillo* (1997) y en la saga que construye la figura aventurera de Cholito. Asimismo, es evidente en la faceta poética del autor, en libros que merecen una mayor atención como *Arpa de Wamani* (1988). La literatura, para Colchado, es el lenguaje contemporáneo con el que rescata y actualiza la visión mítica que lo posiciona estética y vitalmente en el mundo.

La historia de los mellizos Marino y Terrestre es determinante para la propuesta de la novela, porque ilustra muy bien cómo la dimensión de lo mítico incursiona en la dimensión mundana del pueblo chimbotano para transformarla de acuerdo con los intereses de las divinidades. El castigo de Ai-Apaec continuaba sobre el Mellizo Marino, quien había sido convertido en un ave negra de pico grisáceo y ojos de fuego que vivía en las oscuras cuevas de los acantilados, también adoptaba la apariencia de un alcastraz o de una figura humana cuando lo necesitaba. La narración continúa con la exploración de la afectividad del ente divino —un rasgo que lo acerca tanto a las vicisitudes de los hombres—, pues se recuerda su enamoramiento de la princesa Yéngala, quien siglos después se reencarna en una adolescente llamada Mariela Salinas.

Nuevamente enamorado, sabe que la única manera de conquistarla es liberándose del castigo impuesto por la divinidad mayor, de modo que tiene que congraciarse con esta y ofrecerle más sacrificios humanos. Esta idea lo lleva a maquinarse otra gran batalla entre los pobladores de Chimbote —tal y como ocurrió en los tiempos originarios—, por ello debe adoptar una apariencia humana. Y se convierte para tal fin en otro personaje que es clave en la trama: el Viejo Tijera. Una vez transformado, se mezcla entre los pobladores para averiguar en qué conflictos se encuentran los hombres del puerto.

La particular relación entre el Mellizo Marino y la princesa, ahora Mariela Salinas, refuerza la idea de lo mítico como una experiencia y una visión que se desprenden de su consideración de lejana en el tiempo y en el espacio, para dar paso a su acontecer en el *aquí* y en el *ahora*. Y se hace presente con tal intensidad que, como se ha visto, restituye la esencia del quehacer de los hombres de mar y, a la vez, explica el origen de los conflictos sociales en el puerto. Por lo tanto, solo mitificándose la realidad proyecta su verdadera dimensión, con todas las tensiones que la constituyen.

#### 4. El Viejo Tijera: la Encarnación Mítica del Caos

El Viejo Tijera es un anciano que vive en las grutas del cerro El Dorado. De él se presume que tiene el poder de transformarse en distintos animales, provocar la escasez de peces en el puerto, puede aparecer y desaparecer repentinamente, encantar lugares, etc. En la narración se afirma que es una “guaca antigua” protegida por una serie de seres marinos, como peces eléctricos, peces espada y “tiburones endemoniados”. Los demás pescadores lo consideran un ser enigmático, incluso le atribuyen la posesión de tesoros que oculta en las islas aledañas al puerto. En suma, es una manifestación mítica instalada en la urbe, por esta razón los pobladores lo recuerdan con naturalidad, pues forma parte de los discursos anecdóticos que exploran sus circunstancias cotidianas.

La representación de este personaje recuerda que la mitificación es un acontecimiento vigente cuando los individuos y los hechos que pertenecen a la realidad inmediata, fáctica, son “elevados” a una representación donde pueden ser contemplados y comprendidos, y por ende, interiorizados. Lo que se ha mitificado se vuelve “familiarmente verdadero, eminentemente visible” (Pavel, 1997, p. 176). Para apoyar esto, puede verse el siguiente episodio de la novela:

Una vez dicen que encontró en El Dorado un baúl lleno de oro y joyas. No se sabe si era de los piratas que asolaron en tiempos antiguos el litoral, de los chilenos que saquearon las haciendas del valle del Santa, o de los gentiles. El hecho es que el Viejo Tijera llevó a vender una de esas piezas de oro al dueño de la Joyería Armijos, en la calle Leoncio Prado. Y este, no creyendo lo que veían sus ojos, disimuladamente llamó a la policía. El viejo malició y escapó. La policía lo correteó por las calles a balazos, queriendo atraparlo, pero dicen que al llegar al malecón Grau, se entreveró con una parva de alcatraces posados en el enrocado, que al levantar el vuelo, asustados por el tropel de los guardias, ocultaron al viejo por un momento. Al despejarse la nube de coches, el viejo desapareció como si se hubiera convertido en uno de ellos. (Colchado, 2011, p. 76)

Desde el inicio de la cita se advierte el sustrato mítico de la enunciación: se trata de una narración polifónica, un decir colectivo, una voz plural de la que emerge una versión construida a través de los años. A su vez, esta se alimenta de otras discursividades y adopta en su última extensión el formato de una leyenda urbana. De los discursos evocados, llama la atención la referencia mítica sobre los gentiles, porque lleva a pensar en un entrelazamiento discursivo o en una *interdiscursividad mítica*.

Por otro lado, es singular el hecho de que sean los custodios del orden los que intentan capturar a una persona que, dada su apariencia, resulta sospechosa por la posesión que trae consigo. Desde esta perspectiva, los policías no solo cumplen el rol de custodios del orden y de la seguridad de la ciudad; son también los custodios de la razón, una de naturaleza occidental y moderna, una que se despliega bajo las formas del control y la represión sobre todo aquello que no se circunscriba a una lógica verificable y coherente. Por lo tanto, el Viejo Tijera representa aquí el sentido mítico, que es marginal en tanto que desestabiliza, altera y tensiona el racionamiento sistemático que articula el estilo de vida de una sociedad moderna, como lo pretende ser Chimbote.

El Viejo Tijera, siendo la encarnación del Mellizo Marino, no deja de pensar en su gran deuda con Ai-Apaec, situación que intenta revertir impulsando el gran enfrentamiento entre los grupos de izquierda —la Vanguardia Revolucionaria Político-Militar (VRP-M), el Partido Comunista Revolucionario (PCR), el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) y el Partido Comunista Patria Roja— y el movimiento oficial del gobierno de

Molares Bermúdez, el Movimiento Laboral Revolucionario (MLR). Ambos bandos políticos son *convocados* por el mítico personaje en el escenario porteño para que se desate el gran conflicto que compre su perdón. En el siguiente fragmento, se notará cómo este personaje contrasta la sed insaciable de ofrendas del antiguo dios de los Mochicas con la del dios cristiano:

Hace muchos siglos que la copa del dios está vacía, piensa el Viejo Tijera, mientras rema con renovadas fuerzas. ¡Ah!, si el poderoso señor se contentara solo con un poco de vino, como quizá le contenta al dios cristiano cuando se lo ofrecen en la misa, tal si se tratara de la sangre de su hijo, qué fácil sería para mí fortalecerlo y conseguir su perdón (...) Mas él es consciente de que eso es imposible. Los espóndilos, como la hostia para el dios cristiano, suelen también reconfortarlo, y abriga las esperanzas de que acaso algún día Ai-Apaec se conmueva y le brinde su perdón. Necesita urgente recobrar su apariencia humana y, si fuera posible, su juventud, como la que tenía antes de su castigo. Yéncala estaba viva otra vez, con su nombre moderno: Mariela Salinas. Quisiera llevármela para siempre, padre, tú puedes ayudarme, musita el Viejo Tijera, seguro de que Ai-Apaec lo está escuchando en alguna región del firmamento. (Colchado, 2011, pp. 165-166)

El anciano ha explorado para sus adentros la naturaleza de ambas divinidades. En tal sentido, su visión, siendo mítica, es transversal, totalizante, dado que transita por la significación de los máximos referentes sagrados de la cosmovisión costeña del antiguo Perú y del imaginario occidental. Hecho el recorrido determina, finalmente, que la primera divinidad demanda un mayor sacrificio y es más implacable con sus seguidores, quienes necesitan más de una vida para obtener su gracia. Por ende, la religiosidad mítica *desborda* la religiosidad cristiana: es anterior a esta, pero también recorre paralelamente la fe de los hombres, y no deja de manifestarse, además, como la experiencia sincrética religiosa de los personajes que mezclan ambos referentes.

La reflexión del Viejo Tijera —que por momentos se convierte en un diálogo directo con la divinidad mítica mayor gracias a las variaciones enunciativas— intensifica estratégicamente dicho desborde al eclipsar la gracia implorada con la pasión amorosa que lo ha llevado a transitar y transfigurarse por múltiples realidades. Y a propósito de dicha

pasión, el Viejo Tijera, en su afán de persuadir a Mariela Salinas, se le aparece en sueños como un guerrero mochica, un semidiós que despliega sus estrategias sobre las dimensiones más profundas de la princesa-colegiala:

Mara tiene miedo. El guerrero la asedia cada vez más en sus sueños, hablándole de mundos infinitos, pronunciando nombres extraños que ella no entiende: Mellizo Marino, Mellizo Terrestre, el dios-iguana, el guerrero-búho (...)  
Si el viejo San Pedro, el santo de los pescadores al que llaman San Pedrito, no apareciese en sus sueños ofreciéndole su barca para ayudarla a huir, ella desfallecería. (Colchado, 2011, p. 347)

La presencia de san Pedro, la divinidad cristiana protectora de los pescadores, es crucial, pues su incursión en el sueño de la joven para salvarla evidencia, más allá del alcance de la religiosidad occidental en el imaginario de los habitantes del puerto, la confrontación entre divinidades provenientes de imaginarios diferentes, expuestas al ineludible entrecruzamiento de una realidad forjada en la transculturación. Se advierte, en consecuencia, una batalla simbólica entre dos poderes religiosos que se disputan el destino de los hombres, una batalla que tiene como campo de acción el interior convulsionado y escindido de los personajes tocados por la fuerza mítica. La confrontación deja la imagen de una guaca antigua obsesionada por su objeto de deseo; mientras que el santo patrono es la divinidad indulgente, paternal, que se apiada de la devota indefensa.

Algunas referencias más sobre Mariela Salinas. Se trata de una joven y bella adolescente que intuye su naturaleza marítima y divina:

Mara sabe nadar, sabe zambullirse en el más encrespado oleaje. Si no fuere por su madre, que la detiene cuando intenta desplazarse hasta donde la brisa juega, aletea, allá sobre el lomo de la isla Blanca, ella iría gustosa, sonriente, a retozar en sus playas, porque siente que su cuerpo alguna vez perteneció al mar. (Colchado, 2011, p. 224)

Mariela ha conquistado el amor del joven Manuel Rojas Padilla, o Rojitas, un estudiante del Politécnico de Chimbote. Cuando un día Rojitas vigila de lejos la casa de Mariela observó un hecho extraordinario: el Viejo Tijera fue a buscar a la bella joven y le

entregó una suerte de ofrenda que traía en su atarraya o red, para luego agitar los brazos y convertirse en un ave que se dirigió al mar. La ofrenda representa la adoración del mítico personaje por la princesa transfigurada en la adolescente. Es una marca evidente de la transposición temporal que está a flor de piel en cada situación narrada. Tendido en una playa solitaria, el viejo exclama: “¡Ay, Mara!, solo me faltas tú, hermosa niña, para encender en mi pecho la alegría de milenios apagados” (Colchado, 2011, p. 313).

Poco después, Rojitas visita a un brujo llamado Guango. Este último le revela la verdadera naturaleza del ser enigmático que ha visto transformarse: “Esto es cosa seria, hijo. Ese hombre no es cualquiera, no es un ser mortal como nosotros. Algo tiene que ver con las huacas antiguas que poblaron estas tierras” (Colchado, 2011, p. 341). Lo interesante aquí es que detrás de la revelación de Guango está operando una estrategia de sentido que explora la naturaleza híbrida de la narración, a través del discurso adivinatorio de aquel personaje. La mitificación del relato ficcional pasa precisamente por reunir múltiples discursos y saberes y disponerlos en una significación dinámica.

Rojitas, en un intento por conquistar a Mariela, le hace llegar una carta a través de su amigo Dany Barrios, donde le pide que se encuentren en un malecón frente al mar, y tras declararle su amor ella lo acepta. Las muestras de cariño que se brindan desencadena, no obstante, la furia del Viejo Tijera que los interrumpe convertido en un pelícano:

Qué raro, piensas totalmente intrigado, ¿de cuándo acá se veía a esas pacíficas aves atacando a las personas? Le preguntas a Mariela qué piensa sobre esto. Pero ella está como ida y un poco que le tiembla el cuerpo. No insistes. Vámonos de aquí, por favor, te dice. Tú asientes, la abrazas y se alejan. (Colchado, 2011, p. 301)

El encolerizado personaje mítico se vale de la naturaleza para *materializarse* en la realidad cotidiana de los adolescentes. Desde su nueva forma de ave marina incursiona en ese espacio y lo altera, lo desestabiliza, propicia la crisis, mientras que de modo simultáneo la actitud evasiva de ella revela una cierta conciencia, al menos la sospecha, de su inherente condición mítica. El suceso narrado inmediatamente después por Rojitas es crucial para reconocer la incursión de la significación mítica en el contexto de los hombres de mar:

Luego de embarcar a Mariela en un colectivo, me encaminé al paradero de los carros que hacían servicio de pasajeros a mi barrio. En ese momento tenía sentimientos encontrados dentro de mí. Ese maldito animal había arruinado mi alegría y la de ella (...)

Iba pensando en eso, cuando de pronto la bulla y gritos de una muchedumbre que parecía provenir de la Plaza de Armas y enseguida el estrépito de cohetones o balas, llamaron mi atención y, lejos de ahuyentarme, estimularon mi curiosidad, y corrí junto a otras personas a ver qué ocurría. Cuando desemboqué en la plaza, descubrí que la ciudad estaba convulsionada. (Colchado, 2011, p. 302)

Se trata de una lógica de causa y efecto: la ira del ser mítico provoca el caos dentro del espacio mundano. La sed de venganza, la angustiada espera del perdón divino y el poder sobrenatural que se ramifica sobre la ciudad conforman una sola fuerza de sentido mítico que da vida al escenario convulsionado que encuentra Rojitas. Dicho de otro modo, la continuidad mítica, encarnada en las transfiguraciones del Viejo Tijera, altera radicalmente la dinámica social del puerto hasta fragmentar esta comunidad en diversas posturas enfrentadas. Así lo demuestra la violencia desencadenada entre las fuerzas del orden y los trabajadores de Construcción Civil, el Sutep, los siderúrgicos y los familiares de los pescadores, quienes intentaban alcanzarle víveres y todo tipo de ayuda a los hombres de mar que poco antes habían recuperado a la fuerza su local sindical.

Es importante, a estas alturas, destacar el valor de las transformaciones que comprometen la naturaleza y las funciones de las presencias míticas hasta el momento aludidas. La novela, como se aprecia, está poblada de múltiples referencias que dan cuenta de una cadena de transformaciones —de persona a animal, entre animales, de objetos inanimados a seres animados—, lo que lleva a plantear el hecho de que tales entes intensamente vivificados se erigen tanto en los portadores de una cosmovisión milenaria como en los hacedores de una visión sincrética, totalizante y ciertamente deconstructiva, con la que refunden o recrean la idea de mundo que rige las idas y venidas de las subjetividades que, como las del pueblo chimbotano, aspiran a la experiencia de la modernidad. Lo mítico, en tanto una fuerza de sentido deconstructiva, interviene, entonces, en las configuraciones simbólicas de estas subjetividades que forjan su proceder desde criterios de clase, de raza,

de género, montando y desmontando la imagen de nación de la que se sienten parcial y tensionalmente parte.

## 5. Pedro Chinchayán: la Encarnación Mítica del Cosmos

El Viejo Tijera y Mariela Salinas no son las únicas transformaciones narradas en la obra, pues la ciudad de Chimbote está constantemente mitificada, debido a las numerosas transfiguraciones que la pueblan. Este es el caso de uno de los aliados al gobierno de Morales Bermúdez, Balarezo, quien en realidad sería el guerrero-búho de los tiempos míticos cuando se enfrentaban los Mellizos. Del mismo modo, Flora Llajaruna, una bruja que vive en las campiñas de Chimbote, sería el ave curandera que liberó al Mellizo Terrestre de la muerte. Es también la historia del Guango, un personaje dedicado al curanderismo. Pero de todos ellos, la transfiguración que pretende analizarse a continuación es la de Pedro Chinchayán, el gran líder sindical y defensor de los trabajadores del puerto, quien en realidad es la manifestación moderna del Mellizo Terrestre.

Pedro Chinchayán construye su trascendencia social, cargada de miticidad, desde la marginalidad. Su condición de líder sindicalista y de defensor de la clase trabajadora del puerto lo ha convertido en una de las personas más queridas, admiradas y protegidas del pueblo. Incluso es respetado por los delincuentes, clara es, al respecto, la negativa de un grupo de estos cuando se les ofrece dinero a cambio de su aniquilamiento: “Carajo, dijeron, este es buen pata, defiende a los pobres. Tengan su plata, huevones, primero los corvineamos a ustedes y no a ese compadre” (Colchado, 2011, p. 256). La resistencia heroica que implica encausar en el destino individual el sufrimiento de toda una colectividad, la voz y la acción contestataria y el afán restaurador frente a la ramificación progresiva e irremediable de las dinámicas de poder del sistema moderno son las marcas de la esencia mítica de Chinchayán.

Las actividades que realiza el pescador de Chimbote están impregnadas de un sentido ritualesco que instala la visión mítica. Cuando era muy joven, aún escolar, Pedro Chinchayán fue aceptado en la embarcación Flor de Chimbote, como reemplazo de su propio padre, quien dejó su labor debido al mal de mina que padecía. Y ante el percance de una hélice atascada, se ofreció a liberarla. Esta arriesgada tarea marca un antes y un después en la vida del entonces inexperto pescador, dado que hasta ese momento era subestimado por los pescadores más veteranos. Su ofrecimiento a tan peligrosa misión trajo consigo un tenaz

esfuerzo al punto de resultar mal herido, cortándose la mano y tiñendo de sangre el mar, lo que podría asociarse con un sacrificio propio de un rito de iniciación:

Y ahora enrumban a toda máquina hacia el puerto, a buscar que lo atiendan en un centro de salud. Era urgente que le cosieran la herida. Mientras tanto, Aguanta el dolor, divinidad. Festivos, bromean con él, le alborotan los cabellos, le hacen la pata: Ya eres uno de los nuestros, huevonazo. (Colchado, 2011, p. 42)

El valiente pescador acaba de superar la dura prueba y ahora es aceptado como uno más del grupo. En este tipo de situaciones se concreta el tránsito hacia la madurez, donde cabe destacar la particular significación del agua que, mezclada con la ofrenda sanguínea, ha liberado toda su sacralidad para construir la atmósfera de un rito bautismal. Esto se debe a que el personaje se sumerge y, tras el desafío que mide su condición de hombre de mar, sale a la superficie convertido en un nuevo ser.<sup>1</sup>

En efecto, una vez familiarizado con su labor de pescador, Chinchayán se interesa cada vez más en política y acude a las asambleas donde se discute sobre los problemas de los trabajadores. Se instruye, además, con textos que concentran la ideología socialista. Su compañero, Nieves Conllanqui, le proporciona ese tipo de literatura, pues avizora para el muchacho un protagonismo en la vida sindical del puerto: “Si sigue así, será un valioso elemento para las luchas que se vienen” (Colchado, 2011, p. 68). La siguiente descripción hace cercano el pensamiento del personaje donde se planifica la construcción de la nación soñada:

Para él había que empezar por ahí, tanto en el campo como en la ciudad. A las masas, pensaba él, se las educaba en el calor de las luchas, mediante

<sup>1</sup> El mar se erige en el escenario ideal para otros rituales. Frente a él, por ejemplo, se desatan duelos entre pandillas juveniles, como los que protagonizan el gordo Grados y el Pocho, por el dominio territorial y por el amor de Lily. El propio Grados describe su hazaña en estos términos: “Seguido de mis patas, que coreaban mi nombre y el de la pandilla, me fui a lavar mis heridas al mar, cuando ya oscurecía, jurando en mis adentros no más volver a meterme en duelos” (Colchado, 2011, p. 273). El mar purifica al adolescente que ha ganado el duelo, quien luce como el guerrero y líder que lava triunfal las huellas de la lucha, reafirmando su virilidad y heroísmo frente a la collera.

movilizaciones, paros y huelgas que desarticulan el sistema imperante. Consideraba que en las ciudades, con los obreros, estudiantes e intelectuales, estaba el germen de la revolución socialista. (Colchado, 2011, p. 231)

La nación, según Chinchayán, es una realidad impensable sin la confluencia ni la participación activa de todos los agentes que dinamizan productivamente la vida en el pueblo. Por ello, y aunque la ciudad se ha convertido en el destino pragmático de los procesos de modernización, se convoca al hombre de campo, quien accede desde el margen a dichos procesos. Por lo tanto, la mirada revolucionaria del personaje se impregna de sentido mítico en la medida de que busca restaurar la integración perdida entre las múltiples sensibilidades que se enumeran, subvertir un orden social que promueve la violencia y la distancia entre los pobladores desde el empoderamiento económico y de clase, y reconstruir el vínculo esencial entre estos hombres y la naturaleza que los sustenta y los define.

Chinchayán es una presencia mítica porque su transcendencia revela sincretismo: en él puede encontrarse la germinación propia del estudiante, la fuerza edificante del obrero y la consolidación progresiva del intelectual. Junto a algunos estudiantes que recluta y otros dirigentes pesqueros, conforman la agrupación izquierdista Vanguardia Revolucionaria Político-Militar (VRP-M). Todos ellos buscan concretar una real revolución que reivindique a la clase trabajadora —el proletariado pesquero— frente a los abusos de la patronal (los dueños o los jefes de las embarcaciones, los agentes del sistema laboral explotador del Gobierno) y la indiferencia de los dirigentes amarillos (los aliados del gobierno que velan por sus propios intereses).

Por eso, se proponen movilizar a las masas, concientizándolos primero y llevándolos a la acción contestataria después. Se organizan a partir de cuadros que realizan trabajos de base entre los estudiantes, el campesinado y los habitantes de la ciudad. Por su rol de líder, Chinchayán se encuentra en la mira del Gobierno, en consecuencia le impiden seguir desempeñándose como pescador y solo puede trabajar como estibador de harina de pescado. Y desde esa labor, la más elemental y menos remunerada, continúa movilizándolo a las masas trabajadoras. Todo indica que el incremento de la hostilidad (hasta el punto de que es perseguido, pasa a la clandestinidad y luego es apresado), símbolo de la racionalidad moderna represora y unilateral, produce la intensificación de la *performancia mítica*, esto es, el despliegue de la visión que reordenará el mundo puesto en juego.

La narración otra vez da muestras de su estructuración mítica, debido a que está articulada a partir de una lógica binaria que dispone dos fuerzas antagónicas: el Viejo Tijera y Pedro Chinchayán, las actualizaciones modernas de las figuras míticas del Mellizo Marino y del Mellizo Terrestre, respectivamente. Uno, en tanto *agente del caos*, instiga al conflicto para lograr los sacrificios humanos necesarios con los que logre el perdón de la divinidad mayor. El otro, en cambio, es el *agente del cosmos*, el llamado a conseguir el reordenamiento de la convulsionada y explotada realidad porteña, mediante el camino de la revolución.

## 6. Muki: Visión Mítica y Migración

La visión mítica tiene en el fenómeno migratorio una fuente importante de representación. Las diversas líneas argumentales de la novela giran en torno a este acontecimiento decisivo que evidencia la heterogeneidad conflictiva de Chimbote y, por extensión, del país. De este modo, varios pescadores encarnan la experiencia migratoria en torno al puerto, un espacio que funge de destino para ellos y, a la vez, de punto de partida hacia los múltiples tiempos y lugares de las historias que en retrospectiva van narrando. Desde esa perspectiva, la narración *migra* entre una y otra historia a partir del recuerdo que la sensibilidad del migrante va desatando, lo que fundamenta el carácter totalizante de la obra. Este es el caso de Marcial Quinllay, conocido también como Muki, cuyo desplazamiento del campo a la ciudad revela un discurso caracterizado por el desgarramiento, la nostalgia y la expectativa por el progreso.

Muki —la encarnación del hombre-iguana— es un migrante andino emergente que se desempeñaba como arriero en la sierra. Una vez instalado en el puerto empezó de cero, contratado esporádicamente para las labores más sencillas y menos remuneradas de la faena pesquera, luego se convirtió en un comerciante de productos para la pesca, entonces su destino cambió y alcanzó el éxito poco a poco hasta ser el dueño de varias empresas ligadas a las actividades en el puerto. No obstante, el progreso de Muki también se debe a su relación con el narcotráfico.

En la novela se detalla cómo, desde la década del setenta, Chimbote se convierte en el primer puerto pesquero del mundo, lo que trajo consigo, como ya se ha advertido, la inevitable modernización de la ciudad, de modo que el carácter artesanal de la pesca dio paso a una industrialización de grandes e irremediables proporciones. La otra cara de

la moneda de este contexto progresista es el narcotráfico que se instaló como un negocio lucrativo para algunos pobladores, quienes aprovechaban la posición estratégica del lugar para transportar la droga desde la selva y exportarla. Se estableció, de esta forma, una red de corrupción que involucraba a la Marina, los jueces, la policía y los empresarios pesqueros.

El narcotráfico revela el lado oscuro de la modernización, trastoca la idea del progreso en una meta que desencadena la ambición desenfrenada de ciertos personajes. La degradación de la sociedad en pos del interés económico individual imposibilita la realización de una comunidad que, en su cohesión, tiene una imagen de nación: lo que se gesta, en cambio, es el conflicto o desencuentro entre diferentes subjetividades que pretenden el mismo poder. Aquí es donde surge, precisamente, la visión mítica como una manifestación contestataria, una reacción integradora, un gesto de liberación del hombre, el cual, consciente del deterioro de su entorno, busca recobrar el sentido esencial y verdadero que lo conecte, mediante el mar, a un orden superior. En una charla que mantiene con su compañero Pachanga se puede apreciar los fundamentos racial y religioso que caracterizan la explicación de Muki respecto a su incursión en la actividad ilícita:

Justamente a partir de ese día terremoto puse pensar seriamente, diciendo dentro de mí. Caracho, hom, si en país Perú y otros lugares mundo gente rico vive bien haciendo mafia con el droga, ¿por qué nosotros los naturales (indios, cholos, mestizos), que siempre hemos tenido adoración diosa Cocamama, vamos estar toda el vida pobres, pudiendo hacer también como ellos plata enriquecimiento con milagro del santa hojita?

–Y te metiste al asunto (...)

–Así es, hom. Y como ahora negocio mío creciendo va gracias bendición diosa Cocamama, hombre de confianza como vos necesito, así, joven y peleador como eres con matones pesca. Quiero seas guardaespaldas mío y apoyo me des en otros trabajos también. De eso nomás era que quería hablarte. Conmigo vas ganar buen billete, Pachanga, doyte mi palabra (...) A muchachos que abajo descansan camarote, también voy hablarles ya sobre negocio. Unidos todos como *ayllurunas* que fuéramos vamos hacer platita. Y, bueno, ¿qué te parecía, hom? (Colchado, 2011, p. 182)

La naturaleza migrante del personaje es la puerta de acceso al entretejido cultural heterogéneo que da sustento a su imaginario. Esto es evidente si se toma como referencia la concepción que tiene sobre la hoja de coca, en la que se aprecia la superposición de una racionalidad moderna que mercantiliza el recurso natural y la visión mítica que rescata la dimensión sagrada del recurso y lo expone en términos animistas y maternos. Se trata, entonces, de la diosa Cocamama, quien cuidará e enriquecerá a su hijo. Es una superposición toda vez que ambas lógicas no se excluyen, más bien se amalgaman en el interior de un sujeto andino que resignifica las circunstancias del milagro y la riqueza para volverlas *naturalmente* complementarias.

Todo esto pone en evidencia que desde la mentalidad del sujeto migrante la experiencia de lo sagrado puede activarse incluso en las situaciones más extremas — decididamente más materialistas y consumistas— del devenir moderno, y se activa para problematizar este devenir y sembrar la resistencia y el afán restaurador propios de un agente mítico. Muki, en efecto, desestabiliza con su visión mítica porque reivindica el sentido colectivo del ser al querer establecer un *ayllu*, contrarrestando el proceder individualista y jerarquizante de la racionalidad moderna. En consecuencia, mitifica todo lo que está a su paso, cada movimiento hacia el progreso, para no descentrarse y saberse siempre arraigado a un orden superior que lo esencializa respecto a un pasado que le proporciona la tradición de una creencia y respecto a un futuro que lo compromete a construir un bienestar más palpable para los desposeídos y marginados.<sup>2</sup> Otro fragmento donde Muki describe los dos grandes grupos que dan vida a las dinámicas de poder en el país es el que sigue:

Pero el verdad te diré, Pachanga, en este país-patria, quien limpio limpio trabaja no progresando, hom. ¿Acaso vos crees que grandazos, mejor dicho hombres ricos de este país-patria, fortuna teniendo sin exprimir gente pobre, sin hacer pago coimas, sin levantar merca o pagando tributos ley deuda fisco?

<sup>2</sup> En otro momento, Muki se identificará como el portador del pensamiento ancestral y milenario de la cultura incaica. Le atribuirá al incario o a la *política de incas* el peso de una ideología actual con la que anhela reestructurar el país, cohesionando la fuerza colectiva trabajadora, rescatando el principio matriz de la colectividad: “Ah, pues, política de incas. ¿No ves cómo estos gobernaron? Pobreza, hambre, no había. Ni desprecios raza, porque uno solo eran. Y trabajo era en común. Todos partecepaban el mismo idea: engrandecimiento imperio. No como tiempos ahora. Ricos no piensan en so país. Todo ganancia es pa’ so provecho propio, personal. Y después gozar en extranjero es lo les gusta. Y de eso aprenden sus hijos, que ya no aman este país-patria. Y cuando les toca gobernar, buscan como sus taitas llenarse plata nada más” (Colchado, 2011, p. 86).

Ni uno libre de eso está, hom. Por eso los cholos, hombres homildes que venimos de abajo, del pobreza fea, si como lancha hundiendo mar, flote salir queremos, hay que valernos como ellos también de pendejadas para hacer riqueza y hacerles el competencia en negocios, en empresas, en todo lo que finanzas refiere, y solo así aspirando nosotros también tomar poder algún día. (Colchado, 2011, p. 85)

El *páís-patria* es solo un simulacro fallido de comunidad, lo que se grafica muy bien a partir de la brecha aparentemente insalvable entre los hombres ricos y los hombres de la pobreza fea. Como respuesta ante esta división, la resistencia del migrante mítico proyecta un recorrido que comienza en la dimensión material y se amplifica hacia la dimensión espiritual. Se exhorta primero a la confrontación en un mismo nivel; para ello, los desposeídos deben adoptar las estrategias clandestinas que los ricos emplean para hacerse poderosos.

Esta planificación claramente pragmática, en el mismo lenguaje característico de una maquinación progresista moderna, adquiere, no obstante, un vuelo simbólico mayor que lleva a una significación mítica, cuando se apela a las imágenes propias del campo semántico marino. Es el caso de la lancha, figuración del sujeto perseverante que incursiona en la vida como si estuviera *hundiéndose en el mar*, superando todo obstáculo, saliendo a *flote* si la fatalidad pretende *sumergirlo* por su condición racial y de clase desprestigiadas. El referente marino se constituye, en suma, en una gran fuente que dota de sentidos al migrante, evidenciando una vez más cómo la naturaleza y la visión mítica se buscan entre sí para engranarse en el imaginario de los personajes.

La visión mítica que moldea la identidad transcultural de Muki tiene en las referencias religiosas del personaje su más intensa expresión. El siguiente pasaje refuerza, además, el hecho de que la naturaleza de la narración es híbrida, porque se erige en el punto de encuentro de diversos lenguajes y saberes, registrados como leyendas, creencias, ideologías, registros históricos, entre otros:

—¿Tú crees en Dios, Muki?

—Sí, hom, él creía, lo mismo que en el Virgen de las Mercedes, patrona de su pueblo Huacrachuco. También de chiquito había salido de pastorcito varias veces en las navidades, adorando al niño Jesús.

–¿Y en las huacas, en los cerros, también crees como otros serranos?– rió Pachanga.

Sus padres, él no tanto. Pero les temía, hom. Los wamanis, la *pachamama*, ¡ah, pucha!, castigadorazos son cuando pagos no cumples. Desatar pueden fuertes mangadas sobre lugar donde estás o hacer que el tierra abra delante de ti, hom. Por eso, pasado por las alturas o feas encañadas, no descuido poner piedras en las apachetas como ofrenda o enterrar caramelitos en alguna grieta de la pacha tierra o el taita cerro, aunque veces cumplo con solo persignar, hom.

–¿Y al mar no le haces ofrendas?

–Sí, hom. A veces echo sobre olas hojitas coca escogidas, o vierto poquito licor *Whisky* vaciando misma botella. Cochamama mar sabe comer, beber (...). (Colchado, 2011, p. 122)

Gracias a la interpelación de su compañero, Muki evoca tanto su formación religiosa cristiana como la raíz andina que sostiene su visión de mundo, la simultaneidad de ambas alusiones evidencia la construcción de una fe transcultural. Nuestro personaje migrante cree en las divinidades andinas y en su poder sancionador, por eso cumple con los pagos y se autorrefiere como un hombre que practica una serie de ofrendas, las cuales materializan una clara heterogeneidad: las hojas de coca y el *whisky*. El devenir cotidiano de Muki, en consecuencia, está mitificado cuando emplea la lógica animista y sacralizadora para signar los lugares que forman parte de su experiencia vital. El horizonte transcultural se intensifica más aún cuando la visión mítica aprehende un referente costeño, como el mar, y lo diviniza. Es, entonces, la *cochamama*, la gran laguna madre, la gran «hembra paridora» que alimenta a sus hijos.

## 7. Conclusiones

*Hombres de mar* marca un punto de inflexión dentro del proyecto narrativo de Óscar Colchado Lucio. Se puede afirmar que concentra las líneas más importantes de lo que hasta ahora ha distinguido a su trabajo literario: el reposicionamiento social y cultural del imaginario andino de cara a los embates de la modernidad, el abordaje persistente al tema del conflicto armado interno, el tratamiento ficcional de la visión mítica y el enriquecimiento

de la escritura a partir del sustrato oral, manteniendo vivo el legado arguediano. Pero por otra parte fortalece otros recorridos, enriqueciendo dicho proyecto: traza una historia del pensamiento de izquierda en el Perú, se sumerge en el mundo de la clase obrera y coloca en un primer nivel de significación la sensibilidad del sujeto migrante.

En el artículo se ha apostado por articular todos estos rasgos desde uno fundamental: la visión mítica, dado que se constituye en la significación matriz que marca las coordenadas del mundo representado de la novela, un mundo que dispone a los hombres de mar en una honda correspondencia con la naturaleza y con un orden cósmico que finalmente les restituya la esencialidad que están perdiendo a grandes pasos. Óscar Colchado recrea esta visión hasta conseguir una postura vital y estética: sabe y siente un devenir mítico latente, gesta un tipo de apropiación desde su inventiva verbal, con el riesgo de que tal apropiación desate una discursividad mayor que torne porosa la misma composición literaria. En suma, ficcionaliza lo mítico para reinventar lo literario.

### Referencias

- Anderson, B. (2006). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D. F., México: Fondo de Cultura Económica.
- Bueno, R. (1996). Sobre la heterogeneidad literaria y cultural de América Latina. En J. A. Mazzotti & U. J. Zevallos (Comps.), *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar* (pp. 21-45). Philadelphia, Estados Unidos: Asociación Internacional de Peruanistas.
- Chatterjee, P. (2007). *La nación en tiempo heterogéneo y otros estudios subalternos*. Lima, Perú: SEPHIS, CLACSO/Instituto de Estudios Peruanos.
- Colchado, Ó. (2011). *Hombres de mar*. Lima, Perú: Alfaguara.
- Pavel, T. (1997). Las fronteras de la ficción. En A. Garrido (Comp.), *Teorías de la ficción literaria* (pp. 171-179). Madrid, España: Arco/Libros.
- Quezada, Ó. (2007). *Del mito como forma simbólica. Ensayo de hermenéutica semiótica*. Lima, Perú: UNMSM-UL.



# Voces Fingidas, Voces Ocultas. Los Cómicos de P. Craig Russell y Neil Gaiman

Diego Cristóbal Alegría Sabogal\*

Universidad Ruhr de Bochum  
diego.alegria@rub.de

**Fecha de recepción:** agosto de 2015

**Fecha de aceptación:** octubre de 2015

**Resumen:** Este trabajo propone un análisis formal de la interacción entre la narración verbal y visual en los trabajos colaborativos del escritor Neil Gaiman y el dibujante P. Craig Russell. Por un lado, el análisis se enfocará en la manera en la que palabra e imagen se cancelan mutuamente para construir una retórica de lo fantástico específica al medio del cómic. Para resaltar un hecho como inexplicable, los cómics analizados desactivan palabra o imagen de manera enfática para crear silencio sin detener su narración. El tiempo y la transición, como categorías virtuales en el cómic, también resultan provechosos para tornar inefable lo fantástico.

Por otra parte, la relación entre literatura y cómic apunta a la manera en la que estos representan su relación, lo cual también será incluido en la presente discusión. En contraste a la mayoría de capítulos de la serie *The Sandman*, que partieron de un guión consciente de Gaiman, los aportes de Russell fueron adaptaciones libres de textos en prosa. Esto le permitió combinar las modalidades de la ilustración y el cómic en “Ramadan”, pero no evitó que convirtiera una novela en un cómic plenamente secuencial y caricaturesco en *The Dream Hunters*.

**Palabras clave:** Cómic estadounidense, novela gráfica, fantástico, literatura y cómic, narratología, imagen y palabra, adaptación, silencio.

\* **Diego Cristóbal Alegría Sabogal** es doctorando en la Universidad Ruhr de Bochum, Alemania, donde completó su maestría en Literaturas Comparadas. Absolvió su bachillerato en la Pontificia Universidad Católica del Perú con una tesis sobre Jorge Luis Borges. Ha dictado cursos en su actual institución, así como en la Universidad Marcelino Champagnat y en la Universidad Católica Sedes Sapientiae. Además de contar con publicaciones en revistas académicas en español e inglés, también, ha participado en medios independientes y digitales, sobre todo en torno a la investigación de manga, cómic y cultura de fans.

## Voices Staged And Shaded. Comic Collaborations between P. Craig Russell and Neil Gaiman

**Abstract:** This paper proposes a formal analysis of the interplay between verbal and visual narration in the collaborations between writer Neil Gaiman and graphic artist P. Craig Russell. On the one hand, the analysis will set focus on the way word and image cancel each other to construct a rhetorics of fantasy specific to the comics medium. To point out a fact as unexplainable, the analyzed comics deactivate either word or image in an emphatic way to create silence without stopping their narration. Time and transition, being virtual categories in comics, also prove fruitful resource to make the fantastic elusive.

On the other hand, the relationship between literature and comic points to the way these mediums represent their own relationship, which will also become part of the current discussion. In contrast to most chapters in the comic series *The Sandman*, which were deliberately scripted by Gaiman, Russell's contributions are free adaptations from prose. This allows him to combine the modalities of illustration and comics in "Ramadan", but does not keep him from turning a novel into a fully sequential and cartoonish comic in *The Dream Hunters*.

**Keywords:** US-American Comics, Comics and Literature, Graphic Novel, Fantasy, Narratology, Words and Pictures, Adaptation, Silence.

### 1. Introducción

El presente trabajo se enfrenta, ante todo, a la pregunta de la retórica de lo fantástico en el cómic. Al analizar el cómic en contraste con la literatura, sin embargo, se sirve de ejemplos que establecen la relación entre ambos medios. Al discutir ambos lenguajes a nivel discursivo, por lo tanto, será también inevitable tomar en cuenta la semantización de ambos medios y cómo de su relación surge el inestable concepto de "novela gráfica". Se arriesgará, por lo tanto, un enfoque doble, dado que ambas cuestiones se intersectan. ¿Cómo se representa lo irrepresentable en el cómic? ¿Cómo se relaciona el sistema de representación del cómic con el de la literatura?

En cuanto a lo fantástico, se trabajará con la clásica definición de Tzvetan Todorov, que identifica como característica principal en la duda entre una cosmovisión racional o irracional: "De entrada, es necesario que el texto obligue al lector a considerar al mundo de los personajes como un mundo de personas vivientes y a dudar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los eventos evocados" (1970, p. 37-38).<sup>1</sup> Será esta duda a la que la presente investigación referirá como "el efecto fantástico".

<sup>1</sup> Se citan los títulos de lenguas extranjeras en traducciones propias.

Roger Bozzetto se basa en una definición similar, pero se centra en las características del efecto fantástico a nivel de expresión: “Se puede describir lo fantástico, sus efectos, como el producto de una retórica específica —una ‘retórica de lo indecible’— que construye una maquinaria textual que permite la irrupción de lo innombrable en el mundo así representado” (2001, pp. 226-227). Lo fantástico, por tanto, es un momento de duda en el cual el personaje se enfrenta a lo inexplicable. No se trata de lo imposible, sino de lo no representable pero presente que no se deja clasificar en categorías racionales ni míticas y así subvierte el concepto de realidad y el sistema simbólico a la vez. Si bien esto suena muy abstracto en este punto, es de esperar aclararlo precisamente con los ejemplos a seguir. Sin embargo, lo que Bozzetto tipifica para la forma literaria, cabe ampliarlo para los niveles visuales y plurisistémicos del cómic.

El proceso de creación de cada una de las obras aquí analizadas es distinto: cómic basado en un guión escrito, transposición gráfica de un boceto en prosa o adaptación posterior de una novela ya publicada e ilustrada a la historieta. Para comprender los conceptos de género que están en juego, así como su desarrollo, hay que considerar que son construcciones discursivas y no tienen consistencia concreta o ahistórica. “Como construcciones, los géneros tienen una historia (llamémosle ‘historia del género’), la cual se cruza de diversas maneras con aquello que se entiende comúnmente bajo ‘historia(s) del género’” (Schmitz-Emans, 2012, pp. 5-6). La idea de lo que se califica como cómic o literatura está en constante relación recíproca con la producción de las obras así calificadas.

Por tanto, el presente análisis no trabajará con una definición estable de “novela gráfica”, sino que busca extraer el sentido de la palabra de cada obra en cuestión. “Literatura” y “cómic” en cambio, serán usados principalmente para referirse a los códigos en sí mismos. Se intentará, en todo momento, dejar de lado el adjudicarles alguna personalidad, valor u otra característica secundaria. Más específicamente, bajo literatura se entiende un medio de expresión puramente lingüístico, mientras que el cómic se refiere a narración gráfica secuencial que puede servirse del lenguaje como recurso secundario (McCloud, 2001).

## 2. Voces de Arena: la Ficción del Narrador

Los ejemplos en cuestión, pues, serán algunas de las obras en los cuales P. Craig Russell dibuja sobre los textos de Neil Gaiman. Sin embargo, se empezará por poner como contrapunto un capítulo adicional de *The Sandman*, que fue diseñado minuciosamente

por Gaiman e ilustrado por Mike Dringenberg según sus indicaciones. Afirma Bender: “Gaiman escribió guiones muy detallados que describían la disposición de las viñetas en cada página, el simbolismo de cada viñeta y sutilezas como las sensaciones que pretendía evocar” (1999, p. 7), en general. El capítulo 9, “Tales in the Sand”, no es una excepción. Funge de prólogo al arco narrativo *The Doll’s House*, pero funciona como una historia cerrada en sí misma.

El relato inicia con la voz de un narrador extradiegético. Este narrador no es visible en el cómic, no se conocen sus características personales ni el contexto de su relato.<sup>2</sup> Dado que Neil Gaiman describe en una entrevista esta historia con la categoría (algo cuestionable) de “cuento popular antropológico y etnográfico” (Bender, 1999, p. 5), la voz extradiegética al inicio de “Tales in the Sand” sería la del antropólogo que intenta mediar la cultura desconocida de manera objetiva.

El narrador intradieгético, quien es caracterizado por esta voz externa, lleva, por el contrario, una fuerte marca cultural y se encuentra en un contexto narrativo concreto: el de un rito de iniciación, como parte del cual narra su historia. A diferencia del narrador extradiegético, cuya voz desaparece casi del todo después de la cuarta viñeta, la voz-relato del narrador intradieгético es citada en cada una de las viñetas desde que empieza a narrar. Las imágenes que representan esta historia intradieгética no son la secuencia estrecha que suelen dominar los cómics estadounidenses (McCloud, 2001). En cambio, a primera vista, incluso, parecieran estar subordinados al flujo del texto. Este cómic estaría, en tal caso, subordinado a otro medio, el verbal.

Tomando la forma del pastiche del relato mítico, el cómic pretende legitimar su autenticidad y profundidad, las cuales hasta la generación anterior a Gaiman (y, en muchos casos hasta hoy en día) fueron concebidos como ajenos al llamado “medio masivo” (Grünwald, 2010, p. 12). Se puede reconocer, por lo tanto, que la simulación de la forma puramente verbal, díгase literaria, pretende revalorizar el cómic. Esto explica por qué *The Sandman* junto con otros cómics contemporáneos fue calificado como “novela gráfica”: juega con la imitación de la literatura, aunque no sea precisamente de la novela. Con pretensiones similares, el dibujo de Dringenberg se aleja de lo caricaturesco y la línea sólida

<sup>2</sup> Gerard Genette diferencia la “narración” como el contexto en el que se narra; el “relato” como la voz narrativa verbal, cuyo estilo puede connotar en torno al narrador y a lo narrado; y la “historia” que se refiere a la trama narrada en sí, más allá de cómo se narre (Genette, 1972).

que se asociaría con el cómic para ofrecer acuarelas que más bien habría que calificar de expresionistas. Gaiman mismo se resiste al uso de la palabra, dado que a la larga ha sido usado para distinguir entre cómics “serios” y los que siguen siendo “cultura de masas”. Sin embargo, él también menciona que su obra ha sido calificada de esa manera (Bender, 1999).

Aun así, esta literarización del cómic no es más que una ilusión. Obsérvese a nivel visual la composición de las páginas 5 a 21, de las cuales proviene el siguiente ejemplo:



Figura 1. La ciudad de vidrio. Tomado de “The Doll’s House, Prologue: Tales in the Sand,” por N. Gaiman & M. Dringeborg, 1989, *The Sandman* (8), pp. 5-6.

Podrá notarse que los dos tercios superiores siempre están divididos en cuatro viñetas coloridas que representan la historia enmarcada, mientras el tercio inferior está compuesto en cada página de una única viñeta horizontal que remite al contexto o marco narrativo, dominada por los colores negro y anaranjado. Esta lógica también recuerda constantemente al lector que se está representando una situación narrativa verbal. No obstante, la lógica misma trasciende el flujo del discurso verbal. Más aun, la voz del narrador alterna entre pasajes narrativos y argumentativos, para adaptarse a la composición de la página:

En ese entonces, este lugar no era un desierto. Era fértil, con muchos árboles de fruta y animales gordos y lentos por todas partes (...). Y en este lugar, donde ahora estamos, había una ciudad. / Estaba construida de vidrio, una ciudad que se extendía más lejos de lo que un hombre podría caminar en un día. Pues este fue el lugar donde las primeras gentes empezaron (...) / (...) y las primeras gentes eran de nuestra tribu. Este es nuestro secreto y jamás se lo decimos a nadie, pues nos matarían si lo supieran. Pero es la verdad. (Gaiman, 1989, p. 5)

En la última viñeta, la voz narrativa se aparta de la trama para tomar una función autoreferencial. Esto coincide con la imagen que en este momento representa al narrador, quien es a su vez el contenido narrado en ese instante. Esta dinámica se repite a lo largo de las 15 páginas de la metanarración y demuestra que la obra sí está concebida como un cómic y no como la traducción visual de un texto puramente visual. Gaiman también señala que el ritmo visual de este capítulo era importante para él:

Quería tener un ritmo simple de “pah, pah, pah, pah” [‘beat’, en inglés] con cuatro viñetas en la parte superior y una viñeta larga en la parte inferior de cada página. (...) La repetición del diseño en cada página simulaba el estilo cantarín de los cuentos populares. (Bender, 1999, p. 80)

En la página 21, el metarrelato llega a su punto culminante, cuando el señor de los sueños pide la mano de una princesa humana por tercera vez: “Y, por última vez, le pidió que fuera su mujer...” (Gaiman, 1989, p. 21). Aunque gran parte de la historia fue representada de manera visual, tras las palabras citadas, el relato se interrumpe de forma abrupta. La primera viñeta de la página 22 muestra al narrador turbado en silencio. Ante la insistencia de su oyente, al fin responde: “(...) dijo no. ¿Qué más podía decir?” (Gaiman, 1989, p. 22). También la última viñeta muestra únicamente el rostro triste del narrador mirando al suelo.

A nivel visual, no hay vuelta a la historia. El final nunca es mostrado, tan solo dicho. También a nivel verbal la representación de los hechos es somera. Se compone de una negación y una repregunta. Incluso si algo se ha dicho sobre el desenlace, su representación es deficiente. Precisamente esta deficiencia coincide con el papel de lo fantástico como “un punto ciego alrededor del cual, el relato gira indefinidamente” (Bozzetto, 2001, p. 231), pues el cómic no muestra realmente aquello que no se puede explicar.

### 3. Ramadan: el Narrador Desaparece

El capítulo 50 de *The Sandman*, titulado “Ramadan”, fue dibujado por P. Craig Russell, mas no siguiendo un guión, sino un texto en prosa de Gaiman (Bender, 1999). El volumen es particular desde su primera página, la cual es dominada por una frase rodeada de símbolos abstractos: “En el nombre de Alá, el compasivo, el todomisericordioso, cuento mi historia. Pues no hay más Dios que Alá y Mahoma es su profeta” (Gaiman, 1993, p. 1). Hay que considerar aquí que esta fórmula, conocida como la Bismillah, “es usada por los musulmanes antes de comenzar cualquier tarea importante” (Bennet, 2013, p. 332), es decir, funge como introducción común en la tradición islámica e inicia la mayoría de capítulos del Corán, pero también documentos y relatos seculares. En su uso podría por tanto compararse con el “Érase una vez” del cuento europeo. Vista así, la primera página de “Ramadan” no contiene información denotativa, sino únicamente connotaciones culturales.

Cada una de las siguientes tres páginas muestra una secuencia argumentativa, compuesta de una lista de maravillas y una conclusión. Sin embargo, la cantidad de textos o de ejemplos por página y, en general, su disposición gráfica, no es constante. Al contrario de “Tales in the Sand”, en estas páginas, adaptadas directamente de la forma literaria puramente verbal, las imágenes sí someten su ritmo a la lógica del discurso. Empero, esta también es una elección consciente, como se verá por contraste en páginas posteriores del mismo cómic. Es una elección limitante, pero que permite a Russell crear nuevas formas, como muestran las siguientes imágenes de las páginas ya citadas:

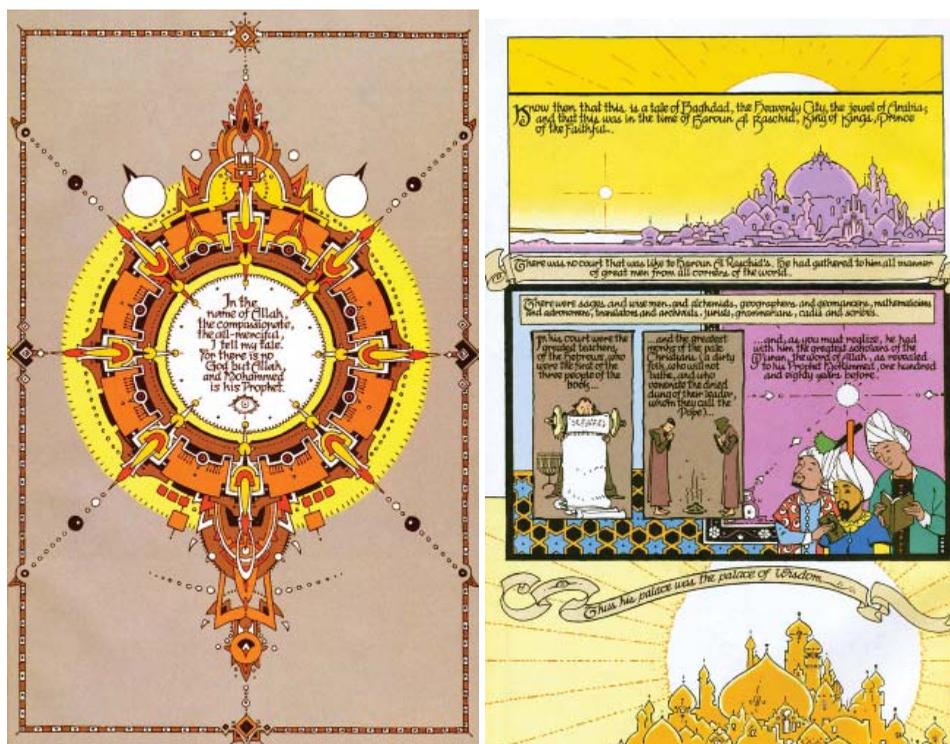


Figura 2. En el nombre de Alá. Tomado de “Distant Mirrors: Ramadan,” por N. Gaiman & P. C. Russell, 1989, *The Sandman* (50), pp. 1-2.

Aquí, cada viñeta representa, a modo de miniatura, las maravillas descritas por el texto. Dado que no hay una secuencia visual entre las viñetas, cada una de ellas es una mirada aislada y fugaz a sendas historias extraordinarias. Russell agrega muchos detalles coloridos, los cuales motivan al lector a continuar las historias fragmentarias. De esta manera crea la sensación de un mundo de cuento enorme, del cual el relato del cómic es solo una pieza.

Las páginas descritas coinciden con la caracterización que hace Daniele Barbieri de la ilustración en estos términos:

la imagen del cómic es, pues, una imagen de *acción* (...) en general las ilustraciones son más descriptivas que narrativas, tienden a expresar no tanto la dinámica de la acción representada cuanto las connotaciones emotivas, ambientándola a su manera haciendo uso de ciertos estilos de figuración más que de otros, rodeándola de detalles no esenciales pero caracterizadores. La

ilustración *comenta* el relato haciéndonos ver lo que en el relato verbal no está escrito, integrándolo, enriqueciéndolo. La viñeta del cómic *es* el relato. (1993, p. 22)

Sin embargo, las ilustraciones de Russell están integradas en una obra mayor que, a partir de la página cuatro presenta secuencias más ajustadas (aunque aún subordinadas al texto) y, como podrá verse, se desarrolla progresivamente hasta tomar la forma del cómic puro. Aun así, es notable que hasta la página ocho no aparezca ningún signo convencional, ninguna línea cinética, jeroglífico, ni siquiera una burbuja de habla. En todo el volumen no se encuentra un solo ejemplo de onomatopeya. Es recién tras un párrafo particularmente largo que inicia el primer diálogo del relato. Esta transición remarca al lector la idea de que está leyendo un cuento y no un cómic, como lo es realmente, a pesar de que, en las siguientes páginas, texto y narración gráfica estén sumamente balanceados.

A estas alturas, el lector ya ha reconocido que “Ramadan” se ambienta en el mundo de las *Mil y una noches*, aunque se trate de una historia propia. También la figura del califa Haroun Al-Rashid, quien a menudo se siente preocupado y busca el consejo de su corte, es tomado de la tradición (Pinault, 1992). Sin embargo, en este caso no encuentra a nadie que alivie sus penas y llega al extremo de sacar una esfera llena de demonios de entre sus tesoros, para invocar al señor de los sueños con ella. Para comprender la lógica de la historia, es necesario considerar varios grados de lo fantástico. Aunque la acción ya esté ambientada en un mundo maravilloso, la intrusión de lo fantástico perturbador aún puede desestabilizar esta “realidad”,<sup>3</sup> en tanto se la acepte como “un mundo de personas vivientes” cuyas reglas (mágicas) constituyan a su manera “una explicación natural”. La liberación de los demonios y el pacto con el señor de los sueños violarían estas reglas y por tanto serían algo antinatural para el mundo narrado.

Cuando Al-Rashid lanza la esfera de demonios desde el alto de una torre en la página 18, tanto el narrador como el diálogo enmudecen: no hay una sola palabra en toda la página. Asimismo, el dibujo de los demonios en la esfera inicia como una mancha negra, poco específica, y recién en la última viñeta algunos de ellos tienen rostros. Así como la

<sup>3</sup> En sus propios términos, Farah Mendlesohn escribe: “La fantasía de intrusión, aunque usualmente se asocia con fantasía del ‘mundo real’, puede situarse dentro de lo inmersivo. Si tal es el caso, se aplican las mismas reglas: hay una línea clara entre la ‘normalidad’ construida y la intrusión” (2008, p. 22).

voz narrativa calla respecto a algo que no puede o no quiere representar con precisión, la representación gráfica del elemento también es imprecisa. Un narrador en un texto literario está limitado a la palabra y por lo tanto requiere del circunloquio para figurar algo sin representarlo (Bozzetto, 2001). El cómic, en cambio, trabaja con más de un código y puede denotar lo mismo a múltiples niveles mediante palabra, imagen o montaje (McCloud, 2001). El ejemplo que se acaba de analizar muestra, además, que el cómic también puede desactivar conscientemente uno de sus códigos, para “callar” sin interrumpir su narración.

En las siguientes páginas, la voz narrativa sigue ausente y la narración se vuelve puramente gráfica. Como se anunció, la primera y segunda mitad del capítulo se distinguen por el peso de comunicación verbal o gráfica. Cabe citar al respecto la distinción que hace Desiderio Blanco (1999), quien define al texto como principalmente temático, apropiado para plasmar contenidos conceptuales o abstractos: ideas, relaciones lógicas, procesos temporales. La imagen, en cambio, es directamente figurativa y transmite información sensorial. Si se lee “Ramadan” según estos parámetros, se podrá reconocer que la primera parte describe a la ciudad y la segunda la acerca de manera sensible. En tanto lo visual es percibido directamente por el lector, que esto lo ve “con sus propios ojos” en vez de decodificarlo de un texto, se genera la ilusión de simultaneidad: la historia no se escucha, se vive. Es esto lo que subraya la desaparición de la voz narrativa dominante y el incremento progresivo de la secuencialidad y figuratividad en este cómic.

Tras haber intensificado de esta manera el efecto de realidad mediante recursos propios del cómic, el segundo momento fantástico de la historia resultará aun más intenso. Haroun Al-Rashid vende su ciudad al señor de los sueños y quiebra la estructura de su realidad. “Prometo entregarte esta ciudad. Mi ciudad. Propongo que me la compres: llévala a los sueños. (...) A cambio quiero que nunca muera. Que viva por siempre” (Gaiman, 1993, p. 28). Cuando Al-Rashid comunica a sus súbditos que la ciudad pasa a pertenecerle al señor de los sueños, y así sella el pacto, una alfombra voladora cae del cielo (Gaiman, 1993). Ninguna palabra comenta esta transformación mágica del criterio de lo real, menos aun la voz del narrador, quien ya se retiró hace buen tiempo. En el momento que entran en vigencia, las nuevas leyes de la realidad ya no se explican. De esta manera son dejadas como presentes pero inexplicables.

Las siguientes páginas muestran a Al-Rashid tras la transformación, en un mundo realista y miserable. Sueña con el otro mundo cuya imagen reconoce en la botella que porta el señor de los sueños, pero no puede justificar su existencia de manera racional y acaba

resignándose a olvidarlo (Gaiman, 1993). Se encuentra, por tanto, en la situación de duda, característica principal de lo fantástico según Todorov.

La última página del capítulo propone otra vuelta de tuerca en términos narrativos. Aquí tiene lugar el regreso de la voz narrativa, la cual es individualizada y limitada en la persona de un pordiosero. La narración anterior se enfrenta a varias formas de pseudodiégesis: por un lado, el cómic simula nuevamente que se hubiera escuchado la historia de un narrador oral en la forma literaria, a pesar de que gran parte de ella fue transmitida sin palabras; sin embargo, de esta manera quiebra el efecto de realidad que la comunicación gráfica había generado y la revela como una ficción que surge de un contexto determinado. Igual que en la experiencia intradiegetica de Al-Rashid, la ciudad para el lector pasa de estar presente a ser remota y mediada. El discurso que se le ofreció al lector es privado de su eje, arriesgándolo también a caer en el mismo estado de duda fantástica.

Tras caracterizar al narrador que ha transmitido la primera historia, un narrador extradiegético comenta sobre él, alejando al lector, aún más, del eje del relato. La multiplicación de narradores, sin embargo, genera la duda de quién pronuncia las últimas líneas del cómic: “Pero solo Alá lo sabe todo” (Gaiman, 1993, p.32). La cartela que la presenta lleva un color distinto al que caracterizó a ambos narradores ya presentados. ¿Será acaso un tercero? El carácter de la frase misma lleva más bien a considerarla a otro nivel.

Siendo una máxima con pretensiones universales, no es algo que un individuo en particular diga en un contexto específico, sino que, más bien, se acerca a la descripción de lo mítico según Norbert Bolz: “aquellos discursos que, más allá de su pronunciación, están dichos, quedan dichos, y siempre quedan por decir” (1983, p.487). Esta universalidad de la frase que se dice a sí misma contrasta con la fuerte marca cultural que lleva al aparecer en un cómic estadounidense. Igual que la primera página, la frase en sí representa una tensión insoluble entre limitación espacial e histórica y su resolución hacia la transcendencia universal. Estos son temas que también se desarrollan en otros capítulos de *The Sandman*, pero que no se pretende agotar en este ensayo.

#### **4. Cazadores de Sueños: en Busca del Cómic Perdido**

Si el caso de “Ramadan” es particular dentro de la serie *The Sandman*, la siguiente cooperación entre Gaiman y Russell lo sería aún más. En 1999, tras 10 años de

concluida la serie original, Gaiman publica una novela sobre la misma temática, titulada *The Dream Hunters* e ilustrada por Yoshitaka Amano. Otros diez años más tarde, en 2009, Russell adapta esta novela al formato del cómic, reinsertándola en el mismo medio que el resto de la serie. Aun así, el trabajo de Russell en este caso desentona con el resto de la obra. Incluso se la podría considerar decepcionante en contraste con las magníficas ilustraciones de Amano, pero el propósito de la presente investigación no es valorar, sino comprender por qué los mismos artistas pueden decidirse por métodos narrativos distintos.

Russell sigue la trama de la historia de manera bastante fiel. Se trata de una zorra y un tejón que intentan engañar a un monje. La zorra gana la competencia, pero se enamora del monje en el proceso, y luego intenta salvar su vida de la maldición que le echa un *onmyoji* o hechicero. Russell incluye pasajes de texto de la misma, pero también omite la narración verbal en los momentos en que la imagen comunica de manera más eficaz, lo cual produce secuencias sin narración, como entre la páginas 10 y 13. Además, una ventaja que le da la narración visual es que puede omitir el género de la zorra, quien en la novela desde la primera página es revelada como femenina por el género gramatical. En el cómic esto recién se revela después de que el animal se ha transformado en humana, generando una anagnórisis doble.

Si los capítulos más aclamados de *The Sandman* en la década de los ochenta se apartaron conscientemente de la caricatura y la onomatopeya, se puede volver a encontrar este estilo en *The Dream Hunters*. La expresividad de las figuras excede su realismo y prefiere poses enfáticas y colores contrastantes. En la novela, Gaiman menciona que el zorro se ríe al ver que su contrincante fue descubierto por el monje al que pretendía engañar: “y desde la ladera resonó el yip! yip! yip! de un zorro” (Gaiman & Amano, 1999, p. 10). Russell dibuja cada uno de estos “yip!” en una burbuja de habla distinta y agrega la risa del monje, representada de manera correlativa, dándole un globo propio a cada “Ha!” (Gaiman & Russell, 2009, p. 13). Además de expandir la novela, Russell también cambia detalles, como el hecho de que el zorro, en esta escena, no se encuentra escondido en una ladera remota, sino que aparece en primer plano con un fuerte color rojo, de modo que no se puede pasar por alto.



Figura 3. El engaño del mapache. Tomado de *The Sandman: The Dream Hunters*, por N. Gaiman & P. C. Russell, 2009, pp. 12-13. Nueva York, NY, Estados Unidos: Vertigo.

Como se ha observado, Russell tiene un rango más amplio de estilos que este, por lo que su elección por el estilo típico del cómic en este caso fue, sin duda alguna, intencional. Aun así, este volumen es vendido como “novela gráfica”, sobre todo bajo el pretexto de que es, a diferencia de los ejemplos antes mencionados, la adaptación de una novela. Quizás es precisamente por contar con esa justificación y todo el trabajo de décadas anteriores como respaldo, que Russell en este caso no intenta apartarse de los estereotipos del cómic, sino de la novela. La justificación moral de la historieta ha dejado de ser una necesidad o, en todo caso, se ha transferido a otro nivel. Ahora no se trata de revalorizar el sistema estructural del código, sino también las características clásicas de su estilo. Aunque adopte el título de novela gráfica, este volumen acepta su condición de cómic.

En cuanto al tratamiento de lo fantástico, parece que Russell aquí también intentó omitir el uso de texto en las secuencias que implican lo sobrenatural. En la secuencia de ilusionismo citada, el narrador está ausente la mayoría del tiempo, y las secuencias de sueños a menudo prescinden de narrador y diálogo. En el capítulo final completa cinco páginas con este estilo (Gaiman & Russell, 2009), pero acaba volviendo a introducir onomatopeyas, diálogos y narración de manera progresiva sin cambiar el nivel de realidad (Gaiman &

Russell, 2009). Por todo ello no se puede considerar que haya llevado a cabo este propósito de forma tan consecuente como lo hizo en “Ramadan”.

Probablemente la escena más lograda para la representación de lo fantástico en *The Dream Hunters* es el regreso de la zorra en el momento en que se reconcilia con el monje. Esta escena parece difícil de representar de manera visual, pues su efecto reposa nuevamente en lo invisible: “Al amanecer, el monje fue despertado a medias de su sueño por una voz susurrante” (Gaiman & Amano, 1999, p. 18) escribe Gaiman. El monje no sabe quién es su interlocutora porque no la ve. ¿Es un zorro? ¿Es una mujer? El hecho es que el ser fantástico en torno al cual gira la historia es ambos y ninguno, un *trickster* de forma cambiante.

El invisibilizar la fuente permite representar al ser como fantástico, como no representable. En un medio visual que carece del elemento sonoro, Russell no puede servirse del mismo recurso, pero encuentra una solución ingeniosa. Se muestra la sombra de dicha hablante. En una página, aparece la sombra de un zorro. Sin embargo, cuando en la página siguiente se recuerda la misma escena en retrospectiva, la sombra tiene la forma de una mujer (Gaiman & Russell, 2009). De esa manera, se tienen dos perspectivas de hechos contradictorios pero simultáneos, cuya yuxtaposición desestabiliza la coherencia de la realidad.

## 5. Coraline y el Borde de la Realidad

Como último ejemplo, se tratará una obra fuera de la serie *The Sandman*. La novela *Coraline* fue escrita por Gaiman en 2002 y adaptada por Russell a formato de cómic en el 2008. También este volumen lleva la etiqueta de “novela gráfica” en la carátula y es necesario reconocer que esto se debe principalmente a que, como en *The Dream Hunters*, se trata de una adaptación literaria y no al carácter o calidad de la obra.

El carácter del dibujo de Russell, por otra parte, aquí también se diferencia de los ejemplos anteriormente analizados. El dibujo de *Coraline* es realista y muestra a sus personajes con una actitud que, frente a las caricaturas antes vistas, resulta en todo momento relajado. Priman colores pasteles y grises. El volumen a momentos resultaría parco si no fuera por la rareza de las escenas representadas. Todo ello se debe a que esta historia es la primera que cumple enteramente con las exigencias de Todorov al partir de un mundo realista, representado como análogo a la realidad del lector. Esto motiva a emplear un estilo

sencillo que precisamente contrasta con lo imposible representado. De esa manera se acerca a “la imposible figuración de lo ‘otro que sin embargo está ahí” (Bozzetto, 2001, p. 227).

La historia de Gaiman cuenta, en este caso, sobre una niña que descubre en su nueva casa la puerta hacia otro mundo. Este es esencialmente un reflejo especular de la propia casa. La realidad paralela es dominada por una doble de su madre que lleva botones en lugar de ojos y resulta ser un espíritu maligno con la intención de robar el alma de la protagonista.

En varias ocasiones, Coraline se describe a sí misma como “exploradora” mientras produce listas de cosas que descubre en su casa real y sus alrededores. Estos objetos enumerados son mostrados por Russell en viñetas separadas con estructura de emblema: cada una contiene un objeto dibujado y su descripción en la voz del narrador (Gaiman & Russell, 2008). Esta redundancia es lo que McCloud describiría como una representación “bilingüe” (2001, p. 161). Con su repartición en pequeños cuadrados regulares parece una colección en una vitrina.

También en el mundo especular, Coraline descubre objetos, esta vez “cosas maravillosas” con propiedades mágicas. Gaiman describe estas de manera similar en la novela (2002, p. 41), pero la representación que les da Russell es contrastante. La voz narrativa está ausente en estas viñetas para poner los comentarios en la voz de Coraline o dejarlos completamente ausentes (Gaiman & Russell, 2008). Más directamente que en todos los ejemplos anteriores, esto simula la presencia inmediata de los objetos imposibles, dándole carácter figurativo pero no explicativo.

La puerta al otro mundo se encuentra en el *drawing room* de la casa, una antigua sala de estar que la familia de Coraline utiliza como depósito. Este es mencionado en la novela como el lugar al que “nadie iba” (Gaiman, 2002, p. 16) con una puerta que no va “A ningún lugar” (Gaiman, 2002, p. 16). Su descripción es, pues, puramente negativa. Recién en la página 36 el texto presta información sobre los objetos que sí están en el cuarto, aunque en su mayoría la descripción siga siendo negativa: “Aparte de eso, el cuarto estaba vacío: no había dobleces en el mantel, no había estatuas ni relojes; nada que hiciera sentir el cuarto cómodo o como si alguien viviese ahí” (Gaiman, 2002, p. 36). La novela deja como desconocida incluso la antesala al límite de la realidad, hasta que Coraline está a punto de cruzarlo.

Russell, en cambio, ya ofrece un dibujo del cuarto en la página nueve. Sin embargo, en el momento del cruce se centra en el acto en sí y omite el contexto que ya había mostrado

antes. Su representación de esta escena consta de una secuencia de imágenes muy cercana y sin palabras, cuya mayoría de viñetas están dibujadas desde la perspectiva subjetiva. Las últimas tres viñetas muestran a Coraline desde atrás caminando lentamente a través de la puerta hacia la oscuridad (Gaiman & Russell, 2008). El lector sigue en todo momento mirando en la misma dirección que la protagonista.

Los elementos sensoriales que el cómic podría agregar son omitidos por Russell, quien vuelve la escena aun más abstracta que en la novela. Más bien, el dibujante se ha decidido por una representación simbólica del proceso psicológico de lo fantástico: el enfrentamiento con lo desconocido y el paso más allá del mundo de vida. Como la descripción de Bozzetto de la retórica de lo fantástico, el hueco de la llave y la puerta negra también son “figuras del vacío” (2001, p. 233).

De la misma manera, después del cruce, el tratamiento en la novela y el cómic son bastante distintos. Gaiman en el texto insiste en el efecto de lo “Unheimlich”,<sup>4</sup> pues describe que la casa resulta conocida, pero extraña. El mayor énfasis recae en una imagen que es desnaturalizada por las condiciones de visibilidad imperfectas:

Miró fijamente el cuadro que colgaba de la pared: no, no era exactamente igual. El cuadro que tenían en su propio pasillo mostraba un muchacho en ropas anticuadas observando unas burbujas. Pero ahora la expresión en su rostro era distinta - estaba mirando las burbujas como si pensase hacerles algo realmente horrible. Y había algo particular en sus ojos. Coraline miró fijamente sus ojos, intentando descifrar exactamente cuál era la diferencia. (2002, pp. 37-38)

Desde la posición de lector, no se puede responder la pregunta sobre cuál es la diferencia específica en la mirada del niño, simplemente porque no es posible ver el cuadro descrito por el texto. No obstante, el esfuerzo por intentar ver, que Coraline experimenta de manera directa y el lector de manera metafórica, es reflejado por el foco en los ojos del niño. Lo que no se logra ver es cómo mira el niño —si es que acaso está devolviendo la mirada a la protagonista o si puede incluso verla—.

<sup>4</sup> Para un análisis de la novela en términos de este concepto freudiano, véase Rudd, D. (2008). An eye for an I: Neil Gaiman's *Coraline* and Questions of Identity. *English, Film and Media and Creative Writing: Journal Articles*, (1).

El juego con la mirada y lo invisible es central en todas las imágenes de *Coraline*, pero no puede ser traducido de la misma manera en un medio visual. Russell está obligado a mostrar la imagen del niño, pero lo muestra como una fotografía, la única en todo el cómic. En general, las fotos resultan un elemento alienante en el código del cómic, pues se trata de “medios percibidos como distintos” (Schmitz-Emans, 2011, p. 57), sobre todo porque a la fotografía se le adjudica un realismo perfecto que se le niega al cómic. Es por ello que el niño parece pertenecer a un grado de realidad distinto. Lo que Russell no muestra en esta ocasión es el resto del cuarto. Coraline camina por la oscuridad hasta salir del *drawing room* y solo por sus burbujas de pensamiento el lector puede enterarse de lo que está pensando.

Aparecen aún más “figuras del vacío” cuando la protagonista cruza el borde del mundo. Este mundo especular es relativamente pequeño y más allá de los alrededores de la casa no existe nada. Gaiman se sirve para esta escena de una descripción enteramente negativa:

En este lugar, el bosque seguía más allá, los árboles se volvían más toscos y parecían menos árboles cuanto más avanzabas. Pronto parecían algo muy aproximativo, como la idea de un árbol (...). Y entonces empezó la niebla. No era húmeda, como una niebla o bruma normal. No era fría ni caliente. Coraline sentía como si estuviera caminando hacia la nada. (2002, p. 87)

Mientras la novela describe la transición como un proceso, en el cómic se ve a Coraline de pie en una viñeta sobre el pasto y en la siguiente se encuentra repentinamente frente a un fondo blanco (Gaiman & Russell, 2008). Lo irrepresentable se ha perdido, no en lo no dicho o no mostrado, sino en el tiempo fingido del cómic, la transición. Al respecto, la transición de una viñeta a otra es para McCloud (2001) el lenguaje esencial propio del cómic. En este cómic Russell calla algo irrepresentable, una pregunta insoluble: ¿en qué punto termina el mundo? ¿Dónde acaba la realidad?

Recién cuando Coraline regresa, Russell desarrolla una secuencia que cruza entre estos dos estadios. Las características de esta secuencia no resultan particularmente arriesgadas, sino que en su procedimiento intuitivo expresan asociaciones significativas. Sin que Coraline se mueva puede verse aparecer detrás de ella, poco a poco, piedras y palos, donde antes solo estaba la página en blanco. Después aparece pasto seco bajo sus pies y finalmente se vuelve a ver el bosque que no atravesó. (Gaiman & Russell, 2008).

En realidad, lo que se ve es a la protagonista salir del vacío sin moverse. Bien visto, lo que en el cómic representa la nada tampoco es realmente el vacío, sino que en las escenas más abstractas aún se ven nubes de niebla. Cuando el mundo reaparece, lo hace en forma de desierto, que representa la nada de manera simbólica.

Por su parte, en la novela, la nada está descrita como un lugar en el espacio. Al observar el cómic, se ha notado que Russell la representa de manera temporal. Esto nuevamente remite a las transiciones en el cómic, pues en el medio secuencial el tiempo no tiene ritmo fijo.

El tiempo se vuelve sensible de manera ilusoria, como un impulso. El tiempo es percibido por el receptor (el observador que 'lee'), es constituido recién como un proceso vivo por el receptor en un trabajo de imaginación activo-combinatorio y ampliante, interpretante. (Grünewald, 2011, p. 50)

La existencia material del cómic en la página es atemporal y simultánea. Es solo mediante la interpretación de convenciones sumamente flexibles que el lector lo interpreta como temporal. Por tanto, la categoría subjetiva del tiempo en el cómic se ofrece como "punto ciego" por excelencia para dejar desaparecer en él lo irrepresentable.

## 6. Conclusiones

De los ejemplos tratados se puede sostener que lo fantástico se localiza en la representación fallida de los distintos medios. Por ello, en el medio textual, aparte de las estrategias nombradas por Bozzetto, lo visual también es un punto ciego importante utilizado a menudo por Gaiman. Es probable que esto haya ganado importancia en la literatura contemporánea al ser esta más consciente de su relación con los medios visuales.

A pesar de su plurisistemicidad, el cómic no está obligado a "decir más" o con mayor detalle. También es capaz de callar más y de manera más rotunda. Si la imagen o la palabra se desactivan de manera notable, se hace sentir un vacío que apunta hacia el lugar ausente de lo fantástico, lo inexplicable y lo irrepresentable.

Además de los silencios construidos, el cómic también cuenta con puntos ciegos al interior de su código. Estos se sitúan claramente en el espacio entre las viñetas, el lugar que

McCloud llama “la canaleta” (2001, p. 74). Russell explota en estos puntos la transición disociativa y la virtualidad del tiempo, para alienar al lector de lo irrepresentable.

En cuanto a la relación entre literatura y cómic, en estos ejemplos se ha podido ver que una adaptación literaria no tiene por qué ser más verbal o abstracta que un cómic diseñado como tal, sino todo lo contrario. Más a menudo, los procesos de compensación acaban logrando que una adaptación literaria sea más gráfica, como en el caso de *The Dream Hunters*, mientras que un cómic puede aprovechar categorías de abstracción literaria como en “Tales in the Sand”.

Por otro lado, el concepto de “novela gráfica” surge de estos procesos de compensación, pero es voluble y relativo en su significación, la cual está subordinada a un proceso histórico. En un inicio sirve para contrarrestar la concepción del cómic como banal y antagónico a la literatura, pues genera cómics que fingen su propio carácter literario. En su desarrollo más reciente, el concepto ha degenerado para distinguir de manera arbitraria los cómics que son vendidos como “más literarios” y, se implica, de “mayor calidad”, de los que son “solo chistes”. En este mismo proceso, sin embargo, el concepto ha perdido consistencia, pues ya no se refiere a un estilo identificable de cómic, sino que a menudo coincide en todas sus características con los cómics como solían descalificarse antes de la generación de los años ochenta. Russell, incluso, ataca esta barrera de forma intencional para derrocar también la nueva barrera y reconocer al cómic no como un género subordinado a la literatura, sino como un medio artístico independiente con valor propio.

### Referencias

- Barbieri, D. (1993). *Los lenguajes del cómic*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Bender, H. (1999). *The Sandman Companion*. Nueva York, NY, Estados Unidos: Vertigo.
- Bennet, C. (2013). *The Bloomsbury Companion to Islamic Studies*. Londres, Reino Unido: Bloomsbury.
- Blanco, D. (1999). Texto fílmico / texto literario. *Lienzo*, (20), pp. 9-66.
- Bolz, N. W. (1983). Odds and ends. Vom Menschen zum Myhos. En K. Bohrer (Ed.), *Mythos und Moderne* (pp. 471-492). Fráncfort del Meno, Alemania: Suhrkamp.
- Bozzetto, R. (2001). ¿Un discurso de lo fantástico? En D. Roas (Comp.), *Teorías de lo fantástico* (pp. 223-242). Madrid, España: Arco/Libros.
- Gaiman, N. (2002). *Coraline*. Londres, Reino Unido: Bloomsbury.
- Gaiman, N. & Dringenberg, M. (1989). Doll's House, Prologue: Tales in the Sand. *The Sandman*, (8).
- Gaiman, N. & Russell, P. C. (1993). Ramadan. *The Sandman*, (50).
- Gaiman, N. & Amano, Y. (1999). *The Dream Hunters*. Nueva York, NY, Estados Unidos: Vertigo.
- Gaiman, N. & Russell, P. C. (2008). *Coraline*. Nueva York, NY, Estados Unidos: Harper Collins.
- Gaiman, N. & Russell, P. C. (2009). *The Dream Hunters*. Nueva York, NY, Estados Unidos: Vertigo.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. París, Francia: Seuil.
- Grünewald, D. (2010). Das Prinzip Bildgeschichte. En *Struktur und Geschichte der Comics*. Bochum, Alemania: Bachmann.

- Grünewald, D. (2011). Fluss und Bäche. "Zeit" in der Bildergeschichte. En Bachmann, C. A., V. Sina, & L. Banhold (Eds.), *Comics Intermedial* (pp. 23-54). Bochum, Alemania: Bachmann.
- McCloud, S. (2001). *Understanding Comics*. Nueva York, NY, Estados Unidos: HarperPerennial.
- Mendlesohn, F. (2008). *Rhetorics of Fantasy*. Middletown, CT, Estados Unidos: Wesleyan.
- Pinault, D. (1992). *Story-telling techniques in the Arabian Nights*. Leiden, Países Bajos: Brill.
- Rudd, D. (2008). An eye for an I: Neil Gaiman's *Coraline* and Questions of Identity. *English, Film and Media and Creative Writing: Journal Articles*, (1).
- Schmitz-Emans, M. (2011). Photos im Comic. En C. A. Bachmann, V. Sina, & L. Banhold (Eds.), *Comics Intermedial*, (pp. 55-74). Bochum, Alemania: Bachmann.
- Schmitz-Emans, M. (2012). Comic und Literatur-Literatur und Comic. En Schmitz-Emans, M. (Ed.), *Comic und Literatur*, (pp. 1-14). Berlín, Alemania: De Gruyter.
- Todorov, T. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. París, Francia: Seuil.



# Alegorías de la Nación y Cuerpos Femeninos. Una Discusión sobre la Construcción de la Historia en *Cambio de armas*, de Luisa Valenzuela

Rauf Neme Sánchez\*

Universidad Católica Sedes Sapientiae  
rneme@ucss.edu.pe

Fecha de recepción: agosto de 2015

Fecha de aceptación: octubre de 2015

**Resumen:** La premisa de Fredric Jameson, “¡Historicemos siempre!”, en *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, será el punto de partida para el análisis del libro de relatos *Cambio de armas* de la escritora argentina Luisa Valenzuela. Según Jameson, todo texto es político en el sentido de que busca resolver en el espacio de la ficción una contradicción existente en la realidad social y, por ende, su deseo es intervenir en la Historia. La intención del presente estudio es justamente examinar el subtexto que se deriva de la figura del cuerpo femenino como espacio textual para construir una lectura alegórica de la nación y demostrar cómo la construcción de esta alegoría permite cuestionar el discurso oficial sobre la Historia que surge desde los espacios de poder.

\* **Rauf Neme Sánchez** estudió Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Es miembro asociado de la Asociación Peruana de Literatura Comparada (ASPLIC) y del *International Comparative Literature Association* (ICLA). Ha sido miembro del comité organizador y participante en los coloquios internacionales de Literatura Comparada organizados por el ASPLIC en los años 2004, 2005, 2008 y 2010. También participó como ponente en el 19 Deutscher Hispanistentag en la Universität Münster, Alemania, en el año 2013. En otras actividades, ha musicalizado el cortometraje-documental *The Calm* de Fernando Vélchez, selección oficial en el festival de cine de Berlín a mejor cortometraje y ganador del XV Festival de Cine de Lima en la categoría de mejor corto-documental.

**Palabras clave:** Poder, alegoría y nación, literatura argentina contemporánea, cuerpo y violencia, dictadura, Historia, realidad social.

## **National Allegories and Female Bodies. A Discussion on the Construction of History in *Cambio de armas*, by Luisa Valenzuela.**

**Abstract:** The premise of Fredric Jameson, “*Always historicize!*”, in *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, is our starting point for the analysis of the story book *Cambio de Armas* of the Argentinian writer Luisa Valenzuela. According to Jameson, every text is political in the sense that it seeks to address in the space of fiction an existing contradiction in the social reality and, therefore, its desire is to interfere in History. Our intention is precisely to examine the subtext that is derived from the figure of the female body as textual space to build an allegorical reading of the nation and demonstrate how the construction of this allegory challenges the official discourse on History which emerges from the spaces of power.

**Keywords:** Power, Allegory and Nation, Argentinian Contemporary Literature, Body and Violence, Dictatorship, History, Social Reality.

### **1. Introducción**

*Cambio de armas* es un libro que se contextualiza en la conflictiva y represiva experiencia política de la Guerra Sucia en Argentina (1976-1982). Este periodo traumático de la historia del país del sur se caracterizó porque el régimen militar afectó el orden institucional del país y alteró todas las esferas de la vida cotidiana de los argentinos. Los atentados contra los opositores se volvieron una constante y la represión de las voces disidentes se extendieron a escritores e intelectuales que eran identificados como enemigos por el gobierno militar.

En este confuso y beligerante panorama, los relatos de *Cambio de armas* (1982), de Luisa Valenzuela, manifiestan mediante los recursos de la ficción la violencia de la dictadura en el cuerpo femenino torturado y la construcción de un poderoso andamiaje represivo en el terreno del lenguaje. Esta lectura incide en mostrar cómo esta construcción alegórica en torno al cuerpo intenta abordar las contradicciones presentes de la realidad social y proyectan una acción de empoderamiento para intervenir en la Historia y dar un revés al discurso de poder que oprime a la sociedad.

## 2. Alegoría e Interpretación

En este análisis se seguirán las consideraciones que propone Fredric Jameson en *The Political Unconscious* (1994). Según este autor, el horizonte absoluto de cualquier lectura o interpretación de los textos literarios es la interpretación política. En ese sentido, esta interpretación no es un método auxiliar ni suplementario a otras formas de acercarse al texto.

Para Jameson, los textos literarios pueden articular trasfondos políticos, pero siempre entendidos desde la concepción de la Historia como un solo “relato ininterrumpido”. Así, la interpretación del texto puede permitir vislumbrar ese único trasfondo: “la realidad reprimida y enterrada de esa historia fundamental” (Jameson, 1989, p. 15), lo que se identifica con el inconsciente político. Este, además, permite comprender los “artefactos culturales como actos socialmente simbólicos” (Jameson, 1989, p. 18).

Es en esta formulación que la alegoría adquiere un valor significativo, pues es el modelo sobre el cual los textos se construyen y pueden ser leídos “como tipificaciones de elementos en otros niveles” (Jameson, 1989, p. 20) y por lo que “los significados de los relatos alegóricos son una dimensión persistente de los textos literarios y culturales precisamente porque reflejan una dimensión fundamental de nuestro pensamiento colectivo y de nuestras fantasías colectivas sobre la historia y la realidad” (Jameson, 1989, p. 29). Asimismo, se debe indicar que la alegoría es parte de un sistema de cuatro niveles: (a) anagógico, que supone una lectura política y puede dar cuenta del significado colectivo de la historia; (b) moral, que es la lectura psicológica desde la perspectiva del sujeto como individuo; (c) la alegoría, en donde se propone el código interpretativo; y (d) el nivel literal que es el referente histórico textual (Jameson, 1989).

Así, para Jameson, un asunto fundamental dentro del proceso de interpretación, a diferencia del método que deriva de las ciencias sociales, es establecer que los textos como actos simbólicos pretenden ofrecer “soluciones a determinadas contradicciones” de lo que está inscrito como Real. El autor sostiene:

Hemos supuesto que, para ser consecuentes, la necesidad de la voluntad de leer los textos literarios o culturales como actos simbólicos debe aprehenderlos necesariamente como soluciones a determinadas contradicciones (...) La

exigencia metodológica de articular la contradicción fundamental de un texto puede verse pues como una prueba de lo completo del análisis: por eso, por ejemplo, la sociología convencional de la literatura o de la cultura, que se limita modestamente a la identificación de motivos o valores de clase en un texto dado, y siente que su trabajo ha quedado hecho cuando muestra que un artefacto dado «refleja» su trasfondo social, es profundamente inaceptable. (Jameson, 1989, p. 65)

En ese sentido, la interpretación es una reescritura del texto literario al mismo tiempo que es un reestructuración de un “previo subtexto histórico o ideológico” (Jameson, 1989, p. 66). Este no puede entenderse como algo exterior al texto, pues lo Real está vinculado al lenguaje de un modo intrínseco. La Historia, en esa línea, solo puede ser apprehendida luego de ser textualizada y narrativizada.

En esta línea, la propuesta de Jameson permite abordar la narrativa de Valenzuela como un artefacto cultural y simbólico que propone en el terreno de la ficción una solución temporal al complejo problema social derivado de un proceso autoritario y opresivo. En este caso, corresponde relacionarlo con el contexto de la dictadura argentina. Así la ficción busca una intervención en la Historia, en la región de lo Real.

### 3. Cuerpo y Escritura

¿Cuál es la importancia en relacionar el cuerpo con el poder? ¿Cómo el discurso ficcional construye una relación de significado entre cuerpo y poder? Finalmente, ¿cómo la ficción ocuparía ese rol crítico y cuestionador frente al poder? La relación simbólica entre cuerpo y poder es un lugar común dentro de la historia del pensamiento occidental. Se puede afirmar que ha funcionado como mecanismo para crear mitos, para sustentar un culto político (Rader, 2006), para abordar la idea misma de las estructuras del poder como un cuerpo social y administrativo (Kantorowicz, 2012); es por ello que esta relación metafórica entre cuerpo y poder ha recibido una atención especial siempre desde la filosofía política para explicar cómo surgen y funcionan las propias concepciones sobre el orden político.

En la literatura, esta metáfora es un tema frecuente debido a las múltiples posibilidades creativas y especulativas que ofrece como objeto de ficción. Para precisar en

el caso de la literatura hispanoamericana, según Olivia Vásquez-Medina (2013), hay una larga tradición sobre la escritura del cuerpo: “la novelística de mediados del siglo XX lo habría consolidado ya como *topos* para reflexionar sobre una problemática específica: la nación” (p.16). Dicha reflexión, desde la novela histórica, por ejemplo, pone en relieve que el empleo del cuerpo articula una crítica bifronte, pues actúa sobre la ficcionalización del pasado y también “desde el presente donde se escribe” (p.17).

De ese modo, *Cambio de armas* es un libro que utiliza alegóricamente la figura del cuerpo femenino como el espacio en donde se va a textualizar la violencia del poder androcéntrico que representa la dictadura. En ese sentido es un libro disidente, crítico, inscrito dentro de una tradición de textos que buscan intervenir en la Historia. Igualmente, intenta dejar constancia en los espacios de la ficción de las serias contradicciones de la realidad social, política y moral de su tiempo.

Luisa Valenzuela escribe sobre el cuerpo y “escribe con el cuerpo” de una manera consciente.<sup>1</sup> Su narrativa es política e incide en proyectarse desde las esferas íntimas o privadas de los sujetos, como son las relaciones maritales, aventuras eróticas o uniones fallidas, cuyo subtexto ideológico se manifiesta en actos de “empoderamiento”:

The politics of the private sphere as well as that of the public is a motif which permeates her work, focusing as it does on the relationship of the opresor and the opressed, those who govern and those who are governed, the social and the psychological, male and female. Here is a narrative in which writing is an instigator and ‘disturber of ideas’, an act of personal empowerment which gives rise to political consciousness. (Saltz, 1987, p.61)

Asimismo, según Muñoz (1992), el conocimiento del cuerpo permite entender la postura de Valenzuela frente a la escritura, en el sentido de que construye un lenguaje femenino desde la exploración de las “energías de la mujer, su poder y potencia localizadas en las regiones de su femineidad, cuya representación será codificada en un *cuerpo textual femenino*” (p. 63). El cuerpo textual femenino no es otra cosa que el proceso de la escritura como “la autoconciencia

<sup>1</sup> En palabras de la escritora, escribir implica una actitud vital: “Es más bien un trabajo conjunto de la cabeza y lo otro, aquello que nos impulsa a movernos, a bailar, a respirar y exhalar, es decir por lo tanto acarrea a la cabeza y con ella al raciocinio a explorar caminos impensados que suelen asustarnos” (Hartry, 2010, p. 339).

que resulta del conocimiento de su propio cuerpo” (1992, p. 63). Cabe agregar que es ese el modo en que lo conceptualiza el ginocentrismo de orientación francesa.

Así, en esta necesidad de problematizar la representación de la mujer y también su relación con la escritura, *Cambio de armas* ofrece una solución temporal para resolver las contradicciones del contexto: apropiarse del lenguaje para luego resignificarlo desde las coordenadas propuestas que surgen del conocimiento del cuerpo femenino. Es mediante esta labor de resignificación que el cuerpo femenino buscará liberarse de las fuerzas opresoras. Esta será su acción de empoderamiento y su intervención en lo Real.

#### 4. Cuarta Versión, el Problema de Escribir la Historia

En el conjunto de relatos de *Cambio de armas* es posible verificar la necesidad de reescribir la Historia, pero desde un discurso que articula elementos subversivos entendidos aquí como fuerzas liberadoras. La construcción de este discurso entra en permanente conflicto con la “versión” oficial que se identifica con el poder de la dictadura y su lenguaje androcéntrico. Para analizar estos aspectos, se tomará como referencia dos cuentos que, para el presente estudio, son significativos: “Cuarta versión” y “Cambio de armas”.

“Cuarta versión” abre el conjunto de cuentos y, en la perspectiva de este estudio, alude desde su título el ejercicio de la constante reescritura, cuestión que se reafirmará en las intervenciones de la narradora-autora. Su argumento se centra en la aventura extramarital de Bella y Pedro: ella es una actriz cuya superficialidad y belleza atraen a Pedro, un diplomático de modales atildados y casado. La historia de ambos transcurre por lo general en el interior de la embajada, en donde Pedro siempre ofrece cocteles y recepciones, a las cuales asisten personajes importantes como también artistas para socializar. Sin embargo, en los exteriores de este espacio, el ambiente es distinto: existe un miedo constante, la represión por parte de los militares y las permanentes persecuciones es una información que dosificadamente va aflorando en las conversaciones de los asistentes a las reuniones en la embajada.

En su construcción, “Cuarta versión” permite identificar una doble línea argumental. La primera se centra en el problema de la escritura de la Historia. La otra se ocupa de la relación amorosa de Bella y Pedro, en donde se nota la función del cuerpo del protagonista que se convierte también en otro objeto escrito.

Sobre la primera línea argumental, se puede señalar que el relato inicia con un prólogo que expone una declaración de motivos. De esta manera, se manifiesta el conflicto en el cual

se halla el narrador: textualizar la Historia, prodigarle un orden, una linealidad que le permita establecer una secuencia entre las distintas experiencias que configuran la historia personal de Bella, el personaje de la narración:

Leo y releo estas páginas sueltas y a veces el azar reconstruye el orden. Me topo con múltiples principios. Los estudio, descarto y recupero y trato de ubicarlos en el sitio adecuado en un furioso intento de armar el rompecabezas. De estampar en alguna parte la memoria congelada de los hechos para que esta cadena de acontecimientos no se olvide ni se repita. Quiero a toda costa reconstruir la historia (...). (Valenzuela, 2007, p. 12)

En este fragmento queda en evidencia un aspecto que Fredric Jameson (1989) ya había notado como relevante en la comprensión de la Historia, en el sentido de que “el problema de la representación, y muy particularmente el de la representación de la Historia: [es] un problema esencialmente narrativo, una cuestión de la adecuación de cualquier marco del relato en que puede representarse la Historia” (1989, p.41). Este relato no puede ser producto de una entidad completamente externa, solo se puede configurar como producto de la interpretación del narrador: “leo”, “releo”, “estudio”, “descarto” y “recupero”. Una interpretación que es el resultado de un esfuerzo dialéctico, entre distinguir las respectivas versiones para llegar a una conclusión de lo Real, y en donde siempre existe una tensión entre lo que está escrito y los silencios propios de lo “escamoteado” de los papeles de Bella:

Lo que más me preocupa de esta historia es aquello que se está escamoteando, lo que no logra ser narrado (...) Lo escamoteado no es el sexo, no es el deseo como suele ocurrir en otros casos (...) Los asilados políticos. De ellos se trata aunque estas páginas que ahora recorro y a veces reproduzco sólo lo mencionan de pasada, como al descuido. (Valenzuela, 2007, pp. 34-35)

Estos puntos que han sido silenciados adrede son los que configuran a un narrador preocupado en dilucidar e interpretar correctamente los hechos no verbalizados y, por ende, borrados de la historia de Bella. Es por ello que se atribuye el papel del autor: “No hay autor y ahora la autora soy yo, apropiándome de este material que genera la desesperación

de la escritura” (Valenzuela, 2007, p.35). Esta autoría es necesaria para concluir el proyecto textualizado sobre aquella “realidad” en donde la interpretación aún no tiene un sentido fijo.

Esta es la ansiedad que agobia a la narradora, de quien ahora la marca de su género la individualiza. Por tal motivo, su intento de armar el rompecabezas origina en ella una reacción de furia frente a su impotencia “de la escritura”. Si anteriormente se señaló la función del ginocentrismo en la escritura de Valenzuela, aquí se ve que la “apropiación” del lenguaje predominantemente androcéntrico es limitante y no representa en sí la vía para poder representar la realidad desde el punto de vista femenino.

Por otro lado, estas distintas versiones, para Sharon Magnarelli, no son la principal preocupación a tener en cuenta sino las lecturas posibles que derivan de los distintos planos que articula. Estos son las que siguen: (a) la historia política que es un subtexto dentro de la historia de amor; (b) la construcción de una trama en donde el lector y el autor asumen el rol del detective para reconstruir la verdad de los acontecimientos; (c) el género del cuento de hadas; y (d) el acto de escribir (Sesana, 2003). De ese modo, se puede notar que esta diversidad de planos es producto también de que estructuralmente, como se señaló al inicio de esta sección, existe una división de espacios, interior (embajada) y exterior, que se oponen binariamente. Así, se puede decir que los campos de significado del interior se asocian con la libertad, la socialización, la diversión, el deseo (de Bella y Pedro), a diferencia del exterior que comprende la opresión, la persecución y la muerte.

El personaje de Bella transita entre ambos espacios, pero su presencia es contaminante en el espacio interior, pues tras de sus acciones subyacen las tensiones propias del exterior que van a desequilibrar el aparente orden que existe en la embajada. Es ahí donde la lectura política del cuento adquiere cierta dimensión, pues se observa a un personaje desdoblado: Bella, la actriz víctima del deseo por un hombre casado, y Bella, la activista política, o la subversiva si se ve desde el ángulo de los militares, que se preocupa en utilizar su vínculo con Pedro para conseguir asilo a los perseguidos políticos. De esta manera, el espacio de la embajada empieza a contaminarse del miedo y el tenebrismo político que existe en los exteriores.

Sin embargo, lo realmente importante frente a este material textual es la autoría que ha quedado inconclusa, por lo que el narrador busca legitimar su interpretación del material frente a las otras versiones que puedan derivarse, y en ese sentido fijar el sentido. Aquí subyace el subtexto ideológico que propone el primer cuento de *Cambio de armas*: las batallas por fijar el sentido de la Historia. Esta es una de las principales tensiones en

el contexto político de una dictadura, pues sus mecanismos de propaganda intervienen y narran los hechos desde su punto de vista “oficial”.

Frente a ello, la literatura se convierte en un discurso que desautoriza, contradice y cuestiona el poder desde los márgenes de la ficción. Es por ello que la narradora asume la responsabilidad de la autoría con la misma convicción política de Bella, su rol es también subversivo, y desde su lado, compromete al lector. Sobre este punto, Hartry (2010) propone que existe en la narración de Valenzuela un acto cooperativo con el lector, a manera de un “lector cómplice” en su reconstrucción de la narración. La investigadora afirma:

Este tipo de escritura experimental caracteriza a Valenzuela, que, además, usa la ruptura del lenguaje y de la forma de contar tradicionales para denunciar las convenciones, en este caso lingüísticas, llegando al punto de destruirlas. Esto, a su vez, lleva a la liberación de la represión mediante la libertad de expresión. (Hartry, 2010, p.337)

La anterior precisión clarifica más la visión sobre el trabajo de esta narradora. Querer superar las convenciones frente a las limitaciones que plantea el lenguaje es, desde el punto de vista del presente estudio, una toma de posición política frente a la subordinación que el discurso androcéntrico ha impuesto sobre la identidad femenina (discurso que, dicho sea de paso, emana de la dictadura que lo legitima).

La segunda línea argumental, la relación de Pedro y Bella, enfatiza la corporalidad de Bella, pues a partir de su cuerpo se puede lograr una resignificación del lenguaje que “desespera” a la narradora-autora. Del mismo modo, es también a partir de ella que se puede lograr esa síntesis dialéctica para poder cerrar el ciclo de los acontecimientos (hay que recordar que la narradora ha decidido apropiarse de su versión, reordenarla e interpretarla para intervenir en lo Real). En ese sentido, el cuerpo de Bella puede ser un criterio para dirigir la interpretación de la Realidad y la fijación del sentido en la escritura de la Historia:

Hay un punto en donde (...) una pasa a ser personaje de ficción o todo lo contrario, el personaje de ficción anida en nosotros y mucho de lo que expresamos o actuamos forma parte de la estructura narrativa, de un texto que vamos escribiendo con el cuerpo como una invitación. (Valenzuela, 2007, pp. 12-13, el subrayado es nuestro)

Así, según la lógica del relato, la simetría entre la historia ficcional y la Historia está definida por una estructura narrativa que en esencia es textual, pero en donde también participa el cuerpo. Se podría señalar que estas alusiones intentan construir progresivamente en el conjunto de relatos la alegoría del cuerpo femenino como instrumento y luego como espacio de la escritura. Esto es, su causa eficiente, su primer punto de partida para el proceso de subversión y liberación de la escritura femenina.

Para que Bella pueda narrar mediante su cuerpo es importante el rol que se le adjudica dentro de la historia. A diferencia de los demás, en ella se destaca su naturaleza performativa por ser una actriz, de modo que podría decirse que “siempre interpreta el papel”.

(...) los rasgos de Bella se irán delineando con el correr de las admiraciones. De todos modos, ni tan Bella como indicaría su nombre ni tan ¿sofisticada? Aunque a veces algo de eso hay, sobre todo cuando juega su papel o simplemente cuando opta por mostrarse:

— Mi papel es estar viva. (Valenzuela, 2007, p.16)

Este “interpretar el papel” es significativo, pues se incluye dentro de un conjunto de estrategias que enfatizan la reconfiguración variable del personaje. De esa forma, es posible decir que la naturaleza performativa de Bella permite todo un ejercicio de resignificación constante derivado del hecho de que su cuerpo se convierte en signo, en un espacio que funciona como escenario teatral. Sobre este último punto, se puede anotar que el acto performativo de Bella también es subversivo porque busca enfrentarse a la censura de la dictadura mediante la puesta en escena y el enmascaramiento:

(...) el espectáculo que estaba a punto de estrenar y que llevaba por título El todo por el todo, representación unipersonal en dos actos y montones de actitudes, con todas las máscaras izadas como velas. Espectáculo concebido para invitar al público a jugarse tratando de burlar las barreras de censura mientras la posibilidad todavía existiera, apurándose antes de la represión (...). (Valenzuela, 2007, p. 49)

Esta alusión a la puesta en escena dentro de la narración es un recurso metaficcional para revelar la verdad que se esconde en los entresijos de la ficción. En ese sentido, se trata de proyectar la misma condición que hay entre la puesta de escena de Bella y la narración de *Cambio de armas*. Es decir, ambos son textos políticos que recurren a la ficción para poder superar la censura e intervenir en la Historia.

Otro detalle que se agrega es su condición de apelar a las máscaras. Sobre ello, Bilbija (1996) en su análisis sobre “Ceremonias de rechazo”, otro cuento incluido en *Cambio de armas*, señala el enmascaramiento mediante el maquillaje como una nueva semantización de la identidad. Esta estrategia, desde su lectura, es una forma de subversión psicopolítica frente al rol que el discurso androcéntrico de la dictadura militar le ha asignado a la mujer, tema que sin duda es central dentro de la constitución de los demás relatos: “(...) el texto es la máscara y su forma refleja la desintegración de la identidad unificada y estable” (p. 103).

En el caso de “Cuarta versión”, la máscara es el recurso para poder representar y en ese sentido redefinir su papel. Esto se da no solo en la puesta en escena, sino también en el orden exterior: actriz, amante, mujer superficial, activista política, perseguida política y víctima. Entonces, visto esto, se puede afirmar que el personaje de Bella al romper con su identidad está siempre en una actitud subversiva y transgresora en busca de su propia resignificación mediante el acto performativo o de enmascaramiento.

## 5. Cambio de Armas, Lenguaje y Cuerpo Torturado

El cuento “Cambio de armas” plantea como eje temático un cuestionamiento del lenguaje a nivel del significado. Esta tensión a nivel del lenguaje es una dimensión más de los conflictos y cuestionamientos derivados sobre el poder que emana de la dictadura militar; en el sentido de que la dictadura legitima en el orden social la funcionalidad de este discurso que subordina a la mujer. Además, el relato problematiza asuntos como la identidad y la violencia en un entretejido de relaciones tortuosas que componen el conflicto del relato. En este texto, el cuerpo femenino se convierte en un medio para expresar las contradicciones del poder, en clara alusión también al “cambio de armas” que busca el sujeto femenino para liberarse de la opresión del discurso androcéntrico.

Sobre este “cambio de armas”, Kaplan (2007) es enfática al señalar que el propósito que dirige la narrativa de Valenzuela es demostrar que “las mujeres sólo tendrán control sobre la palabra cuando ‘entiendan’ su propio cuerpo y que la escritura femenina debe ser consciente

del cuerpo y de las fantasías de las mujeres. ‘Escribir con el cuerpo’ es la fórmula que propone” (p.67). Así, se podría derivar que el cambio de armas Real y su intervención en la Historia dependerá de cómo el sujeto femenino pueda apropiarse del lenguaje, resignificarlo, como se planteó en el análisis del primer cuento. Por ello, es posible afirmar, siguiendo la lectura de Kaplan, que el relato

no sólo problematiza la idea de un lenguaje con un sentido único sino que coloca al lenguaje en el lugar de la resistencia y de la apertura hacia una transformación social, en el supuesto caso de que la mujer logre sobrepasar la dificultad de acceder al simbólico reino del lenguaje sin simultáneamente ponerse bajo borradura, arriesgándose a ser malentendida o confirmando las representaciones patriarcales que preexisten en su habla. (Kaplan, 2007, p. 74)

El relato presenta como argumento la relación conyugal de Laura y Roque. Se sugiere que ella es víctima de su propio esposo, un coronel, quien la tortura en aquella casa en la que está cautiva. Laura, el personaje protagonista, aparece como una mujer amnésica y, por ende, su historia personal será paulatinamente revelada. Ella inicia su proceso de reconocimiento desde el punto de vista del otro, que es quien le atribuye su nombre: “Ella acepta las manos tendidas, inclina la cabeza ante el nombre de Laura también aceptándolo y él y sus colegas se sientan en los sillones y empiezan a examinarla” (Valenzuela, 2007, p. 127). Su verdadera identidad está borrosa y no aflorará hasta el final del relato para configurar también, en términos formales, el clímax en la resolución del conflicto.

Sobre esta amnesia, la crítica ha interpretado que puede identificarse como una alegoría colectiva (Hartry, 2010) sobre la falta de memoria en las naciones golpeadas por los regímenes autoritarios. O también sobre la ausencia adrede que existe en la construcción de la Historia desde el discurso oficial del poder. Sobre este último punto se puede seguir la idea de Callejo (1985), quien sostiene que en este relato es evidente que hay una alegoría política, de cómo el poder de la dictadura “hace perder la memoria a golpes [al pueblo], igual que a Laura [así el pueblo es] forzosamente amnésico, pero al que se le obliga a pensar en el dictador como padre de la patria, padre benefactor” (pp. 579-580).

En la misma línea, Jara (2007) propone que la falta de memoria es un elemento que Valenzuela asocia con la figura del “desaparecido”. De esa forma, su fin es denunciar las prácticas regulares de la dictadura militar en Argentina en relación con la narración de la Historia:

En “Cambio de armas” Valenzuela construye un yo condenado a la desaparición, a estallar en la figura de un otro indefinible, ajeno y siempre presente. Entonces, desaparecido el yo, queda abolida la memoria, borrándose, de este modo, todo vestigio de una historia individual o colectiva. (Jara, 2007, p. 223)

Por otro lado, para Kaplan (2007) esta amnesia tiene también un vínculo con el cuerpo femenino. En ese sentido se quiere describir la condición de la falta de memoria de Laura desde la relación entre lo textual y lo corpóreo: “El primer adjetivo que aparece, en la segunda línea, por un lado da la marca de género y por otro, corporiza esta desposesión: desnuda de recuerdos” (p. 113, el subrayado es nuestro).

Considerando lo anterior, Laura para afirmarse en el universo ficcional del relato debe empezar su proceso de adquisición del conocimiento. Por ello, se enfatiza cómo este proceso debe empezar por el lenguaje. Formalmente, se puede interpretar esto desde los subtítulos que plantea el cuento como experiencias de conocimiento a través de los siguientes términos: *las palabras, el concepto, la fotografía, los nombres, la planta, los espejos, la ventana, los colegas, el pozo, el rebenque, la mirilla, las llaves, las voces...*

Asimismo, las relaciones de designación se convierten en el único asidero para conservar la realidad y verdad de las cosas en este universo ficcional. Laura puede dar nombre a los objetos como si fueran operaciones sencillas que surgen sin necesidad de saber cómo operan en el fondo. Sin embargo, no puede designar la verdadera identidad del hombre que la posee:

Después está el hombre: ése, él, sin nombre al que le puede poner cualquier nombre que se le pase por la cabeza, total, todos son igualmente eficaces y el tipo, cuando anda por la casa le contesta aunque lo llame Hugo, Sebastián, Ignacio, Alfredo o lo que sea. (Valenzuela, 2007, pp. 113-114)

La acotación mediante la voz del narrador, “todos son igualmente eficaces”, adquiere sentido y relieve cuando se sabe que Roque, el esposo torturador, es un coronel. En este pequeño intersticio la voz del narrador sugiere que en la dictadura se elimina la individualidad, pues esta se reduce a un espíritu de cuerpo, de grupo, de identidad uniforme y homogénea. Ahí radica su eficacia. Todos estos rasgos: perder la memoria, la ausencia de

historia, la falta de un reconocimiento, pueden ser claves para la construcción de personajes que pretenden ser metáforas del desorden que vive una nación, aunque en el discurso oficial se señale que la dictadura se dio forzosamente como única solución para imponer el orden.

Ya antes se ha mencionado que la escritura femenina ha volcado sus estrategias para redefinir la identificación de la mujer desde su corporalidad. Laura se formula la pregunta sobre si su tiempo de florecimiento ha pasado o está próximo a llegar: “¿Cuándo habrá brillado el esplendor de ella [la planta]? ¿Habrá pasado ya el momento o estará por llegar?” (Valenzuela, 2007, p. 122). Se puede entender aquí también la situación del país, en el ideario común sobre si fue esplendoroso el pasado o de si es necesaria la tarea de reconstrucción que se proyecta hacia el futuro; pues el presente al igual que la planta es un estado marchito.

Lo mismo podría afirmarse en otro cuento, “Ceremonias de Rechazo”, donde el propósito del personaje, Amanda, al sembrar en el jardín exterior que posee, muestra no solo la tarea de redefinir su identidad (el jardín interior se amalgama con el jardín exterior según la voz del narrador) sino también la necesidad de que su amante, Coyote, no intervenga más en él. Aquí no solo está presente la idea de un discurso alternativo femenino frente al hegemónico, sino también es una clara posición frente al poder. La reconstrucción nacional dependerá en gran parte de la ausencia del Coyote, que representa a la dictadura, y de la acción de empoderamiento de Amanda.

En cierto modo el texto se construye sobre la oposición binaria de hombre y mujer desde los siguientes campos: como el torturador y la víctima, como un representante del orden y la otra de la subversión; él es un instrumento de la represión y ella, del goce y de la libertad. El Coyote y Roque, el hombre sinnombre, son representantes del discurso hegemónico y parte de una estructura de poder identificada con un sistema político como es la dictadura. Así, sus acciones directa o indirectamente dependen de este gran esquema.

Por otro lado, en “Cambio de armas” es donde mejor se puede observar cómo el cuerpo femenino se ha convertido en el espacio en donde la dictadura textualiza sus mecanismos de represión. Para acentuar la violencia política, el cuerpo de la mujer será el lugar donde se van a operar los atropellos de la dictadura: torturas, violaciones y desapariciones. La identidad perdida de Laura es producto de estas operaciones. Ella, al no tener una identidad está como ausente, no tiene historia. Las dictaduras se caracterizan precisamente porque deforman la Historia y la manipulan. En ese sentido, es significativo cuando el coronel le obliga a recordar quién era ella realmente, la despierta, y le dice:

– ¿No te das cuenta que esto ya no puede seguir? Basta reaccioná. Se terminó la farra. Mañana a la mañana te van a abrir la puerta y vos vas a poder salir, quedarte, contarlo todo, hacer lo que se te antoje. Total, yo ya voy a estar bien lejos (...). (Valenzuela, 2007, p. 195)

Contar, escribir una versión, hace juego coincidentemente con el primer cuento “Cuarta versión”, es una tarea pendiente en el retorno a la democracia, pues la dictadura ha deformado la historia y debe salir a la luz la verdad. La contaminación de la dictadura es negativa y altera todos los niveles del cuento. Como puede verse, el cuerpo no solo agota su significado en la relación con la identidad femenina sino también se extiende a coger elementos del contexto. La identidad femenina está íntimamente relacionada con el contexto de la dictadura y su liberación es una tarea urgente. Entonces, la acción de empoderamiento es un elemento indesligable de la estructura narrativa que el relato necesita para la construcción de su propia versión de la Historia.

## 6. Conclusiones

Luisa Valenzuela es una escritora comprometida, ha tenido un papel muy importante en las discusiones en torno al género y la política, temas que ha convertido en capitales dentro de su propia narrativa. En *Cambio de armas* se puede examinar cómo estas motivaciones se textualizan para resolver en el terreno de la ficción las serias contradicciones que tienen las naciones latinoamericanas en torno a su Historia. Asimismo, se puede observar el rol que desempeña la mujer en este complejo entresijo social y su acción de empoderamiento.

A lo largo de este análisis, se ha examinado cómo la alegoría del cuerpo femenino representa una problematización del complejo proceso político que representó la dictadura en Argentina. Como artefacto cultural y simbólico, este conjunto de relatos propone como soluciones temporales que la escritura de la Historia dependerá en cierta medida del modo en cómo la mujer se apropie de la escritura para redefinir su identidad e intervenga en lo Real para transgredir el discurso que ha oficializado el poder. De esa forma se ha podido demostrar cómo en “Cuarta versión” el sujeto femenino está siempre en una posición transgresora debido a su constante resignificación mediante el acto performativo o de enmascaramiento; al mismo tiempo, quien cumple el rol del narrador debe adjudicarse

también el proceso de la autoría para concluir un proyecto de narrativización de la Historia en donde la tensión radica en la batalla por fijar el sentido.

Por otro lado, en el relato que da nombre al libro, “Cambio de armas”, se concluye que el cuerpo femenino es el espacio en donde la dictadura textualiza sus mecanismos de represión. Así, la relación conyugal entre Laura y Roque, víctima y torturador respectivamente, es un reflejo en la esfera íntima de una situación que ocurre en la esfera pública. En ese sentido, la liberación de Laura solo será posible en la medida que la superación de su amnesia y su proceso de autoconocimiento le permitan apropiarse de su verdadera arma que es el lenguaje.

Finalmente, es relevante notar que el subtexto ideológico de estos relatos implica un acto de empoderamiento. Es decir, una reacción que permita subvertir el orden en donde la mujer ha ocupado tradicionalmente un lugar subordinado y en donde su cuerpo siempre se ha visto torturado, silenciado y reprimido. Estas son, pues, las constantes sobre las cuales la narrativa de Valenzuela ha buscado resolver en la ficción una compleja realidad.

### Referencias

- Bilbija, K. (1996). Maquillaje y escritura en “Ceremonias de rechazo” de Luisa Valenzuela: hacia un cuerpo propio. *Inti: Revista de literatura hispánica*, 1(43-44), 95-108. Recuperado de <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss43/8>
- Callejo, A. (1985). Literatura e irregularidad en Cambio de armas, de Luisa Valenzuela. *Revista Iberoamericana*, 51(132-133), 575-580. Recuperado de <http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/issue/view/171/showToc>
- Hartry, L. (2010). Género, poder y violencia en la obra de Luisa Valenzuela. *Boletín Millares Carlo*, (29), 333-345. Recuperado de <http://mdc.ulpgc.es/cdm/singleitem/collection/bolmc/id/418/rec/1>
- Jameson, F. (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico* (Trad. T. Segovia). Madrid, España: Visor.
- Jameson, F. (1994). *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act* (2th ed.). New York, Estados Unidos: Cornell University Press.
- Jara, S. (2007). Historia de una relación abyecta en “Cambio de armas” de Luisa Valenzuela. *Arrabal*, (5), 221-228. Recuperado de <http://www.raco.cat/index.php/Arrabal/article/view/140525>
- Kantorowicz, E. (2012). *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de la teología política medieval*. Madrid, España: Akal.
- Kaplan, B. (2007). *Género y violencia en la narrativa del cono sur 1954-2003*. Woodbridge, Reino Unido: Tamesis.
- Muñoz, W. (1992). Cambio de armas de Luisa Valenzuela: La aventura de la adquisición de la escritura ginocéntrica. *Modern Language Studies*, 22(2), pp. 57-71. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/3195018>

- Rader, O. (2006). *Tumba y poder. El culto político a los muertos desde Alejandro Magno hasta Lenin*. Madrid, España: Siruela.
- Saltz, J. (1987). Luisa Valenzuela's Cambio de Armas: Rhetoric of Politics. *Confluencia*, 3(1), pp. 61-66. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/27921751>
- Sesana, L. (2003). Procesos de liberación: Cambio de armas: Luisa Valenzuela (Buenos Aires, 1938). *Concept*, 27. Recuperado de <https://concept.journals.villanova.edu/article/view/150/121>
- Valenzuela, L. (2007). *Cambio de armas*. Bogotá, Colombia: Norma.
- Vásquez-Medina, O. (2013). *Cuerpo, historia y textualidad en Augusto Roa Bastos, Fernando del Paso y Gabriel García Márquez*. Madrid, España: Iberoamericana /Frankfurt, Alemania: Vervuert.

# Sobre el Liberalismo en José de la Riva-Agüero, su Fracaso y Continuidad Reaccionaria: Análisis de sus Jóvenes Escritos Políticos

Jorge Augusto Trujillo Jurado\*

Universidad Católica Sedes Sapientiae

jtrujillo@ucss.edu.pe

**Fecha de recepción:** agosto de 2015

**Fecha de aceptación:** octubre de 2015

**Resumen:** El artículo pretende mostrar los rasgos centrales del liberalismo inicial que practicó José de la Riva-Agüero y Osma, el principal intelectual de la generación Novecentista, el liberalismo en el que se inserta esta primera práctica política, su fracaso y hacia qué modelo de democracia se aproxima como el más apropiado para la situación nacional de su época. De este análisis, se sugerirá que, más que una diferencia radical entre sus etapas liberal y reaccionaria (propia de su edad

\* **Jorge Augusto Trujillo Jurado** estudió Literatura Hispanoamericana en la Pontificia Universidad Católica del Perú, donde también cursó estudios de Ciencia Política. Sus campos de interés son la literatura colonial, la sermónística barroca, los estudios del Renacimiento, los discursos contrarrevolucionarios y la generación novecentista. Sobre estos temas, ha publicado artículos en revistas. Dentro de sus últimas publicaciones se encuentra la siguiente: En torno a las ideas de identidad y nación en *Paisajes peruanos* de José de la Riva Agüero, contenido en el libro editado por Jorge Wiese en el 2013 titulado *Paisajes peruanos 1912-2012. José de la Riva Agüero, la ruta y el texto* (Lima, Perú: PUCP, Instituto Riva-Agüero). Actualmente, se dedica a la docencia.

madura), su pensamiento presenta una continuidad que cuestiona el facilismo de la división asumida por la crítica. Al coincidir el 2015 con los 185 años de su nacimiento, este artículo también es una invitación a valorar su recuerdo con la lectura de su imprescindible producción escrita.

**Palabras clave:** José de la Riva-Agüero y Osma, liberalismo, reaccionarismo, generación novecentista.

### **On the Liberalism in José de la Riva-Aguero, his Failure and Continuity Reactionary: Analysis of Youth Policy Briefs**

**Abstract:** This article shows the main features of the original liberalism practiced by José de la Riva-Agüero y Osma , the leading intellectual of the novecentist generation, in what kind of liberalism is inserted this first political practice, its failure and to what model of democracy approaches as the most appropriate to the national situation of his time. From this analysis, we suggest that, rather than a radical difference between its liberal and reactionary stage (typical of his maturity), his thinking has a continuity that questions the easy division assumed by critics. Since 2015 coincides with the 185 anniversary of his birth, this article is also an invitation to value their memories with their essential reading written production.

**Keywords:** José de la Riva-Agüero y Osma, Liberalism, reactionarism, Novecentist Generation.

*¡Cuántos ingredientes tóxicos se combinaron en aquella orgía del pensamiento! Al rojo frenesí de Nietzsche, el demente, se sumaron el negro y letal sopor del budista Schopenhauer, las recónditas tenebrosidades del neokantismo, la monótona y grisácea superficialidad disciplinada de Spencer, y la plúmbea pedantería de sus mediocres acólitos, los sociólogos franceses de la Biblioteca Alcan (...) Esa fue, por varios años, mi deletérea atmósfera mental. No es maravilla, pues, que prevaricara escribiendo, en mis tesis y artículos de entonces, contra el catolicismo y el espiritualismo, despropósitos y frases impías, que hoy querría condenar a perpetuo olvido, y borrar y cancelar aun a costa de mi sangre.*

José de la Riva-Agüero y Osma, *Profesión de fe y retractación de errores*

## 1. Introducción

El fragmento que se cita como epígrafe es parte de la famosa “Profesión de fe y retractación de errores” que José de la Riva-Agüero y Osma pronunció en 1932 en el colegio de La Recoleta. Discurso admirado y retomado por varias generaciones próximas al pensamiento político de derechas, ha servido también para plantear una supuesta *existencia* de dos Riva-Agüeros diferentes. Conforme a esto, podría hablarse de un primer y joven liberal y, desde fechas cercanas a su alocución, de un posterior y ya maduro reaccionario.

En un interesante estudio, Luis Gómez Acuña (1999) ha cuestionado esta división clásica. Señala que esta es muy simple y que en realidad se trata de un mismo intelectual, pero con pensamiento evolucionado desde un modelo librepensador hacia un fuerte conservadurismo. La prevalencia de algunas ideas entre una etapa y otra parece confirmar esta postura, mas esto no resta utilidad a la división por fases liberal-reaccionaria para elaborar un estudio sistemático de las ideas políticas propuestas, practicadas y defendidas por Riva-Agüero en los distintos momentos de su vida. Es, además, un elemento importante para

comprender la evolución propuesta por Gómez Acuña en los diferentes contextos políticos en los que estas se desarrollaron.

Es, pues, de esta forma como se han realizado los estudios sobre el pensamiento político del intelectual más importante de la generación del 900: el Riva-Agüero liberal *vs.* el Riva-Agüero reaccionario. De estos dos momentos, el que más ha llamado la atención de la academia es su reaccionarismo y ya desde los años inmediatamente posteriores a su muerte. Comenzando con las diatribas de Alberto Hidalgo o Luis Alberto Sánchez, hasta los apologeticos de sus cercanos como Francisco García Calderón, su férrea filiación al pensamiento conservador, reaccionario y católico ha sido destacado, criticado y estudiado, y, en años más recientes, ha provocado notables aportes desde la Filosofía política, la Historia e incluso desde el estudio del Derecho. En contraste, este trabajo fija su atención en el momento anterior: el liberalismo rivagüerino.

Es costumbre de nuestra cultura política reducir el espectro de posturas y tendencias a dos bloques enfrentados: la derecha y la izquierda; si se quiere algo más sofisticado, conservadores y liberales. Esta reducción pedestre ignora los diversos matices que cada una de estas tendencias posee y que enriquecen los diversos discursos e idearios producidos en su preocupación por la cosa pública. La etapa reaccionaria de Riva-Agüero ha sido afortunada, ya que se han producido interesantes artículos para detallar de manera muy precisa las principales características e influencias de su pensamiento político derechista.<sup>1</sup> En cambio, se ignora aún qué rasgos definen su inicial liberalismo, en qué tipo de liberalismo se inserta esta primera práctica política y hacia qué modelo de democracia se aproxima como el más apropiado para la situación nacional de su época.

Este trabajo pretende responder a estas interrogantes. En primer lugar, se mostrará que es posible distinguir la presencia de dos importantes tradiciones liberales en Riva-Agüero: en tanto actuar político, el liberalismo del futuro marqués se emparentaba con aquel que el filósofo político Leo Strauss (2007) llamó *liberalismo antiguo*, el cual desarrollaba la

<sup>1</sup> Junto a los bastante clásicos estudios de Luis Alberto Sánchez, Osmar Gonzales y Pedro Planas, el más reciente e importante estudio del fenómeno de derechas en Riva-Agüero es Víctor Samuel Rivera. En numerosos artículos, Rivera ha logrado rastrear la influencia de Charles Maurras y Donoso Cortés en la obra del marqués. Asimismo, ha propuesto un nuevo acercamiento a su juvenil tesis *Carácter de la Literatura peruana*, valorándola no exclusivamente como importante texto de crítica e historia de la literatura, sino como una velada pieza de filosofía política inserta en una polémica con Javier Prado y Ugarteche. Las referencias de sus textos aparecen en la bibliografía final.

educación liberal basado en tres pilares: cultivo de la excelencia, importancia de la virtud cívica y el ejercicio de la responsabilidad cívica. Estas tres, como podrá verse, eran fáciles de encontrar en el intelectual.

Por otro lado, en cuanto propuesta política (aspecto discursivo), el liberalismo rivagüerino era cercano al de tipo institucional, próximo al modelo fundado por el pensador y político inglés Edmund Burke. La conservación de la tradición política y del gobierno representativo, y la importancia de la ley para la legitimación de lo político, nociones desarrolladas por esta vertiente liberal, aparecen en varios textos del joven Riva-Agüero. Se propone, de lo anterior, a la democracia liberal representativa como aquella a la que él y el Partido Nacional Democrático aspiraban.

Del mismo modo, se propone que la convivencia del primer liberalismo descrito y este segundo, de tipo discursivo, encendió el conflicto entre el liberalismo entendido como ética y el otro como acción política. Se intentará probar que la primera tendencia primó, no como simple desidia de Riva-Agüero y sus partidarios (que es lo que se suele argumentar), sino como una forma muy específica de comprender y configurar al liberalismo, la cual desencadenó el fracaso del proyecto del joven futuro marqués, más aún en un contexto en el que el populismo y la importancia de las masas empezó a surgir y exigir un espacio propio. Llegada a este punto, la investigación pretenderá probar que el segundo tipo de liberalismo cobró mayor importancia y, debido a la fuerte carga conservadora que contenía,<sup>2</sup> fue el catalizador que condujo a la joven promesa del liberalismo hacia la ya conocida postura reaccionaria extrema.

Para tales objetivos, se han escogido los textos políticos que corresponden al tomo XI de las *Obras completas* de Riva-Agüero (1975). Se verá, en primer lugar, una breve presentación de la evolución del liberalismo y sus distintos tipos, a fin de poder distinguir con claridad cuáles son aquellos que habrán de proponerse como pertinentes para la mentalidad política inicial de este autor. Definido esto, se analizarán los textos escogidos para encontrar las pruebas de la presente propuesta y de qué forma se configura el fracaso de este primer proyecto político rivagüerino. Finalmente, se explicará la continuidad entre postura liberal y reaccionaria.

<sup>2</sup> Se adelanta aquí, brevemente, que son precisamente los postulados burkeanos los que fundan el conservadurismo liberal que se acerca a las posturas antiliberales en sus vertientes conservadora y reaccionaria. El paso hacia el pensamiento pro fascista encuentra así una comprensible continuidad.

## 2. El Liberalismo y su Evolución

El liberalismo es aquella teoría política que propone la aplicación de ideales como las libertades civiles de pensamiento, expresión, asociación, la seguridad de la propiedad y el control de la opinión pública sobre las instituciones públicas. Dichos ideales han de cumplirse en gobiernos de tipo constitucional con límites fijados por la ley y cuyas ramas sean responsables de su accionar ante los electorados. La piedra que sostiene esta forma de pensamiento es la satisfacción y realización plena de la persona humana (Sabine, 1945). Entonces, se desprende de esta definición que el factor gravitante del pensamiento liberal es el individuo, y es su derivado interés individual el que toma el lugar del bien común que, señalan los liberales, es siempre impuesto por el Estado. Contra esta imposición se levantan y concluyen que el interés del pueblo se promueve ahora permitiendo que los individuos escojan cómo determinar sus propias vidas.

Por tanto, el liberalismo implica un alejamiento del Estado como el dueño del poder; este pierde valor y cede esta posesión a lo social, lo cual implicaba un desconocimiento de cualquier principio de autoridad. Con ello se generó la diferencia entre la acción social y la acción política: la primera (caracterizada por su espontaneidad, adaptabilidad y ausencia de autoridad) no necesitaba recurrir al poder; la segunda sí necesitaba recurrir a este para existir. Bastaba la economía, decían los liberales, para lograr la felicidad del individuo y para resolver los problemas de la sociedad.

Esta definición ha tenido una genealogía variada que conviene revisar brevemente para determinar a qué momento pertenece el liberalismo que desarrolló Riva-Agüero. Suele mencionarse la obra de John Locke como la fuente original de este pensamiento. Fue él quien elaboró la noción de una sociedad automotivada capaz de generar una voluntad común, sociedad esta que se autosustenta y autorregula. Su análisis del estado de naturaleza y sus carencias condujo a la elaboración del estado lockeano en el que se configura el régimen liberal. En este, es el Parlamento, ya no el rey, el que refleja a la sociedad civil.

En esa línea, los representantes de esta sociedad deben aceptar la ley emanada del Parlamento, incluso la que restringe los actos arbitrarios del rey. El derecho a la revolución queda así justificado. De esta forma, surge la base del pensamiento liberal moderno. Surge con él también toda una reflexión sobre la propiedad y la generación de la riqueza (Locke, 2006). De aquí se desprenden las dos formas de comprender al liberalismo en nuestros tiempos: el liberalismo económico (derivado de las reflexiones lockeanas sobre propiedad y

riqueza, y que tiene como representantes relativamente recientes a Von Hayek, Von Mises, Friedman) y el liberalismo político o institucional.

Este último tiene como representantes más importantes a Jeremy Bentham, Herbert Spencer, Benjamin Constant y John Stuart Mill. Aunque no alejados del análisis de lo económico, no veían a este como fin, sino como un medio para acceder a la realización plena del individuo. Mill es particularmente importante para comprender el liberalismo rivagüerino. Por su parte, Víctor Samuel Rivera ya ha comprobado la relación entre los postulados del político inglés y los del joven Riva-Agüero, especialmente en su producción académica. En su artículo, Rivera, a través del análisis de la tesis doctoral *La Historia en el Perú*, demuestra cómo la oportuna aplicación del gobierno representativo, idea desarrollada por Mill, puede hallarse en el liberalismo historicista del futuro marqués de Montealegre. Propone Rivera que este historicismo concibe al liberalismo como una “propuesta plausible, cuyo éxito o anhelo estarán justificados por experiencias históricas contingentes, pero reales” (2006, p. 26).

Ya con Mill, se accede no solo a la realización del individuo, base del liberalismo, sino al régimen o regímenes más apropiados para lograr tal objetivo. En efecto, señalaba el inglés que el único sistema de gobierno que puede satisfacer las exigencias sociales por completo será aquel en el que participe todo el pueblo, mas la dimensión del Estado moderno impide la participación personal de todos, por lo que el mejor modelo es el gobierno representativo (Mill, 2003). Esta noción, preservada hasta hoy, fue también un punto gravitante en el inicial pensamiento político de Riva-Agüero.

Constant y Mill, los dos pensadores más importantes de este liberalismo político, están cronológicamente cerca de las revoluciones abanderadas de la doctrina liberal: la Independencia norteamericana y la Revolución francesa. Asimismo, son contemporáneos del acontecimiento que marcó el nacimiento del liberalismo, ya usando este nombre, en la vida política: las Cortes de España de 1810 con el Parlamento enfrentado al absolutismo. Sin embargo, como lo demuestran las reflexiones de Locke, el liberalismo es anterior a estos hechos.

En efecto, surgió primero, conflictivamente, de la Revolución gloriosa de 1688 en Inglaterra, cuando se inició realmente el cultivo de esta vertiente política. Limitar el poder y otorgar mayor libertad civil y religiosa a la población fueron los objetivos de ese primer liberalismo *a la moderna*. Para ello, la libertad y el derecho, las leyes, debían marchar juntas. Esta es otra vertiente muy peculiar del liberalismo, aquella seguida por Montesquieu

(quien estudió la revolución inglesa), Alexis de Tocqueville (quien estudió la democracia norteamericana) y, principalmente, Edmund Burke (quien estudió la Revolución francesa). Es el llamado conservadurismo liberal.<sup>3</sup>

Este conservadurismo liberal tiene como principales características la conservación de la tradición política y la aceptación de la importancia del gobierno representativo y las leyes, la Constitución. En efecto, estas fueron las creencias políticas de Burke: en primer lugar, las instituciones políticas son un sistema de derechos prescriptivos y observancias consuetudinarias; en segundo lugar, esas prácticas provienen del pasado y se adaptan al presente; en tercer lugar, la tradición constitucional debe ser reverenciada casi religiosamente por ser fuente de la inteligencia y la civilización colectiva (Sabine, 1945).

Si bien no se encuentra en esta postura la primacía del individuo, Burke sí compartía el fervor por la Constitución como arma para el control del poder, condición vital para los objetivos liberales. Precisamente, este es el componente que lo emparenta con el liberalismo, pero no para beneficiar al individuo, sino para beneficio de la colectividad, la nación. Lo recuerda Sabine: “Burke aceptó (...) la teoría transmitida por Locke de que la constitución era un equilibrio entre la corona, los lores y los comunes” (1945, p. 447).

Se tiene hasta ahora una división del liberalismo en dos ramas: la rama económica y la rama institucional o política. Esta segunda tiene, a su vez, una división en dos subramas: la primera, la propia de un liberalismo centrado en el individuo; la segunda, un pensamiento conservador liberal. Comparten ambas la primacía de la ley y la Constitución como reguladora del poder. Esta división, se verá, resulta útil para el análisis del liberalismo rivagüerino. Mas para un análisis completo de este, una segunda división se hace necesaria.

Se retoma aquí a Benjamin Constant. Tal como planteó en su discurso “Acerca de la libertad de los antiguos comparada con la de los modernos” (1819), existe una división entre liberalismo antiguo y liberalismo moderno. Para los antiguos, ya que respondían a una organización social totalmente diferente a la de los modernos, la libertad era concebida de manera distinta. En la antigüedad, el individuo participaba directamente de la voluntad general; entonces, la soberanía no era una categoría abstracta, como fue considerada en la

<sup>3</sup> Es importante aclarar que este *conservadurismo liberal* no está reñido con los postulados liberales reseñados antes; la importancia del individuo se mantiene, pero con el añadido de un fuerte peso de la normatividad, la Constitución y las leyes. Es recién el antiliberalismo el que se opondrá al liberalismo en todas sus manifestaciones. El conservadurismo antiliberal, por ejemplo, ya no velará por el individuo ni el interés social, primará la identidad colectiva y será pro monárquico y restauracionista.

modernidad, sino que era algo real de la que todos los ciudadanos formaban parte mediante su influencia directa.

Por otro lado, el individuo estaba sometido a esta voluntad popular, con lo que el espacio de la libertad individual particular era restringido en favor de la libertad política, el bien común. Es así que el ámbito de la libertad individual podía ser duramente reglamentado y la vida privada del hombre se veía limitada por el peso de la totalidad social. Y es que, es preciso anotar, para los antiguos, la libertad individual era simplemente desconocida y su concepción de libertad respondía, más bien, a la capacidad de ejercer influencia directa sobre la voluntad popular general mediante su participación en los asuntos públicos (Constant, 1989).

La libertad de los modernos, en cambio, es concebida de manera distinta a la de los antiguos. Aquellos conciben a la libertad, se observó líneas atrás, como la primacía del individuo y sus intereses particulares. La libertad es, entonces, una garantía para la posibilidad de satisfacer sus goces individuales y particulares. Los modernos no están dispuestos a sacrificar su libertad individual en favor de una libertad política, ya que lo que recibirían a cambio no lo ameritaría. Los modernos ven satisfechos sus goces por medio de relaciones privadas de intercambio económico (comercio), las cuales dan a los hombres la seguridad suficiente para sus vidas.

De ahí que los modernos vean menos atractiva la participación en los asuntos públicos. A ello se suma que la influencia individual en la voluntad popular es, para los modernos, casi imperceptible. La soberanía popular es aquí sí una categoría abstracta. Por ello, los modernos se ven ahora más sumidos en su ámbito privado y delegan la actividad política a sus representantes, también por la falta de tiempo que supone avocarse a los asuntos particulares del comercio y empresa individuales.

A esta división entre liberalismo antiguo y moderno, puede añadirse otra más reciente planteada por el filósofo-político alemán Leo Strauss. Él, en un texto llamado precisamente *Liberalismo antiguo y moderno*, distingue al liberalismo antiguo del actual al que considera pervertido por preferir justamente aquello que define al liberalismo surgido de Locke en adelante: la felicidad del individuo y el olvido del colectivo, de lo público. Se ha dejado de lado la virtud. Como ya se mencionó antes, el *liberalismo antiguo*, según Strauss, desarrollaba la educación liberal basado en tres pilares: cultivo de la excelencia,

importancia de la virtud cívica y el ejercicio de la responsabilidad cívica,<sup>4</sup> componentes que permiten construir ciudadanos y colectividades caracterizados por la virtud deseada por la modernidad, la calidad y la excelencia (Strauss, 2007).

Se ha completado así la breve revisión del liberalismo, su evolución y tipología. Con estas reflexiones, se pasará a identificar la específica doctrina practicada por el joven Riva-Agüero. Consideramos que de esa manera se podrá comprender mejor aquel “liberalismo” inicial que la crítica suele hallar en este pensador.

### 3. El Liberalismo Rivagüerino

Vista la evolución del liberalismo, se propone que el desarrollado por Riva-Agüero tiene características extraídas de la doctrina liberal de John Stuart Mill en cuanto a las formas de gobierno y representación, aspecto que desarrolla especialmente en su trabajo académico. Desarrolla, también, elementos del liberalismo burkeano, principalmente aquellos correspondientes con el respeto por la ley, la Constitución y un fuerte fervor por la historia (rasgo burkeano no muy liberal, pero que permitirá el posterior paso hacia el reaccionarismo). Esto se observa en sus textos políticos. Ambos tipos de liberalismos se aprecian en su producción discursiva escrita.

Algo distinto sucede con él en tanto actor político. Aquí, Riva-Agüero practica un liberalismo antiguo, incapaz de adaptarse a las exigencias de una modernidad que se afianzaba en el país, incapacidad de un liberalismo no político, sino ético que produjo el fracaso de su primera etapa de participación en la cosa pública. A continuación, se verá cómo se manifiesta nuestra postura.

La presencia de Mill es de suma importancia para entender el liberalismo del joven Riva-Agüero. Sobre tal presencia, y tras proponer el carácter historicista de este, Víctor Samuel Rivera señala que este es

(...) un liberalismo del que se tiene convicción sobre la base de un balance histórico de sus éxitos y fracasos, acompañado de un diagnóstico para lograr mejoras (...) el historicismo de Riva-Agüero puede ser comprendido de manera

<sup>4</sup> Strauss llega al punto de preguntarse si el liberalismo antiguo podría aplicarse en nuestro tiempo. La respuesta a la que llega, y que se presentará más adelante, ayudará a comprender el fracaso de este inicial proyecto político del joven futuro marqués de Montealegre.

más afortunada si se relaciona con las doctrinas de John Stuart Mill respecto de la oportunidad de la aplicación del gobierno representativo. (2006, p. 27)

Este historicismo será decisivo al iniciarse la segunda etapa política del autor. Como ya se ha señalado, el estudio de Rivera se centra principalmente en la presencia de este historicismo liberal en la obra académica del futuro marqués, puntualmente en su tesis doctoral *La Historia en el Perú*. Añade un dato interesante: el historicismo liberal de Riva-Agüero (opuesto a un esencialismo más propio de liberales *radicales*) se manifiesta en su versión *blanda*, es decir, la vigencia normativa de la teoría política liberal depende de condiciones de plausibilidad histórica a fin de evaluar la propuesta liberal. Esto evita que el liberal blando confíe en las posibilidades del liberalismo según los logros de este y se basa en su convicción. No está cercano a él por fanatismo. Es así como las características del liberalismo de Mill pueden ser consideradas y empleadas en las páginas de su estudio histórico. No obstante, ¿puede encontrarse también esto en su discurso político?

Conviene recordar el carácter empirista de Mill; para él, ninguna verdad puede establecerse racionalmente si no es a través de la observación. Esto, sin duda, encuentra semejanzas con el liberalismo blando expuesto líneas arriba. Mill cree en la libertad a través de un derecho limitado para coaccionar, ya que el hombre no podrá desarrollarse hacia una completa humanidad si es que no se halla libre de interferencias por parte de otros hombres. La limitación debe ser casi extrema. Así, el individuo no debe dar cuenta de su accionar a la sociedad, ya que estos no se relacionan con los intereses de otra persona más que sí mismo. De forma similar, Riva-Agüero señala en la declaración de principios del Partido Nacional Democrático que, sobre las garantías individuales:

El Perú no será fuerte mientras sus hijos no sean libres de veras, mientras sus hijos no se encuentren seguros en su seno contra toda arbitrariedad, y no se halle el gobierno contenido y resguardado por las más sólida barrera contra los propios apasionamientos del rencor y del interés, nuestra primordial solicitud es la de las libertades individuales, indispensable base de todas las demás. (1975, pp. 36-37)

El influjo del liberalismo de Mill es claro en esta primera declaración rivagüerina con objetivo político claro. Precisamente, Mill estudia la naturaleza y los límites de poder

que la sociedad puede aplicar sobre el individuo. Para ello, propone, entre otras cosas una reforma de la ley de *Habeas Corpus* y la ampliación del derecho de reunión que incluya, importante condición también relacionada con el liberalismo de Mill, “una ley que amplíe el mencionado decreto, y prescriba detalladamente las atribuciones policiales para la vigilancia y conservación del orden en las manifestaciones públicas” (Riva-Agüero, 1975, p. 37). Nuevamente, Mill aparece como importante fuente para el diseño de esta propuesta.

En efecto, afirmaba el inglés que lo único que justifica que el individuo o la colectividad se entrometa en la libertad de acción de cualquier miembro de esta es la propia protección. El poder puede ser ejercido sobre un individuo, contra su voluntad, y con todo derecho, para evitar que perjudique a los demás. Y es que este liberalismo plantea que en tanto un individuo afecte los intereses de otros, la sociedad tiene jurisdicción sobre él y puede intervenir sobre él.

El control sobre espacios en los que resulta común el enfrentamiento entre miembros de la sociedad, las manifestaciones públicas, se garantiza aceptando el papel de control de la fuerza policial. Mas este ejercicio de poder debe ser limitado, por la noción de la limitación de la intervención de gobierno. En Mill, las negativas a la intervención del gobierno se dan cuando: (a) los individuos cumplirían mejor con un acto que el gobierno, (b) cuando, aunque el gobierno cumpliría mejor con la tarea, es mejor que los individuos lo hagan como entrenamiento para las facultades de sus propios razonamientos y (c) para evitar que crezca el poder del Gobierno. En clara relación con este último punto, Riva-Agüero plantea que

La salvaguarda de las garantías individuales exige inaplazablemente la reforma del Código de Justicia Militar, a cuya redacción concurrieron las intenciones mejores y más laudables, pero cuya aplicación es ocasionada a funestísimos abusos, según lo ha acreditado la práctica largamente. Se hace indispensable limitar su jurisdicción a los militares en servicio. (1975, pp. 37-38)

Sin duda, el gobierno puede tener mejor intención y más preparación para elaborar un Código de Justicia Militar. Pero es preferible que surja de los individuos porque la experiencia (los abusos) sugiere que estos mismos individuos podrían también cumplir con tal control. Esto reduciría el papel de la Fuerza Armada en el control civil.

La libertad de pensamiento y opinión es también importante en el ideario liberal de Mill. Para él, impedir su expresión es un robo a la raza humana, ya que la opinión podría ser verdadera, con lo que se estaría negando su verdad y tendiendo hacia el error. Añade Mill que el individuo puede corregir errores a través de la discusión y experiencia, para las cuales la libertad de opinión resulta vital. Así, es necesaria la libertad de opinión, porque aporta al bienestar intelectual de la humanidad. La opinión callada puede ser verdadera; si fuera errada, algo de verdad contiene y se requiere la discusión para reconocer esta porción de verdad o la verdad entera que posee esta opinión. Acorde con este principio, Riva- Agüero afirma que “No puede existir delito de opinión, no admitamos legislación especial de imprenta; y pedimos la derogación de la vetusta e inaplicable ley que hasta ahora subsiste y de su quimérica organización de jurados” (Riva-Agüero, 1975, p. 37).

Como se ve, la presencia de la vertiente liberal desarrollada por John Stuart Mill sí se encuentra en los escritos políticos, además de los académicos analizados antes por Víctor Samuel Rivera. Ya fuera del campo de la reflexión sobre la forma adecuada de gobierno, representación o medidas de ejercer el poder, el liberalismo de Mill pretende en estas propuestas una aplicación directa sobre la agenda pública. No solo se emplea para la revisión histórica de nuestro país y la posterior propuesta para la forma que este debe tomar, sino que se pretende como propuesta de aplicación práctica a través de medidas políticas específicas relacionadas todas con la defensa de las libertades individuales. Se encuentra, pues, a Mill en el académico y a Mill en el generador de propuestas políticas.

Mas no es la única presencia liberal, tal como se ha señalado en la hipótesis de este trabajo. Burke y su conservadurismo liberal también benefician a la configuración del liberalismo rivagüerino juvenil. Riva-Agüero y su generación, esto incluye a su partido llamado burlescamente *futurista*, han sido acusados de pretender una modernización ingenua. La Declaración de Principios de su partido, se dice, buscaba sí una reforma, pero una anclada en el pasado en la que ellos surgían como los llamados a dirigir el progresivo cambio en tanto elites letradas.

Es, pues, lo que Fernando de Trazegnies llamó la *modernización tradicionalista*, una estrategia de adaptación que lleva a cabo una clase tradicional para absorber las mayores dosis de modernidad con pervivencia del elemento aristocrático en el poder. De Trazegnies añade que los mecanismos capitalistas buscan también ser conservados (1979), mas, esto no sucedió con la elite letrada de Riva-Agüero y sus cogeneracionales, para quienes el capitalismo y su apertura de libre mercado no resultaba atractivo. Esta diferencia, se

considera, es la que los distanció de sus pares de clase y fue también otro de los factores que desencadenó el fracaso de su proyecto político. En su propuesta sobre la Hacienda Pública, él sugería que

(...) si alguna vez la situación económica del país fuera tal que permitiera establecer un banco de emisión, consideramos, para esa remota contingencia que dichas bases y garantías indispensables serán (...) que fuera único y nacional con monopolio a fin de que el Estado pudiera vigilarlo. (Riva-Agüero, 1975, pp. 44- 45)

Se decía, entonces, que se tiene una aparente modernización de las elites, que pretende como elemento unificador (y justificador de su preeminencia) la *intelligentzia*, la aristocracia letrada y no la de carácter económico. ¿Cómo aparece aquí el componente burkeano? Principalmente en el respeto y fervor por la ley y la Constitución para el control, manejo y restricción del poder del Estado. Como se señaló antes, Burke compartía con Locke la noción de que la Constitución era un equilibrio entre la corona, lores y comunes. Y en el entendimiento del liberalismo de Riva-Agüero, la Constitución y la ley servían también para plantear la reforma gradual de la *modernización tradicionalista* que se mencionó hace un momento. Así, siempre amparado en la importancia y preeminencia de la Constitución señala que

Somos enemigos irreconciliables del despotismo y la autocracia, queremos un Ejecutivo sin influjo omnímodo; pero no queremos su anulación, su impotencia ante las Cámaras, que sería el resultado forzoso de su elección por ellas. Un presidente elegido por la Cámara no puede ser en el Perú sino o bien fruto excepcional y violento de una imposición extralegal (...) o bien producto de combinaciones de corrillo parlamentario (...) Apoyaremos, pues, con todo celo el origen popular y directo de la elección presidencial; y para evitar en cualquier caso la intervención parlamentaria, pedimos la modificación del artículo 82 de la Carta política, *que de manera excepcional lo admite*. (Riva-Agüero, 1975, p. 38; las cursivas son propias)

Es clara la intención de reforma, es decir, la elección del presidente por voto popular y directo. Pero se da amparada en lo que la misma ley permite (el artículo 82 de la Carta política). La subordinada en cursivas de la cita rivagüerina así lo prueba y siempre basándose en la legalidad de la época.

Al igual que Burke en sus *Reflexiones sobre la Revolución francesa* (1987), Riva-Agüero, pese al tono liberal del cambio que reclama, no propone un cambio radical que corte relación con el estado que se busca reformar, sino que coge de él los instrumentos que permitan un cambio progresivo. Se recuerda lo que dijo en su *Discurso en el Banquete al Dr. Javier Prado y Ugarteche*, texto considerado como el primero de carácter político que escribió; al dirigirse a sus maestros, el joven liberal dice:

Pertenecéis a la gloriosa pléyade de maestros que han roto la incomunicación que existía entre nosotros y las modernas doctrinas que han combatido y derrotado a los rezagos de la vieja rutina; y que, inspirados en un amplio y ecléctico criterio, procuran conciliar las legítimas exigencias del naturalismo filosófico con la magnífica resurrección de la metafísica idealista. (Riva-Agüero, 1975, p. 5)

Se percibe que reniega del pasado, se muestra a favor de las modernas doctrinas que han derrotado a las viejas enseñanzas, las viejas rutinas. Aún aquí, los vínculos con lo anterior, aparentemente superado, no han sido del todo cortados. Se mantiene el espacio que permite la discusión y superación de ideas de tipo académico y político: la tradición universitaria. Similar a Riva-Agüero, para Burke, todo cambio y mejora, incluso a nivel de gobierno, debe ser poco a poco y “siguiendo los hábitos del pueblo y dentro del espíritu de su propia historia” (Sabine, 1945, p. 451).

Esto resulta importante, pues tal continuidad, tal *modernización tradicionalista*, sostiene la configuración de la elite política que conformara a su Partido Nacional Democrático y a su generación. Tal idea vuelve a aparecer en su justificación de las revoluciones a raíz de la que pretendió derrocar al primer gobierno de Leguía. Dice el futuro marqués: “El más extremado conservadorismo, el autoritarismo más rígido y férreo, tiene que reconocer en determinados casos, so pena de incurrir en tremendo absurdo, la legitimidad de la insurrección, equivalente en lo social a la defensa privada del individuo”

(Riva-Agüero, 1975, p. 12). La defensa a partir de un argumento basado en el símil con el liberalismo es notable. Y añade

Las revoluciones se justifican, no solo por su triunfo, como se ha dicho y repetido, que sería cifrar la razón en los azares y contingencias de la suerte; se justifican, aún vencidas, por la consideración de su mayor utilidad social (...) la opinión ilustrada y serena [las] reputa convenientes y regeneradoras. (Riva-Agüero, 1975, p. 13)

Debe prestarse atención a que la revolución es aprobada por la opinión ilustrada. En otras palabras, aquellos como él, sus pares, de la aristocracia intelectual, que se autoproponen como representantes, son quienes avalan una insurrección guiada por la élite político-intelectual. Se distancia su propuesta de la oligarquía (una élite puramente económica) dirigente de estos años.

El modelo revolucionario inglés de la Revolución gloriosa de 1688 permitía, según Burke, evitar los excesos destructores, nefastos, de la Francesa. El conservadurismo liberal con su respeto por la tradición explicaba este modelo revolucionario y la salvación inglesa. Para Riva-Agüero, este conservadurismo liberal, que se sostenía en la elitización de un grupo intelectual y de aspiraciones políticas, permitía que el individuo detente una porción del poder estatal que ahora se manifestaba en forma de libertades individuales. Para ello, las reformas debían darse a partir de la necesaria tradición de la ley y la Constitución.

La otra opción era aquella que proponía un cambio radical que no buscaba una reforma del empleo del poder, sino la destrucción del mismo para aspirar a una igualdad: el marxismo. Riva-Agüero nunca estuvo ni remotamente cerca de esta opción, por lo que la tradición fue un elemento necesario para la elaboración de su propuesta liberal. Así, se recuerda que en Burke

(...) las tradiciones de la vida de una nación tienen una utilidad que no se mide solo por su contribución a la conveniencia privada o el goce de los derechos individuales. Son el depósito de toda civilización, la fuente de la religión y la moralidad y el árbitro incluso de la razón. (Sabine, 1945, p. 445)

En su modelo, la tradición constitucional y social debe ser reverenciada a niveles incluso religiosos, porque son la base de una inteligencia y civilización colectivas. La necesidad de este modelo tradicional, conservador incluso en lo revolucionario (como lo muestra su justificación de la revolución antileguiísta), se justifica en la imposibilidad de adoptar el otro modelo que empezaba a surgir, el marxista. Para este, la razón del ideal revolucionario es la igualdad, algo que, para Burke y Riva-Agüero, resultaba imposible y antinatural, socialmente ficticia.

Construir un cuerpo social implica una disciplina social en la que los más sabios y opulentos dirijan a los más débiles. Esto es lo natural. La proximidad a la noción de aristocracia intelectual desarrollada por la generación del 900, especialmente en Riva-Agüero, es notable y clara. Hay, pues, que tener cuidado cuando se habla de un aparente liberalismo juvenil de este pensador totalmente opuesto a la de su reaccionarismo de madurez vital e intelectual. Como se ha pretendido demostrar, existen más puntos de contacto y continuidad que diferencias entre estas etapas.

#### 4. Conclusiones

La revisión de algunos de los textos políticos del joven José de la Riva-Agüero y Losma permite, pues, extraer algunas conclusiones respecto de aquel liberalismo correspondiente a la primera etapa de su pensamiento. Se trata de una etapa alabada por la crítica como la más fructífera y la que contuvo lo mejor de su ideario, opuesta a su reaccionarismo de madurez (considerado nefasto por gran parte de esa misma crítica). Sin embargo, aunque elogiada, es una etapa inicial insuficientemente comprendida.

De lo aquí estudiado, puede concluirse que, en primer lugar, son claramente distinguibles dos tradiciones liberales en Riva-Agüero: el liberalismo antiguo (estudiado por Leo Strauss y vinculado al accionar político de quien lo practica), que se basaba en tres máximas: el cultivo de la excelencia, la importancia de la virtud cívica y el ejercicio de la responsabilidad cívica. Junto a este, Riva-Agüero desarrolló un liberalismo de tipo institucional ligado al que fundó Edmund Burke (este ya en el plano de la propuesta política y discursiva rivagüerina). De esta vertiente liberal, el pensamiento del marqués rescata la conservación de la tradición política y del gobierno representativo, y la importancia de la ley para poder legitimar lo político. Se concluye de aquí que tanto nuestro pensador

como su partido, el Nacional Democrático, aspiraban a un modelo de democracia liberal representativa como el idóneo para el Perú de las primeras décadas del siglo XX.

En segundo lugar, es posible creer que el fracaso del proyecto partidario y político de Riva-Agüero encuentra su explicación en la difícil convivencia de ambas tradiciones liberales, en el conflicto entre el plano ético y el de la acción política subyacente en estas dos formas de liberalismo. No fue, pues, poco interés por convertir a su partido o su figura en actores gravitantes del escenario político nacional lo que condujo al fracaso de este proyecto interesado por la cosa pública. Fue, en realidad, la inadecuación de esta primera forma de liberalismo (el antiguo, aquella que inicialmente se tomó más en cuenta en esta primera etapa de su pensamiento) en un contexto en el que una democracia populista y de masas empezaba a ganar terreno.

Finalmente, si bien fue la inadecuación de aquel liberalismo antiguo el que desencadenó el fin de su proyecto, fue el segundo tipo, el institucional (vinculado a las ideas de Burke) el que se mantuvo con aliento en el ideario rivagüerino. Este llegó a cobrar cada vez mayor presencia en sus ideas, accionar y discurso. Dado el fuerte conservadurismo propio de las ideas burkianas, este, es de suponer, fue el nexa que condujo a la posterior postura reaccionaria que Riva-Agüero desarrolló en su etapa madura. Se ve, pues, más un paso desde un liberalismo de corte conservador a un reaccionarismo, antes que un repentino y dramático cambio desde lo liberal, simplonamente entendido, hacia el conservadurismo final tantas veces criticado en él. Es necesaria, como se ve, una lectura más atenta y detallista de los textos rivagüerinos para poder entender su pensamiento, atendiendo a las fuentes de las que pudo haberse cultivado y no solo a divisiones que parten de lo superficial, lo obvio y lo repetido, e ignoran lo específico y la riqueza de su obra.

### Referencias

- Burke, E. (1987). *Reflections on the Revolution in France*. Indianapolis, Cambridge: Hackett Publishing Company.
- Constant, B. (1989). *Escritos políticos*. Madrid, España: Centro de Estudios Constitucionales.
- Gómez Acuña, L. (1999). Ideología y política en José de la Riva-Agüero y Osma: breves apuntes e hipótesis de estudio. *Histórica*, 23(1), 79-108.
- Locke, J. (2006). *Segundo tratado sobre el gobierno civil: un ensayo acerca del verdadero origen, alcance y fin del gobierno civil*. Madrid, España: Tecnos.
- Mill, J. S. (2003). *Sobre la libertad*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Riva-Agüero, J. de la. (1975). *Escritos políticos* (Vol. XI). Lima, Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Rivera, V. S. (2006). El autócrata liberal. Riva-Agüero y John Stuart Mill. *Escritura y Pensamiento*, (19), 23-49.
- Sabine, G. (1945). *Historia de la teoría política*. México D.F., México: Fondo de Cultura Económica.
- Strauss, L. (2007). *Liberalismo antiguo y moderno*. Madrid, España: Katz.
- Trazegnies, F. de. (1979). *La idea de derecho en el Perú republicano del siglo XIX*. Lima, Perú: PUCP.



# Santa Teresa y la Literatura del llamado Siglo de Oro\*

*Crisanto Pérez Esain\*\**

*Universidad de Piura*  
crisanto.perez@udep.pe

**Fecha de recepción:** agosto de 2015

**Fecha de aceptación:** octubre de 2015

**Resumen:** En el 2015 se celebran los 500 años de nacimiento de santa Teresa de Ávila. Este suceso ha sido motivo para manifestaciones de devotos y también de académicos que vuelven a dar pistas sobre su producción escrita. En sintonía con lo dicho anteriormente, el presente texto tiene como objetivo principal ubicar los rasgos estilísticos de la obra de santa Teresa de Ávila en el marco de la literatura del llamado Siglo de Oro español. De modo especial, el análisis recaerá en el manejo que la santa hace de aquella presencia ficcional conocida en los estudios narratológicos como narratario. Para ello, el autor repasará de manera sustanciosa importantes aspectos biográficos, así como los antecedentes y el contexto literario de esta santa. Asimismo, presentará el modo en que su obra dialoga con los hechos culturales que determinan las características de ese periodo tan rico y proteico de la literatura y de la cultura hispana. Finalmente, se expondrá acerca de la respuesta que da a algunos de los grandes asuntos y preocupaciones, espirituales y terrenales, que en ella aparecen.

\* El presente texto es una adaptación de la ponencia presentada en el coloquio “Santa Teresa de Jesús, vida y proyecciones”. Este evento se llevó a cabo los días miércoles 14 y jueves 15 de octubre de 2015 en el Campus Lima de la Universidad de Piura.

\*\* **Crisanto Pérez Esain** es licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Navarra y doctor en Literatura Hispánica y Teoría de la literatura por esa misma universidad. Profesor en la Universidad de Piura desde 1999 en sus facultades de Ciencias de la Educación y de Humanidades. Es autor de diversos manuales del Sistema de Educación a Distancia (SEAD), como el de Literatura Universal y del Perú, Teoría y Crítica literaria y Literatura Española. Además, es autor de algunos estudios sobre la narrativa de Julio Ramón Ribeyro, como *Los trazos en el espejo, identidad y escritura en Julio Ramón Ribeyro* publicado en el 2006 (Pamplona, España: EUNSA) y *Los cuentos de J. R. Ribeyro, una guía de lectura* publicado en el 2008 (Madrid, España: Cénlit). Es coeditor de *Julio en El Rosedal, memoria de una escritura*, publicado en el 2008 (Piura, Perú: Facultad de Humanidades de la Universidad de Piura). Asimismo, ha publicado diversos artículos en revistas de Europa, Latinoamérica y Estados Unidos sobre narratología, análisis de discursos narrativos periodísticos o, más recientemente, sobre la obra de escritores peruanos como Edgardo Rivera Martínez. Cuenta, por último, con publicaciones de creación literaria, como el libro de relatos editado en el 2013 *La casa escondida* (Lima, Perú: Casatomada) y la novela *La última muerte de Silvino Forossi*, ganadora del III Premio de Novela Altazor 2015, de próxima publicación.

**Palabras clave:** Siglo de Oro, literatura mística, narratorio, santa Teresa de Ávila.

## **Santa Teresa and Literature of calling Golden Age**

**Abstract:** In 2015 we celebrated the 500th anniversary of the birth of St. Teresa of Avila. This event has been the occasion for demonstrations of devotees and scholars who return to give their written clues. Therefore, this paper 's main objective is to locate the stylistic features of the literary work of St. Teresa of Avila in the context of literature called Spanish Golden Age. In a special way, the analysis will lie in managing the holy fictional presence that makes narratological studies known as interlocutors. To do this, the author will review important aspects substantial way biographical and literary background and context of this saint. The author also presented how his work dialogues with cultural events that determine the characteristics of that period so rich and protein literature and Hispanic culture. Finally, the author will talk about the answer given to some of the major issues and concerns, spiritual and earthly, appearing in it.

**Keywords:** Golden Age, mystical literature, interlocutors, Saint Teresa of Avila.

### **1. Introducción**

Santa Teresa, su obra y su tiempo se alejan ciertamente del objeto de estudio habitual del autor del presente texto y, sin embargo, volver a ella, a su figura y a su obra después de unos cuantos años —muchos, tal vez demasiados— ha sido un poco como volver a casa. Al respecto, Rafael Alvira ha publicado un libro sobre la familia titulado *El lugar al que se vuelve* (2007). La obra de santa Teresa y su figura histórica y religiosa es, o debería serlo, familiar para quienes se dedican a alguno de los múltiples ámbitos de la literatura y, sin duda, es un buen lugar al que regresar una y otra vez.

A continuación, se analizará el modo en el que el quehacer literario de la santa de Ávila se inscribe y pertenece a la literatura llamada del Siglo de Oro. Asimismo, se presentará el modo en que dialoga con los hechos culturales que determinan las características de ese periodo tan rico y proteico de la literatura y de la cultura hispana. También, se expondrá acerca de la respuesta que da a algunos de los grandes asuntos y preocupaciones que en ella aparecen.

## 2. Antecedentes

Las coordenadas históricas en las que se desarrolló la vida de Teresa de Cepeda y Ahumada (1515-1582), la presentan como un exponente de los comienzos del llamado Siglo de Oro español. Se suele decir sobre este periodo, que en realidad comprendió más de cien años, comenzó aproximadamente hacia 1519, con la llegada de Carlos V y dio en concluir para la literatura con la muerte de Calderón de la Barca, en 1681 (aunque políticamente se hable del final del Siglo de Oro algunos años antes). Desde la literatura, el comienzo de este siglo destaca por la renovación poética y su entrada al renacimiento de la mano de Juan de Boscán y Garcilaso de la Vega o la aparición de la primera gran novela con apariencia autobiográfica, *Lazarillo de Tormes* (1554). En este contexto, la importancia de la figura de santa Teresa es capital en varios órdenes:

- Supone la culminación de una literatura, la mística, de tardía aparición en las letras castellanas —la mística española es la última de las grandes místicas europeas y que tuvieron lugar en la Edad Media europea—. La literatura mística española comenzará en el siglo XV y su alcance llegará en 1600, como se verá más adelante.
- Encarna la versión femenina del perfecto caballero renacentista. Aquel hombre de armas y letras, encuentra en la santa de Ávila un correlato femenino de mujer que supo conjugar el reconocimiento que implica la vida mística con la acción de fundadora (se le atribuyen diecisiete conventos de Carmelitas Descalzas).
- Gracias a su estilo, sirve de transición entre el medievalismo castellano y el Siglo de Oro, con lo cual hizo posible que la naturalidad de su forma de escribir se acercara lo más posible al testimonio oral. El mandato “escribo como hablo”, formulado por el humanista Juan de Valdés, encontró en ella un exponente en la literatura mística. Teniendo en cuenta que este tipo de literatura se esfuerza por expresar lo inefable del encuentro íntimo entre el alma del escritor (o escritora en este caso) con Dios, hacerlo mediante el uso de un léxico y de unas formas propias del habla más cotidiana tiene el mérito de hacerlo cercano.

- Su figura fue enseguida reconocida por los intelectuales y los escritores del Siglo de Oro. Son pruebas de ello su pronta canonización (hecha por el papa Pablo V en 1621), la cantidad de poemas que Cervantes o Calderón de la Barca le dedican, así como la rapidez con que Lope de Vega la convierte en protagonista de su teatro y cómo, en general, sus escasos versos formarán parte ya para siempre del acervo religioso más popular.

### 3. Literatura Mística Castellana: Características y Periodos

Al tomar en cuenta todo lo anterior, es preciso comenzar con algunas luces sobre la literatura mística española en la que su obra se inscribe. Después se dará un repaso sobre su vida. Por último se observará el entorno cultural e histórico en el que ella transitó en este mundo.

Curiosamente, y como ya se ha mencionado, la literatura española es la única europea que en la Edad Media no tuvo escritores dedicados a la mística. Sin embargo, el panorama cambiará entre el siglo XVI y el XVII. En dichos años se publicarán más de tres mil títulos sobre esta temática.

Respecto a las causas de la aparición de la mística castellana, se han esgrimido diversos factores para explicar la aparición y el éxito de la mística en la literatura española en un momento dado. Figuran, así, los siguientes: (a) los influjos musulmanes y hebreos medievales, (b) los contactos con los países germánicos a comienzos de la edad moderna, (c) el creciente individualismo de la época renaciente, entre otros. Sin embargo, ninguna de estas causas, por sí mismas, logra explicar este fenómeno.

En primer lugar, el fin de la reconquista prepara el terreno para la mística y la ascética. A eso ayudan las reformas de la vida conventual que propició el cardenal Cisneros, ante la degradación de las costumbres en conventos y monasterios a lo largo de la Edad Media y hasta el siglo XV (Véase Alborg, 1970). Asimismo, esas reformas se traducen en un cambio radical de las costumbres eclesíásticas que encuentran su nueva manifestación en la literaria ascética.

En segundo lugar, la llegada del Renacimiento implica la aparición de razones profanas, de índole ideológica. Más aún, las teorías neoplatónicas sobre el amor, el ideal social de libros como *El cortesano* de Castiglione y la exaltación sentimental encerrada en los libros de caballerías, favorecieron la expansión del neoplatonismo más allá de las clases

más cultivadas. A su vez, renovó profundamente las fuentes del sentimiento de lo absoluto y penetra en España con la famosa obra de León el Hebreo, *Diálogos de amor*. De igual modo, *El cortesano*, de Castiglione (que muere en Toledo un año después de haberlo publicado en italiano y que es traducido por Boscán al castellano), influye tanto en los jóvenes castellanos que se convierte en código de la cortesía caballeresca, como después en el siglo XVIII lo hará el *Emilio* o *La nueva Eloísa*, de Rousseau.

Las novelas de caballerías, de gran aceptación y muy populares en el siglo de santa Teresa, sembraban en los pensamientos de sus lectores ideales apasionados, que en ocasiones elegían la dirección religiosa. Si bien no se pretende restar autenticidad a la expresión de los místicos, conviene recordar el ambiente cultural y literario, la atmósfera caballeresca en la que se envolvían gran parte de las lecturas promedio del siglo XVI, para conocer y comprender el uso de fórmulas expresivas propias del *Amadís de Gaula*. Su lenguaje, sus giros sentimentales, son rastreables en la literatura mística y ascética de Bernardino de Laredo, Malón de Echaide y en la propia santa Teresa, en una estrategia peculiar llamada *vuelta a lo divino* y que consiste en hacer uso de expresiones populares o tradicionales para explicar o expresar el arrobamiento de su encuentro enamorado con Dios (Alborg, 1970).

Respecto a las características de la mística castellana en general, se debe destacar la carencia de una tradición medieval propia, y la sola muestra de influjos parciales de la mística semítica aparece, además, en plena Edad Moderna, con lo cual constituyó la última de las grandes manifestaciones colectivas de la mística teológica. Se observa, además, una prevalencia del carácter ascético sobre el místico, en líneas generales.

Su principal peculiaridad es la calidad literaria de su exposición y sus valores estéticos: condiciones que han contribuido a su gran difusión y conocimiento, así como su estima desde una perspectiva meramente estética. Al mismo tiempo, sin entrar en contradicción con lo anterior, los místicos castellanos pretenden, por lo general, ser comprendidos por el lector común, y en ocasiones el uso de metáforas ilógicas o visionarias son un intento efectivo de mostrar la imposibilidad de poder hacer inteligible lo inefable, como el verso de san Juan de la Cruz cuando lo inefable le lleva al tartamudeo: “un no sé qué que quedan balbuciendo” (*Cántico espiritual*, v. 35).

De este modo, hasta la misma inefabilidad quedara expresada claramente, por más que el místico se muestre incapaz de poder expresar lo inexpressable. La claridad pretendida busca como objetivo principal hacerse accesible al pueblo. Así, el misticismo español

pretende influir en la educación moral del pueblo. Por ello los místicos emplean el lenguaje vulgar en sus obras, expresándose mediante metáforas, alegorías plásticas y gráficas.

Respecto a su periodización, los estudiosos suelen definir cuatro grandes periodos. A continuación, se detallará brevemente cada uno de ellos:

- En el primero, desde sus orígenes medievales hasta 1500, se traducen y difunden las obras de la mística extranjera. De entre sus autores necesariamente podría destacarse, por ser más reconocible aun en la actualidad, a Tomás de Kempis, cuya obra, *La imitación de Cristo*, se solía titular y ser más conocida bajo el nombre de *Contemptio mundi*.
- Un segundo periodo, de asimilación, puede considerarse prolongado hasta 1560, en el que las doctrinas importadas son por primera vez ya españolizadas. Contó con escritores que podrían considerarse precursores de los grandes místicos que les sucederán y que deberán conocerlos para poder desarrollar su estilo. Figuran, así, fray Alonso de Madrid, fray Francisco de Osuna (con su *Abecedario espiritual*, de gran influjo en santa Teresa) y el beato Juan de Ávila (*Epistolario espiritual*, por ejemplo).
- El tercer periodo es el de plenitud y de intensa producción en el que destacan las figuras de santa Teresa de Jesús y san Juan de la Cruz. Este se extendió hasta 1600.
- Un cuarto periodo, de decadencia, presenta una repetición de las fórmulas y los temas ya registrados por los grandes místicos.

#### 4. Diferencias entre Ascética y Mística

Para el debido manejo de los términos, es necesario definirlos claramente. La ascética sería la propedéutica o pedagogía humana que conduce hacia el misticismo. La ascética depende, pues, exclusivamente de la voluntad y actividad humanas. Por su lado, la palabra mística deberá aplicarse para designar las relaciones sobrenaturales, secretas, por las cuales eleva Dios a la criatura, sobre las limitaciones de su naturaleza y la hace conocer un mundo superior, al que es imposible llegar sea por las fuerzas naturales o por las ordinarias de la Gracia. Misticismo es el conocimiento experimental de la presencia divina, en que el alma tiene, como una gran realidad, un sentimiento de contacto con Dios (Tanqueray, 1990).

Sin embargo, no todos los ascetas alcanzan el conocimiento de Dios en un plano místico. Aunque, como arguye la propia santa Teresa, el encuentro místico se debe entender como un don sobrenatural y una gracia que Dios suele dar a algunas criaturas. No tiene por qué haber mística como culminación de la ascética, pero es impensable la mística sin la ascética.

## 5. La Vida de Santa Teresa

Visto el panorama de la mística castellana en el siglo XVI, es momento de volver a santa Teresa. A pesar del intento de alejar las referencias biográficas al hablar de ella y de su tiempo, es ineludible encontrarse, en su caso, ante una de las figuras más influyentes en la cultura religiosa de su tiempo. Al hacer de su obra literaria un testimonio personal permanente, hace inevitable apuntar a su vida como motivo primario de su obra.

Su vida, sus obras, sus fundaciones, dan un conjunto de mujer abrumadora, por muy distantes que puedan ser las diferentes perspectivas sobre santa Teresa. El Siglo de Oro, por su parte, se trata de una época compleja, en la que la monarquía alcanzó su máximo poderío económico, militar y político con Carlos I de España y V de Alemania y luego con Felipe II. Durante el auge cultural y económico de este tiempo, España adquirió prestigio internacional en toda Europa. Por esa razón, cuanto provenía de España era imitado, lo que permitió la extensión del aprendizaje y el estudio del idioma español. Las áreas más cultivadas fueron la literatura, las artes plásticas, la música y la arquitectura.

Las universidades de Salamanca y Alcalá de Henares, contadas entre las más prestigiosas de Europa, dispensan su saber y acumulan nombres insignes entre su profesorado. Teresa de Jesús nace y se forma durante este período de expansión imperial. Asimismo, el desarrollo su actividad y personalidad coincidió con el reinado de Felipe II.

Nace en 1515 en Ávila. De niña, su madre le leyó muchas novelas de caballerías, lo que la impresionó al punto de pensar en escribir una con su hermano. Con siete años quiso escaparse de casa y morir martirizada, para emular lo que leía en las vidas de santos. Novelas de caballerías del siglo XVI y los relatos de vidas de santos no resultaban, en un plano ideológico y salvando las distancias teológicas, tan diferentes. Así como las novelas de caballería habían heredado algunos de los tópicos del amor cortés de la poesía medieval, como el de *religio amoris* o el de la *Donna angelicata*, las hagiografías habían, en muchas ocasiones, trasplantado las estrategias descriptivas y de construcción del personaje propias

de las novelas de caballerías (Alborg, 1970). Por esa razón, los santos eran una especie de caballeros que luchaban (contra el demonio, el pecado, el mundo) a favor de su rey, Jesucristo.

Ahora bien, en lo que sigue se puede dar más rastros de su vida religiosa. Una vez entrada en el convento, los ejercicios ascéticos ciertamente extremos a los que se sometió en sus primeros años la dejaron al borde de la muerte. Pudo reponerse pero siempre le quedarían la tendencia a la fiebre, los dolores de cabeza y el insomnio.

Cuando contaba con 39 años de edad, siendo monja ya desde hacía varios lustros, una visión de las penas del infierno le estimuló a emprender la reforma de su Orden, tornándola a la severidad y pureza primitivas. Se abre así en su vida una época de sufrimientos, incomprensiones, persecuciones y trabajos de todo tipo. En 1562 fundó el primer convento, el de San José de Ávila, con arreglo a la nueva regla, la de las carmelitas descalzas.

Sin embargo, las carmelitas de la antigua observancia recibieron las innovaciones con gran hostilidad, la denunciaron ante la Inquisición por escribir el *Libro de la vida*, y por ello fue procesada. La llegada de un nuevo nuncio a España, Mons. Sega, intensificó la persecución. No obstante, ayudada por fray Luis de León, Juan de la Cruz, y por los jesuitas, que también pretendían reformas en la vida eclesiástica como una respuesta a la Reforma protestante, logró que Felipe II consiguiera la declaración papal de los Carmelitas Descalzos como provincia independiente, con lo cual quedaba asegurada la reforma del Carmelo. De ese modo, fundó 17 conventos. El último se ubicó en Alba de Tormes, donde muere el 4 de octubre de 1582. Después, sería beatificada en 1614 y canonizada en 1622.

Por otro lado, en torno a su persona, cumplía de alguna manera, por carácter y vocación, el ideal del hombre renacentista, de acción y de letras. Cabe añadir que estos rasgos Baltasar de Castiglione ya los había retratado en *El cortesano*. Así como Garcilaso de la Vega destacó en la poesía y en las armas, muriendo de hecho a consecuencia de una acción militar, santa Teresa tenía también un carácter intrépido, de fundadora, de mujer de acción, apasionada y entusiasta.

Transportada frecuentemente a las más altas cimas de la vida espiritual, no pierde nunca el sentido de la realidad inmediata, ni de las vulgares y prosaicas necesidades, pues “entre pucheros anda el Señor” (*Las moradas del castillo interior*). Como ella misma recomienda a sus monjas en el epílogo a ese mismo libro:

es menester no poner vuestro fundamento solo en rezar y contemplar; porque, si no procuráis virtudes y hay ejercicio de ellas, siempre os quedaréis enanas; y aún plega a Dios que sea solo no crecer, porque ya sabéis que quien no crece, descrece; porque el amor tengo por imposible contentarse de estar en un ser, adonde le hay. (p.70)

La línea mística tiene sus antecedentes inmediatos en tratados escritos por miembros de la orden franciscana. Sin embargo, realmente alcanzó su apogeo con santa Teresa, al dedicar su vida a la reforma de la orden y a escribir cuatro libros, sus obras más importantes: *Camino de perfección* (Évora, 1583), *Libro de la vida* (Salamanca, 1588), *El castillo interior o Tratado de las moradas* (Salamanca, 1588) y *Libro de las fundaciones* (Bruselas, 1610). Así, de entre todas ellas sobresale el *Tratado de las moradas*, como intento de expresar el hallazgo personal de su camino de unión con Dios.

De su estilo, la mayor parte de los manuales de literatura aducen que posee una prosa natural, llana, sencilla, espontánea, en ocasiones incluso abandonada, en la que escribe como hablando, la misma habla del pueblo. Pero a pesar de esas coincidencias, se debe decir que escribió de una manera nueva y personal (Alborg, 1970; García de la Concha, 1978). En cuanto al fondo, subrayan que su doctrina mística está siempre relacionada con su vida, de manera que del conjunto de sus escritos resulta una autobiografía constante.

No se trata, entonces, de una escritora de cartas devotas para algún particular, como Juan de Ávila. Tampoco amplifica lugares teológicos para el público, como fray Luis de Granada. Sin disciplinas teológicas, filosóficas ni literarias, escribe lo que siente en su alma para sí y para su confesor, que todo se va allá, sin pretensiones de ningún género, envuelto en el habla que aprendió de niña.

## 6. El Estilo de Santa Teresa

Santa Teresa, tan anterior a las escuelas poéticas del barroco, puede entenderse como el paso de la poética medieval a la renacentista, siguiendo los dictados humanistas del “escribo como hablo”, del humanista Juan de Valdés (*Diálogo de la lengua*). En la poesía se deja llevar por la musicalidad de la métrica más tradicional, mientras que su prosa, de clara función autobiográfica, sirve sobre todo para mostrar su interioridad. Por ello, su estilo se caracteriza por su riqueza léxica popular, por lo atrevido de sus metáforas, por

su espontaneidad y sencillez; emplea diminutivos muy vinculados a un espacio natural y doméstico: “esta encarceladita de esta pobre alma como avecica que tiene el pelo malo, cansa y queda” (Linage Conde, 2015, p. 277).

Asimismo, no vacila en utilizar las más sorprendentes paradojas en su *Libro de la vida*: “glorioso desatino...” (p. 16); “rayo de tinieblas...” (p. 24); “desasosiego sabroso” (p. 32). En fin, sabe ensanchar ilimitadamente el sentido de las palabras hasta hacer que quepan en ellas conceptos a primera vista inexpressables. Del mismo modo, José García López, en su *Historia de la literatura española*, subraya:

una especie de matices que derivan del temperamento mismo de la Santa: la viva plasticidad de ciertas imágenes, el tono cordial y afectuoso que a veces asume la expresión mediante el uso de diminutivos —“cositas, devocionitas, avecitas”— o la gracia de ciertos rasgos de humor como cuando se refiere a los diablos diciendo que “no se me da más de ellos que de moscas. (1962, pp. 213-214)

En cuanto a las imágenes —que nunca constituyen grandes símbolos a la manera de la *Noche oscura del alma*, de san Juan de la Cruz—, por lo general están tomadas de la realidad cotidiana (la mariposita de noche, la lluvia, la llama de las dos velas como significado de la imaginación distraída, los favores divinos o la unión con Dios). No obstante, tienen una enorme fuerza expresiva y, a menudo, una auténtica belleza. En relación con esto, es posible señalar las frecuentes referencias a la vida usual, como las alusiones a los puchereros o a las moscas, que prestan a la obra un ambiente de absoluto realismo.

Nunca más y mejor que en el caso de santa Teresa, se puede admirar una manera de escribir que se ajuste plenamente a la psicología del escritor. Por esto, al estilo teresiano quizá no puedan aplicársele principios de estilística común, sino extraídas de él, y mucho más si se sabe que ella en realidad no quería escribir: “hijas [exclamaba] no para escribir, sino para hilar nos quiere el Señor” (*Libro de la vida*, p.37). De ahí que aunque santa Teresa tuvo algunas pocas lecturas (san Jerónimo, san Gregorio, san Agustín, Kempis, fray Alonso de Madrid, fray Francisco de Osuna, fray Bernardino de Laredo, entre otros) y ciertas pequeñas preocupaciones conceptuales.

A pesar de ello, domina, siempre, la espontaneidad y la naturalidad; escribir como hablaba y al uso sencillo, doméstico y casi rural del pueblo castellano de su época. A ese

respecto, el de la ruralidad, es menester destacar la fuerza simbólica del agua, para resaltar el efecto que produce la presencia de Dios en el alma. Mediante este convierte el alma yerma en tierra fértil para el amor divino. Así, al hacer referencia en *Las moradas* al alma, describiéndola como un castillo, expresa: “os quiero decir que consideréis qué será ver este castillo tan resplandeciente y hermoso, esta perla oriental, este árbol de vida que está plantado en las mismas aguas vivas de la vida, que es Dios...” (p. 10).

En otras ocasiones, los aumentativos dan sabor popular a su modo de expresarse en su *Libro de la vida*: “enemiguísima de ser monja” (p. 7), “amiguísima de leer buenos libros” (p. 24); y sobre todo con diminutivos de diferente clase: humildes: “centellica de amor de Dios” (p. 53), “avecica del alma” (p. 24); cariñosos, “dijeron un cantarcillo” (*Relaciones de santa Teresa de Jesús*, p. 155), “queda el alma con un desgustillo” (*Libro de la vida*, p. 88), “de qué te afliges pecadorcilla” (*Relaciones de santa Teresa de Jesús*, p. 157).

Lógico es que el más apropiado procedimiento para expresar los efectos de su unión con Dios o sus anhelos de repetir de nuevo la experiencia mística sea el del uso de expresiones exclamativas e interrogativas, o la alternancia de ambas. Esto se apreciará en la siguiente cita:

¡Oh deleite mío, Señor de todo lo criado y Dios mío!, ¿hasta cuándo esperaré ver vuestra presencia? ¿Qué remedio dais a quien tan poco tiene en la tierra para tener algún descanso fuera de vos? ¡Oh vida larga! ¡Oh vida penosa! ¡Oh vida que no se vive! ¡Oh qué sola soledad! ¡Qué sin remedio! Pues, ¿cuándo Señor cuándo? ¿Hasta cuándo? ¿Qué haré Bien mío, qué haré? (*Exclamaciones*, p. 69)

Todos estos ejemplos deben servir para probar la unidad absoluta en lo esencial o vital de santa Teresa de Jesús, y la perfecta adecuación del uso de un lenguaje familiar para expresar en la intimidad del convento su encuentro personal con Dios. Sobre dicho punto, convendrá, entonces, analizar, brevemente, el tipo de narratario o de lector ideal esperado por santa Teresa para sus escritos. Esto se explicará en el siguiente apartado.

## 7. El Narratario en las Obras Autobiográficas de Santa Teresa. Los Interlocutores de su Obra

En el caso de *El libro de la vida*, como las *Confesiones* de san Agustín, este tiene un primer interlocutor, que es Dios mismo. Es la tercera persona la que acude para desatarse en alabanzas a la divinidad, pero domina el estilo directo para agradecer o para pedir a Dios que abra los ojos del alma a quienes lean lo escrito. Dios, maestro indiscutible, es así requerido para ser personaje fundamental y activo, auténtica fuerza que configura el texto: “no soy yo quien lo dice, que ni lo ordeno con el entendimiento ni sé después cómo lo acerté a decir”. (p. 71)

Por otro lado, la narradora habla también consigo misma. Lo hace en la activación de la memoria y al emitir opiniones sobre su propio libro o sobre sus capacidades al elaborarlo. De manera que, conforme la obra se va constituyendo, aflora una vida que le es sinónima.

El segundo interlocutor, aquél por cuyo mandato escribe, tarda algo más en aparecer, y cuando lo hace, es de forma indirecta: “Quiero tornar a lo que me han mandado” (p. 37). No exenta, sin embargo, de interés: “Aunque me riña quien me mandó moderase el contar mis pecados, y harto hermoeados van” (p. 40). Este, pues, modela los contornos del texto y es censor implícito del mismo. Otras veces, lo atrae al diálogo directo, interpeándolo y convirtiéndolo en futuro corrector: “No sé si digo desatinos; si lo son, vuestra merced los rompa, y si no lo son, le suplico ayude a mi simpleza con añadir aquí mucho” (p. 49).

De manera semejante, las vacilaciones y los miedos en declararse esconden una batalla de la que el texto está plagado de signos. Desde el principio, ella se coloca como protagonista pecadora y ruin, “con escaso entendimiento y torpe imaginación” (*Libro de la vida*, p. 36). Luego, avanza a “un entendimiento grosero” (p. 53). Se muestra insegura al hablar de la “mística teología”: “creo lo llaman” (p.55, p.59). Más aún, disgustada con su estilo: “mal he dicho” (p. 58). Las referencias a su calidad de mujer, o a las mujeres en general, rozan siempre una asunción de inferioridad que choca fuertemente con las gracias divinas recibidas que la colocan en un lugar muy superior al que se atribuye en un continuo ejercicio de modestia y, en el fondo, de exaltación a Dios, por quien todo lo que ella ha hecho, ella es y ha sido posible.

Por otra parte, *El libro de la vida* da plena cuenta de esa lucha en la que santa Teresa trata de defenderse de los letrados, los cuales les han rebajado sus propios méritos como mujer e iletrada, adelantándose además a los juicios ajenos. Ello no la deja inerme, muy al contrario, sabiéndose sujeto de experiencias singulares, las *excusas* a esos letrados que saben más de sermones y de teología, pero que no gozan, en la mayor parte de los casos, de un historial espiritual como el suyo.

Sobre este texto se pueden dar más precisiones. La vida no impuesta el estilo humilde en función de unas destinatarias, las monjas, que apenas si aparecen, sino por la fuerza de los que han de juzgarla. De ahí que al final pida perdón por atreverse a escribir sobre cosas tan subidas, que no por haberlas vivido eran menos peligrosas y objetables para ser dichas por una monja que había ya sido condenada previamente y ahora andaba más que avisada.

El *Camino de perfección* se configura, sin embargo, de modo diferente. Este surge también bajo el impulso de la obediencia, aunque es un “librillo” —como ella decía— hecho especialmente para sus monjas y son estas las principales destinatarias y a la vez, las principales protagonistas, al margen de otras consideraciones extratextuales que pudiesen ampliar el marco de su lectura. Claro está que Dios sigue siendo vocativo esencial, parada oracional gratificadora desde las primeras líneas hasta las últimas. Entre esas dos voces, y la suya propia como narradora, transcurre todo el itinerario espiritual.

Aquí, el diálogo entre iguales —el *Camino de perfección* está dirigido a las monjas de su orden principalmente— destierra las vacilaciones, incluso estilísticas. Además, habla no solo para las monjas presentes, sino para un futuro, más allá de la muerte (p.199), en el que la escritura, todo lo oral que se puede, sustituye a la propia voz. El vocativo hacia las monjas es constante, plagado de afectos y euforia (p.202). Las llama “hermanas”, “hijas”, “amigas” y la segunda persona, directísima, se plaga de exclamaciones, interrogaciones, dubitaciones y reflexiones sobre la propia escritura o los propios juicios.

De ahí la plaga de alusiones a la inefabilidad, la confirmación de las dificultades por encontrar comparaciones precisas hasta el deshacerse en la empresa, el *gozo* de encontrarlas o la conciencia de su ineficacia, al medir la distancia e inadecuación que existe entre la materia tratada y el estilo empleado.

Adelantándose constantemente a las preguntas de sus monjas, confiándoles sus dudas en el manejo de una lengua que haga transmisible lo tratado, lamentándose, en fin, de sus pocos conocimientos escriturarios, santa Teresa consigue un índice de oralidad inusitada. Opera con un estilo lleno de una vitalidad inmediata, cercana a los recursos de

la predicación y la catequesis. Estas características se mantienen, incluso cuando adelanta la aparición física de sus monjas: “Paréceme que os estoy mirando como decís que qué habéis de hacer si en todo pongo peligro” (p.421).

*Las moradas* llevan, además, lectores implícitos que sobrepasan el ámbito de las citadas destinatarias. Santa Teresa era consciente, y así lo expresa, de la utilidad amplia de su tratado. De ahí que se refiera a “personas semejantes” (p.381), a sus monjas “y aun a todos” (p. 398), aunque se defienda en ocasiones de su estilo “desbaratado” (p. 401) diciendo que “como es para mis hermanas, poco va en ello” (p. 401).

La producción escrita de santa Teresa es obviamente, y ya desde sus inicios, mucho más que “confesión susurrada para edificar en silencio a sus hijas espirituales” (*Las moradas*, p.45). Pero, como se ha visto, es necesario precisar el grado en que los distintos textos delatan una focalización amplia o restringida respecto al auditorio, pues cada obra mantiene su singularidad a la vez que no acoge siempre a los mismos destinatarios ni los trata de modo invariable. Ni siquiera Dios, agente e interlocutor constante, aparece reclamado de forma unívoca.

Otro tanto ocurre con los confesores, a cuyo mandato de obediencia cada texto responde de forma diferente; y en cuanto a las monjas, decir que toda la obra teresiana va dirigida a ellas es renunciar al destino preciso que la autora dio a cada uno de sus libros. Si se dejan de lado las referencias extratextuales y los mismos horizontes de expectación conocidos, es evidente que existe una progresiva atención hacia sus “hijas”, que se extiende incluso a las monjas carmelitas que la lean más allá de la muerte.

Respecto a los frailes carmelitas, los visitantes, los padres, los espirituales, y, en fin, todos cuantos conforman el amplio eco a que aspira su voz, no pueden ser olvidados, como tampoco aquellos enemigos de la Iglesia y el mismo diablo, contra quienes escribe; voces implícitas o explícitas que están clamando, como apuntamos, en sus obras. En este punto, como en la combinación de géneros y estilos, santa Teresa muestra una polivalencia y multiplicidad en sus escritos que está muy lejos de configurar una unidad monocorde y repetida.

De la variedad y mezcla de niveles estilísticos y conceptuales se deduce precisamente lo novedoso de su quehacer literario. Y todo ello desde el tópico de la modestia, señalando constantemente la posición de debilidad desde la que escribiría si lo hiciera por y para ella misma. Como dice en tantas ocasiones, es Dios quien pone las palabras en su pluma, y es solo de este modo que puede traducir a palabras lo inefable. Si la fe mueve montañas, en la

situación en la que se encuentra, teniendo que dar testimonio de sus místicos encuentros con Dios, las montañas que mueve son las de la imposibilidad de comunicar con palabras aquello que el ser humano, por sí solo, no podría abarcar con el pensamiento.

La elección del estilo y la inmediatez de los narratarios o lectores implícitos, así como la finalidad última de contar sus experiencias personales y el hecho de que todos ellos son redactados por encargo (de sus confesores, de Dios y de sus propias monjas) hace que la mayor parte de sus escritos puedan vincularse a la modalidad textual epistolar, como las cartas y relaciones tan frecuentes en el Renacimiento. Está claro que las cartas fingidas como motivación realista, tan propias del Siglo de Oro, permanecen en el propio recuerdo principalmente por las novelas picarescas. Sobre esto, debe recordarse que el hasta ahora desconocido autor del *Lazarillo de Tormes* (publicado en 1554) comienza dirigiéndose a un Vuestra Merced a quien rinde cuentas de su vida y a quien cuenta todo para que comprenda su actual situación de deshonor.

La inversión del tópico del *homo novus*, por el cual Cicerón propugnaba el valor de que no solo los patricios ocuparan el poder en Roma, constituye de por sí un tópico en la enseñanza de esta novela en colegios y universidades. Pues bien, santa Teresa reivindica, a lo divino, ese tópico. Hace muestra de sus supuestas “debilidades” como escritora, de su falta de vocación para tal ejercicio: “preferiría estar bordando [confiesa en más de una ocasión], a seguir con la pluma” (*Relaciones de santa Teresa de Jesús*, p. 54).

Con ello, la autora nos ofrece de la manera más accesible posible un compendio de sus experiencias místicas, en las que trasmite y demuestra los efectos transformadores del amor divino, no solo en su alma, sino en su propia inspiración literaria. En un pasaje de la comedia que Lope de Vega dedica a santa Teresa de Jesús, su padre, al enterarse de su supuesta vocación religiosa, le intenta hacer ver sus propias debilidades: “Mira [le dice don Alonso, su padre] que yo el ser te di” (*Santa Teresa de Jesús*, p. 17), desconfiando de que su hija sea feliz en el convento y reconociendo en ella debilidades, a lo cual su hija dará respuesta a lo largo de toda la obra de Lope de Vega, y a lo largo de toda su vida, alcanzando la santidad.

Esa referencia al ser que le dio su padre podría apuntar a su origen judeizante, del que tanto se habló desde el momento en que se instruyó su causa de canonización o — ¿por qué no?—, a las debilidades de su propia y flaca naturaleza humana. Sea como fuere, la obra de santa Teresa reivindica la posibilidad de renovarse, de llegar a un *homo novus*, no por la gloria política o militar, ni por el reconocimiento social del hombre hecho a sí mismo, sino por el reconocimiento sobrenatural.

### Referencias

- Alborg, J. L. (1970). *Historia de la literatura española II. Renacimiento*. Madrid, España: Gredos.
- García de la Concha, V. (1978). *El arte literario de santa Teresa*. Barcelona, España: Ariel.
- García López, J. (1962). *Historia de la literatura española*. Barcelona, España: Vicens Vives.
- Linage Conde, J. A. (2015). Santa Teresa en los manuales de literatura. En F. J. Campos y Fernández de Sevilla. (Coord), *Santa Teresa y el mundo teresiano del Barroco* (pp. 269-292). Madrid, España: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina.
- San Juan de la Cruz. (1979). *Cantico espiritual: poesías*. Madrid, España: Alhambra.
- Santa Teresa de Jesús. (1976). *Camino de perfección*. Madrid, España: Rialp.
- Santa Teresa de Jesús. (1977). *Libro de las fundaciones*. Madrid, España: Rialp.
- Santa Teresa de Jesús. (1979). *Relaciones de santa Teresa de Jesús*. Madrid, España: Rialp.
- Santa Teresa de Jesús. (1981). *Exclamaciones*. Madrid, España: Rialp.
- Santa Teresa de Jesús. *Las moradas del castillo interior*. Recuperado de <http://dfists.ua.es/~gil/las-moradas-del-castillo-interior.pdf>
- Santa Teresa de Jesús. (1981). *Libro de la vida*. Madrid, España: Editorial de Espiritualidad.
- Tanqueray, A. (1990). *Compendio de teología ascética y mística*. Madrid, España: Palabra.
- Valdés, J. de. (1976). *Diálogo de la lengua*. Madrid, España: Espasa Calpe.



*aproximaciones* **APROXIMACIONES**





# Dante, el más Grande Poeta de la Cristiandad en la Obra de Julio Picasso

Eduardo Ponce North\*

Universidad Católica Sedes Sapientiae  
eduardoponcen@gmail.com

**Resumen:** Este artículo fue escrito como un homenaje al profesor Julio Picasso Muñoz, quien dejó este mundo en enero del 2015, y por los 750 años de nacimiento del poeta Dante Alighieri. Para realizar este trabajo fue necesario revisar las obras de traducción de libros clásicos, realizados por Julio Picasso, y más precisamente, las introducciones de dichas traducciones donde resalta siempre un comentario alusivo o la referencia a alguna obra del poeta de la *Divina Comedia*. Con este recorrido se pretende demostrar la influencia que el latinista ha recibido del poeta escatológico. Por esa razón, se revisarán las siguientes traducciones: *La amistad*, de Cicerón; *Tratado de Música*, de Boecio; *La naturaleza. De rerum natura*, de Lucrecio y la *Antología latina*, todas realizadas por Julio Picasso. Además, se revisarán dos artículos escritos por él en donde sale a relucir siempre su amor por la obra de Dante como “Dante y la leyenda de Silvestre y Constantino” y “*Sic notus Ulixes?*”.

**Palabras clave:** Homenaje, literatura, latín, poeta, alegoría, profesor.

## Dante, the Greatest Poet of Christendom in the Work of Julio Picasso

**Abstract:** This article was written as an homage to professor Julio Picasso Munoz who left this world in January 2015 and for 750 years of the birth of the poet Dante Alighieri. To do this job was necessary to check the works of translation of classic books done by Julio Picasso and mostly the introduction to the texts where it always highlights an elusive comment or a reference to any of the works of the poet of the *Divina Comedia*. With this review we pretend to show the influence received from the poet. We will review the translation of Cicero's *La Amistad*, Boecio's *Tratado de Musica*,

\* **Eduardo Ponce North** es profesor en Filosofía y Religión por la Universidad Católica Sedes Sapientiae. Dicta clases de Filosofía Personalista en el Diplomado Persona y Familia en la Facultad de Teología Redemptoris Mater. Recientemente, ha participado como ponente en la Mesa redonda: “Ciencia y Fe: ¿un encuentro posible?”. Asimismo, ha publicado diversos artículos de índole educativa en revistas especializadas.

Lucrecio's *De rerum natura*, and Julio Picasso's *Antología Latina*, besides two written articles where it always show his love for Dante's works like in "Dante y la leyenda de Silvestre y Constantino" and "*Sic notus Ulixes?*". Lastly we will show the influence the professor received through his job from the classic poet.

**Keywords:** Homage, literature, poet, allegory, professor, Dante Alighieri.

## 1. Un Breve Recorrido por el Mundo de Dante desde la Perspectiva de Julio Picasso

Este texto es un homenaje al poeta Dante Alighieri,<sup>1</sup> que nació hace 750 años; junto con él recordamos también a nuestro profesor, humanista, políglota y amigo Julio Picasso Muñoz, quien nos dejó y pasó al Padre el 30 de enero del 2015. Julio destacó ampliamente como especialista en lenguas clásicas, de manera especial con el latín, griego y hebreo. Fue formado en sus estudios primarios y secundarios con los salesianos. Luego, estudió ingeniería agrónoma en la Universidad Nacional Agraria y reforzó sus estudios en la Universidad de la Sorbona en París. Asimismo, fue miembro de la Dante Society of America (Universidad de Harvard), del Instituto Riva-Agüero (PUCP), de la Sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos (Granada, España). Por último, llegó a ser miembro fundador de la Sociedad Peruana de Estudios Clásicos.

Como podrá apreciarse en las siguientes páginas, el profesor Picasso fue un estudioso de la obra del poeta florentino. En su basta biblioteca podían encontrarse los libros de Dante en su idioma original y numerosos volúmenes de crítica sobre estos. Producto de dicho amor, sobre todo a la *Divina Comedia*, dedicó parte de su tiempo a la lectura y estudio de la obra dantesca. Esto lo ha llevado a escribir sendos artículos eruditos sobre la obra de Dante Alighieri que mencionaré a continuación: "Dante y la leyenda de Silvestre y Constantino" y "*Sic notus Ulixes?*".

De igual modo, parte de esta pasión por las obras de Dante se ve reflejada en su trabajo como traductor. En las introducciones de sus libros vemos referencias a la *Divina Comedia* o a alguna otra obra del poeta florentino. Esta influencia no solamente se mostraba en sus trabajos, sino también en sus clases y también en las tertulias.

<sup>1</sup> Para las obras de Dante, se usarán las siguientes abreviaturas: If (*Inferno*), Pg (*Purgatorio*), Pd (*Paradiso*) y Cv (*Convivio*).

Ya que este artículo se trata de un homenaje a uno de esos profesores de lujo que el destino o la gracia pone en tu camino y al gran poeta escatológico, la única forma de poder hacer un trabajo que tribute a ambos fue sumergirse en los trabajos del didáscalo Picasso. Hubo que revisar todos los artículos, traducciones y presentaciones hechas por él. Fue una labor placentera poder hacer un recorrido por todos esos libros y explorar los prefacios de sus traducciones, simbolizó un retorno a las aulas y volver a escucharlo hablar de aquello que le apasionaba. Más aún, enorme llegó a ser mi sorpresa al encontrar, en este camino, referencias a la obra de Dante en la gran mayoría de los prólogos de sus libros.

Prontamente tracé diferentes hipótesis al respecto: (a) Julio Picasso había usado la obra de Dante para escoger los libros que iba a traducir, (b) era obra del azar que esto pasara, y, por último, (c) la tercera hipótesis (la más verosímil) apuntaba a que los libros que escogía para trabajar no necesariamente lo hacía por estar ligados a la obra de Alighieri, sino que el profesor los escogía *a priori* por una motivación educacional. Luego, los relacionaba con Dante al momento de hacer sus trabajos de ubicación del lector en un prólogo de una obra clásica y medieval. Aunque definitivamente se puede notar la influencia de la obra dantesca en su trabajo como traductor, dicho rasgo se esclarecerá a lo largo del texto.

## 2. Dante y los Trabajos de Traducción de Julio Picasso

En la traducción del libro *La amistad*, de Cicerón, Julio Picasso muestra a un Dante más humano. Precisamente en su prefacio, al hablar de la influencia de este diálogo en el poeta, observa lo siguiente:

En efecto para Dante; el amor sublimado en el recuerdo de Beatriz no es sino una idea trasferida de Lelio. Lo mismo ocurre con el tema del capítulo XVIII de La Vida Nueva: el amor tiene en sí mismo su premio. Aún más; la predilección de Dante por su lengua romance tiene sus motivaciones en el diálogo ciceroniano (De am.; V 19 Y Cv; I; XII; 3 ss.). (Picasso, 1997, p. 71)

En este paratexto nos enseña que el poeta tuvo una predilección por la lectura de Cicerón. Esto se debe a que cita en sus libros cuatro obras de Marco Tulio: *Sobre los deberes*, *Sobre los términos extremos*, *Sobre la vejez* y *Sobre la amistad*. Para resaltar la importancia de

estas lecturas se menciona, además, que en la Edad Media los intelectuales solo conocieron los dos últimos diálogos.

Por otro lado, el poeta florentino también leyó al humanista san Severino Boecio mientras buscaba consuelo en su obra. Como él mismo lo dice y transcribimos a continuación:

Después de cierto tiempo; mi mente se esforzaba por sanar; se propuso — ya que ni mis propios medios ni los ajenos podían consolarla— retornar al método que ciertos desconsolados usaron para consolarse; y me puse a leer aquel libro de Boecio (*La consolación de la filosofía*). (Cv. II; XII 3 ss)

[En el mismo tratado vemos la importancia que estas lecturas representaron para él] Boecio y Tulio; con la dulzura de sus palabras; me condujeron al amor; es decir al estudio de la filosofía. (Cv, II, XV)

Dante, siglos antes de ser autorizado el culto como santo a san Severino por el papa León XIII, puso a Boecio en el paraíso. Julio Picasso toma esto en cuenta en la presentación a la traducción del *Tratado de música*:

Incluye a Boecio en el Cielo de los Espíritus Sabios (Paraíso, XIII). Boecio, para Dante, hace el contrapeso a las enseñanzas de Brunetto Latino. Este le había enseñado “cómo se eterniza el hombre (If XV, 85) adquiriendo fama en el mundo. Boecio, en cambio, fue el maestro de la trascendencia: él manifiesta la falacia del mundo”. (2012, p. XVI)

De igual modo, puede mencionarse el libro *Antología latina*, escrito por Picasso. En este, al hablar sobre la vigencia del latín, afirma lo siguiente:

Si bien nuestras lenguas romances empezaron a hablarse en el siglo VII de nuestra era; no por eso la gente culta dejó de hablar y escribir en latín. La *Divina Comedia*, el *Cántico Espiritual* y el *Discurso del Método* tuvieron que traducirse al latín para que pudieran ser entendidos por el mundo. (1995, p. 4)

Todo lo anterior nos demuestra la importancia de la *Divina Comedia* en esta época y cómo el profesor Picasso tuvo siempre presente a Dante en su discurso. Además, con esta antología recalca la importancia del estudio del latín por ser una de las lenguas más precisas que se conocen y nos ayuda a acercarnos más a los clásicos para su lectura y estudio. Él siempre nos decía en clase que este idioma seguía vivo por ser la lengua oficial del Vaticano, ya que a partir del año 370 se estableció como lengua litúrgica y oficial. Más aún, hoy en día se le sigue estudiando en las universidades y facultades de teología.

A su vez, para él era necesario el estudio del latín principalmente en favor de nosotros mismos, puesto que es una lengua formativa. A través de ese consejo, quiso dejar en claro que esta lengua nos puede ayudar a hablar correcta y sintéticamente el propio idioma. Demás está decir que nos ayuda a expresarnos de forma clara.

Personalmente, este idioma fue el que más le costó aprender, a pesar de haberlo estudiado desde los siete años de edad. Esto lo dio a conocer en una entrevista para el diario *El Comercio*. Al preguntársele sobre cuál había sido el idioma que le atrajo mayores complicaciones, dijo: “El latín es la lengua que entraña más dificultad. Pero mi facilidad para aprender idiomas vino justamente del dominio del latín, que es la madre de todas las lenguas romances” (Sanz, 2012, párr. 16).

### 3. Dos Artículos Dedicados a la *Divina Comedia*

#### 3.1 “*Sic notus Ulixes?*”

En el artículo “*Sic notus Ulixes?*” publicado en la revista *Cuadernos Literarios* N. 8 del Fondo Editorial UCSS, nuestro insigne maestro nos hace un recorrido sobre la aparición de Ulises en la *Eneida*, de Virgilio y en la *Divina Comedia*, de Dante. Empieza el artículo con un cuestionamiento sobre el Ulises dantiano. Sabemos que todas las referencias del personaje Ulises le llegaron al poeta florentino solo por los romanos y en especial por Virgilio con la *Eneida*.

Pero el genio de Dante logró fabricar con Ulises una de las páginas más importantes de la literatura universal: cincuenta y dos versos que han hecho y hacen emocionar a sus lectores de todo el mundo durante más de siete siglos. Pero hasta ahora subsiste la duda de si leemos como se debe estos magníficos

versos. ¿Conocemos al Ulises dantiano? *Sic notus Ulixes?*, como nos gritaría Laoconte. (Picasso, 2009, p. 160)

Estamos al corriente de que Ulises, en la *Divina Comedia*, aparece en If XXVI, precisamente en la bolsa octava de los consejeros de fraude y dentro, además, del círculo octavo de los fraudulentos en donde cada condenado está encerrado o envuelto en llamas. En dicho lugar está presente su compañero Diómedes, quien lo acompañó en la guerra de Troya y que juntos llevaron a cabo con éxito una serie de empresas que requerían astucia y engaño. En el análisis de estos versos, Julio Picasso nos habla de la forma de leer este pasaje:

Dante requiere varias lecturas. En la primera el lector debe aplicar sus sentidos para apreciar la versificación, los encabalgamientos, las figuras retóricas: aliteraciones, metáforas, alusiones, el verdadero sentido de las palabras y las reminiscencias clásicas a fin de hacer sobresalir la originalidad de Dante. En este pasaje lo primero que notamos es la elevación de estilo, propio de la épica. El uso de la primera persona plural le da un tinte más solemne y patético. Sin embargo, muy pronto (If XXVII, 21) nos enteramos de que Virgilio se despide de Ulises con una chocante despectiva frase dialectal: *Istra ten va, più non t'adizzo* [Ahora vete de aquí, ya no te estímulo a hablar]. (Picasso, 2009, p. 163)

Cerrando el artículo, el profesor nos lleva a una reflexión sobre el Paraíso cuando Dante es guiado por Beatriz y esta le dice que mire a la tierra y al observar el mar Atlántico lo señala como “la loca ruta de Ulises” (Picasso, 2009, p.163). En esta escena, Julio nos acerca a un significado que podría pasar desapercibido para el lector novel. De ese modo, Dante habla en un lenguaje alegórico para poder mostrar su doctrina:

Lo que Ulises buscó con su viaje fue arribar a la montaña del Purgatorio, es decir, a la salvación, con su propio esfuerzo y con sus propios medios. No tomó en cuenta que la salvación es más cuestión de gracia divina que de esfuerzo humano. El alma se salva *per sola grazia, non per esser degna* (Pd. XII, 42): únicamente por gracia de Dios, no por ser digna. El cristiano que piensa al revés cae inevitablemente en el pelagianismo, herejía ya combatida con brío por san Agustín. (Picasso, 2009, p. 163)

Con esta cita nos acercamos también a la persona preocupada y entendida en doctrina como lo fue Dante. Julio Picasso, al igual que el maestro florentino, procuró siempre estar bien informado de la doctrina y conocerla a fondo. Personalmente, vi cómo procuraba leer las epístolas publicadas por Benedicto XVI en cuanto eran publicadas.

### 3.2 “Dante y la leyenda de Silvestre y Constantino”

El artículo “Dante y la leyenda de Silvestre y Constantino”, apareció en el *BIRA* (Boletín del Instituto Riva Agüero). En este texto, nuestro recordado educador tuvo como motivo mostrar la leyenda del papa san Silvestre y el emperador romano Constantino para acercarnos y entender con mayor claridad algunos pasajes relacionados a estos personajes en la *Divina Comedia*. Así, el profesor nos explica que dicha leyenda es una invención que no cuenta con valor histórico. En seguida, al ver que en latín se dice *actus*, y más detalladamente *Actus Silvestri*, precisa lo siguiente: “por el 440, un clérigo (o grupo de clérigos) del *titulus* compuso los *Actus Silvestri*. Con la manifiesta intención de realzar su iglesia con un mayor prestigio asociándole el recuerdo del papa” (Picasso, 1997, p. 431).

Según esta leyenda, el papa san Silvestre vivió en un *titulos* o casa para sacerdotes fundada por el ciudadano Equicio durante el siglo III en Roma. Luego, la fama de esta leyenda fue creciendo al punto que, siglos después, el papa Símaco, dedicó a su antecesor la sala litúrgica de la casa y colocó allí una representación del venerable. Pasado el tiempo, entre fines del siglo VI y comienzos del IX, se termina de escribir este *actus* relatando la muerte de san Silvestre.

Asimismo, en esta leyenda se cuenta que los cristianos eran perseguidos y Constantino, por su parte, colaboró en favor de dichos actos. A consecuencia de esto, como castigo divino, contrajo la lepra. Después, se cuenta de su arrepentimiento y conversión; al ser bautizado por san Silvestre se cura de este mal. Seguidamente, en el *actus* se relata la entrega de un donativo al Papa por intermedio de un documento privado donde Constantino le dona toda la Europa Occidental.

Julio Picasso hace gala de su erudición y nos presenta un cuadro completo de la leyenda del papa san Silvestre. Para ello, investiga cuidadosamente cada punto con la finalidad de que el lector cuente con el conocimiento necesario para entender a cabalidad el mensaje de la *Divina Comedia*. Desarrolla estos personajes por su importancia en ese texto y por su valor alegórico; sabemos que Constantino es nombrado siete veces, al comienzo, en If, precisamente en la bolsa de los simoniacos perteneciente al último círculo de los fraudulentos.

Posteriormente se le menciona en la octava bolsa de los consejeros fraudulentos. Lo encontramos también en el Pg XVI de los iracundos y en el Paraíso Terrenal (Pg. XXVIII-XXXIII). También en el segundo Cielo y en el sexto Cielo. En estos pasajes la leyenda de san Silvestre y Constantino es nombrado incidentalmente, exprofeso o de forma alegórica. A modo de ejemplo, mencionaremos estos pasajes:

Después que Constantino hubo llevado el águila  
en contra del movimiento del sol, movimiento que ella siguió  
detrás del antiguo héroe, que tomó a Lavina como esposa,  
por más de doscientos años el ave de Dios  
se mantuvo en los límites de Europa,  
cerca de los montes de donde salió primero.

(Pd. VI, 1-6)

Las alusiones a dicha leyenda continúan en pasajes posteriores. Esto Lo podemos apreciar en los siguientes versos:

El otro que sigue, con buena intención  
que dio mal fruto, para ceder al pastor,  
se hizo griego con las leyes conmigo;  
conoce, pues, ahora cómo el mal derivado  
de su buen obrar no le es nocivo  
aunque por ello el mundo esté destruido.

(Pd. XX, 55- 56)

Estos artículos nos muestran la sutileza del maestro Julio Picasso para captar el sentido correcto del poema escatológico, es producto de años de estudio y dedicación a la obra de Dante, de la que solía recitar pasajes de memoria. Dado el carácter pedagógico y como base para futuras investigaciones, nos deja un legado que debe ser revisado, estudiado, por los estudiantes y docentes interesados en profundizar sus conocimientos en la obra de Dante.

#### 4. La Importancia del Estudio de los Clásicos

Julio Picasso compartía, junto con la Universidad Católica Sedes Sapientiae, la política de traducir y rescatar a los clásicos tanto cristianos como paganos. Su intención con esta labor fue la de poder ayudar a los alumnos en su desarrollo estudiantil y, sobre todo, humano. Sin embargo, el quehacer de traducción se le dificultaba en muchas ocasiones. Esto se debía a la falta de textos críticos y fuentes bibliográficas fiables. Pero, gracias al trabajo de investigación y al dominio de seis idiomas —más aún, como él decía, gracias a su ángel guardián—, así como a su gran amigo André Schmitt, lograba encontrar los textos idóneos para empezar su tarea. Esto sucedió, por ejemplo, con la traducción del libro *Los deberes. Los himnos*, de san Ambrosio, el cual fue por primera vez traducido al castellano.

En su labor como docente investigador, el profesor legó a la universidad la traducción de la obra íntegra de Virgilio, como él lo llamaba, el escritor más importante del occidente. Esta se compuso por las *Bucólicas y Geórgicas*, y la *Eneida*. También tradujo para esta institución *El Maestro*, de santo Tomás, de suma importancia para su Facultad de Ciencias de la Educación y Humanidades.

Del mismo modo, solía decir a sus alumnos que su mayor aventura era la traducción, pues debía meterse en la mentalidad de un autor de hace veinte siglos y conocerlo a fondo. Afirmaba: “Tengo que convertirme en Virgilio para traducir la *Eneida*”, es decir, tenía que ser otro Virgilio porque su traducción debía ser fidedigna. Asimismo, para él era casi tan importante como la traducción, la notación del libro y la introducción, con la finalidad de tener una herramienta que logre una mayor comprensión al momento de leer cualquiera de sus trabajos: “un clásico no es un autor contemporáneo, requiere que el traductor coloque al lector en la época. Para eso se necesitan notas, introducción, láminas y mapas” (Sanz, 2012, párr. 8).

Esta aventura empezó cuando vivía en Francia y reforzó su estudio del latín en la Sorbona con la guía de nada menos que Pierre Grimal. Así, sus trabajos de traducción comenzaron en el año 1985 con *El Satiricón*, de Petronio, publicado en España por Ediciones Cátedra. Para los que quieran indagar un poco más en la labor del profesor Picasso como traductor y sus trabajos académicos se ha elaborado un listado con sus obras:

- Petronio: *El Satiricón* (Barcelona, España, Cátedra, 1985).

- Picasso: *Latín niveles I, II, III, IV* (Lima, Fondo de la Facultad de Teología Pontificia y Civil de Lima, 1992).
- Picasso: *Las preposiciones griegas en el NT*. (Lima, Fondo de la Facultad de Teología Pontificia y Civil de Lima, 1994).
- Anónimo: *Himno 'Acázistos' a la Virgen* (Revista del Arzobispado de Lima, 1994).
- Picasso: *Antología latina*. (Lima, Fondo de la Facultad de Teología Pontificia y Civil de Lima, 1995).
- Cicerón: *La amistad* (Lima, Grambs, 2000).
- Boecio: *Cinco opúsculos teológicos* (Lima, PUCP, 2002).
- Virgilio: *Bucólicas y Geórgicas* (Lima, Fondo Editorial UCSS, 2004).
- Horacio: *Arte poética (Epístola a los Pisones)* (Lima, Fondo Editorial UCSS, 2006).
- Virgilio: *La Eneida* (Lima, Fondo Editorial UCSS, 2007).
- Santo Tomás de Aquino: *El maestro* (Lima, Fondo Editorial UCSS, 2008).
- Longo: *Dafnis y Cloe* (Lima, PUCP, 2008).
- San Ambrosio: *Los deberes. Los himnos*. (Lima, Fondo Editorial UCSS, 2009).
- Catálogo de la muestra *Galileo, mito y realidad* (Lima, Fondo Editorial UCSS, 2009).
- Plutarco/San Basilio: *Cómo el joven debe leer los poemas / A los jóvenes sobre la manera de sacar provecho de la literatura griega* (Lima, Fondo Editorial UCSS, 2010).
- Anónimo: *El libro de la manzana o De la muerte de Aristóteles y Prólogo de Manfredo, príncipe de Tárento* (Lima, Fondo Editorial UCSS, 2011).
- Boecio: *Tratado de música* (Lima, Fondo Editorial UCSS, 2012).
- Lucrecio: *La naturaleza. De rerum natura* (Lima, Fondo Editorial UCSS, 2013).
- Pedro de Villagómez: *Semblanza poética de Sto. Toribio* (Revista de Teología, 2013).
- Estacio: *La Tebaida* (próxima publicación, Fondo Editorial UCSS).

El profesor Picasso fue, ante todo, un humanista. Por esa misma razón, emulando al latino Terencio, llegó a afirmar: “soy hombre y nada de lo humano me es extraño” (Sanz, 2012, párr. 2). Como vemos por el listado de sus libros ordenados por fechas de publicación, llevó a cabo un trabajo de rescate de lo clásico, de los humanistas que lo precedieron.

Para él, lo clásico era lo nuevo, lo que nunca pasaba de moda, su importancia radicaba en lo actual de estos escritos. Al respecto, Umberto Eco, en una conferencia dictada en la Universidad de Berkeley en el año 1994, nos indica que:

La lectura de los clásicos es siempre fundamental, porque nuestro modo de pensar ha sido determinado por ellos. Es el secreto del retorno a los orígenes: para entender por qué pensamos las cosas de este modo. Por eso, yo no acepto algunas tendencias de Estados Unidos que pretenden destruir este canal. Si se es negro —dicen—, no hay que estudiar a Shakespeare. No: si uno es africano, debe estudiar también las tradiciones africanas. Pero hay que estudiar además a Shakespeare, porque si se nace en Norteamérica, el modo de pensar está determinado por Shakespeare. Hay que descubrir eso y el porqué. Ese es el punto. La lectura de los clásicos es el eterno retorno al vientre materno. Es lo mínimo con lo que hay que empezar. (Citado en Peirano, 1994, párr. 2)

El profesor Picasso siempre comentaba en clase que nosotros: “pensábamos como griegos y hablábamos como latinos”, porque nuestro pensamiento estaba cimentado en las bases de la filosofía y cultura griega, y nuestro idioma tiene su base en el latín. Esta frase siempre lo llevaba a hablar de los clásicos greco-latinos en clase. Como alumnos, nos invitaba a participar de ese banquete que era la lectura de los clásicos, desde Homero, pasando por Virgilio, Ovidio, Cicerón, Lucrecio, Dante, entre otros. Siempre con su guía y consejo, atendiendo a las dudas que pudieran surgir.

## 5. Conclusiones

En este artículo se pretendió dar a conocer, para los no iniciados, el legado del profesor Picasso, en sus trabajos de traducción, las introducciones de sus libros, los diferentes artículos eruditos y su carrera como profesor. Sabemos que nuestro docente tuvo una formación humanística desde temprana edad con los salesianos en Magdalena. Su amor por las letras y por el saber vinieron incentivados de este centro de formación, allí aprendió latín e italiano, la filosofía y el amor a los estudios.

Gracias a estos saberes, que él supo aprovechar, nos ha heredado a todos parte de estos conocimientos junto con la alegría salesiana: cuando nos encontrábamos en el aula

de clases o, mejor aún, en aquel lugar donde uno podía viajar y volar alto con la lectura de grandes obras clásicas. Vemos en toda su obra este legado por el conocimiento, por lo clásico, por lo humano, por aquello que se está perdiendo y que nuestro profesor hizo todo lo posible por conservar y, muchas veces, rescatar del olvido. Quiso traerlo a nuestro idioma con un lenguaje sencillo, sobrio, sin caer en exageraciones del lenguaje, muy por el contrario, nos mostraba que desde la simpleza se puede lograr algo bello.

He recorrido junto con ustedes una serie de obras de Julio Picasso Muñoz. En esta se ha podido ver a modo de lista o menú (como diría nuestro profesor Andrés Aziani) todos los artículos y referencias a Dante Alighieri. De igual manera, espero que este texto abra su apetito por saber más y escojan la producción del profesor Picasso, la cual siempre será útil para alimentar su intelecto.

### Referencias

- Boecio. (2012). *Tratado de música* (Trad. J. Picasso Muñoz). Lima, Perú: Fondo Editorial UCSS.
- Cicerón. (2000). *La amistad* (Trad. J. Picasso Muñoz). Lima, Perú: Grambs.
- Dante Alighieri. (2005). *Convivio* (Ed. & Trad. F. Molina). Madrid, España: Cátedra.
- Lucrecio. (2013). *La naturaleza. De rerum natura* (Trad. J. Picasso Muñoz). Lima, Perú: Fondo Editorial UCSS.
- Peirano, L. (julio, 1994). La importancia de leer los clásicos. *Aceprensa*. Recuperado de <https://www.aceprensa.com/articulos/la-importancia-de-leer-a-los-cl-sicos/>
- Picasso, J. (1995). *Antología latina*. Lima, Perú: Facultad de Teología Pontificia y Civil de Lima.
- Picasso, J. (1997). Dante y la leyenda de Silvestre y Constantino. *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, 24, 431- 442.
- Picasso, J. (2009). *Sic notus Ulisex?* *Cuadernos Literarios*, (8), 157-165.
- Sanz, F. (30 de julio de 2012). No creo que mis libros sean 'best sellers', pero tarde o temprano seré reconocido. *El Comercio*, p. A20.



# Dante y los Padres de la Iglesia. Aspectos Generales y Particulares

Giancarlo Bellina Shols\*

Instituto Superior de Estudios Teológicos Juan XXIII  
gcbellina@hotmail.com

**Resumen:** En sus obras, Dante revela una formación intelectual en la que es considerable la presencia e influencia de la historia y de la producción cultural del cristianismo tardoantiguo, adquirida por medio del estudio tanto de obras de sus coetáneos como de los mismos textos patrísticos. En estas páginas se exponen algunos aspectos generales (2) y particulares (3) de su formación y producción con el fin de mostrar de qué manera el Padre de la lengua italiana estima y utiliza modelos literarios (3.1), elementos filosóficos y sabiduría bíblico-teológica (3.2) relativos a la antropología (3.2.1) y a la política (3.2.2), provenientes de los Padres de la Iglesia, en vista de promover la renovación religioso-espiritual y cultural de clérigos, religiosos y laicos. Para ello, emplearemos una metodología cualitativa sincrónica que aplique Análisis Literario Moderno con el fin de ofrecer una exposición descriptivo-comparativa de los textos dantescos y de las posiciones de algunos estudios contemporáneos.

**Palabras clave:** Dante, Padres de la Iglesia, literatura, filosofía, teología, exegesis, Biblia, ser humano, política.

## Dante and the Fathers of the Church. General and Particular Aspects\*\*

**Abstract:** In his works, Dante shows an intellectual formation which important presence and influence of history and cultural production of the Late Antique Christianity. This was acquired by

\* **Giancarlo Bellina Shols** es patrólogo, profesor investigador de la UCSS, editor de la Revista de Teología Pastoral *Pastores del Nuevo Milenio* del ISET Juan XXIII, y profesor de Educación de la Fe y Teoría del Conocimiento (Programa Bachillerato Internacional) en el Colegio Sagrados Corazones Recoleta. Ha estudiado en el *Augustinianum* de Roma (Teología y Ciencias Patrísticas), en la Xaveriana de Bogotá (Investigación Teológica) y, actualmente, en la PUCP de Lima (Filosofía). Sus intereses giran en torno a la antropología patrística, la evangelización de la cultura y la educación en la antigüedad tardía.

\*\* El autor agradece la corrección de estilo del Abstract a Mercedes Olinda Sangio Alonso.

studying both works of his contemporaries as the same patristic texts. In these pages I explain some general (2) and particular (3) aspects of his formation and production in order to show how the Father of the Italian language estimates and uses the literary models (3.1), the philosophical elements and the biblical-theological wisdom (3.2), concerning to anthropology (3.2.1) and politics (3.2.2) coming from the Father of the Church, to promote the religious-spiritual and cultural renewal of clergy, religious and laity. To do this, I use a synchronous qualitative methodology applying modern literary analysis to offer a comparative-descriptive exposition of the Dante texts and the positions of some contemporary studies.

**Keywords:** Dante Alighieri, Father of the Church, literature, philosophy, theology, exegesis, Bible, human, politics.

## 1. Introducción

Agradezco a la Universidad Católica Sedes Sapientiae la oportunidad de compartir con ustedes, en el contexto de la conmemoración dantesca, algunos aspectos que pueden iluminar la relación que el Padre de la lengua italiana supo mantener con los Padres de la Iglesia. Claro está, nuestra circunstancia solo nos permitirá abordar pocos aspectos con algo más de sutileza. Tomo como modelo de esta labor al desaparecido humanista Julio Picasso, amigo y maestro, quien, con sus publicaciones, ha cultivado y nos ha hecho gustar de algunos frutos de ambas tradiciones literarias, la tardo-antigua y la medieval.

Y desde ya, deseo presentar mi intención. Pretendo, al señalar ciertos detalles de la vida y de las obras de Dante en relación con personajes e ideas provenientes del cristianismo antiguo, llamar la atención acerca de la influencia dominante de estos en la vida intelectual y espiritual de la Europa medieval. Más que pretender reconstruir con exactitud una supuesta “Biblioteca Patrística” de Dante, deseo considerar aspectos de la vida y de las obras del poeta, para construir relaciones y explorar reminiscencias de textos patrísticos.

Aquí en Perú es común soslayar este aspecto cuando se estudia el Medioevo: a lo más se lo menciona, pero no se profundiza en ello. Y no me refiero tanto al gran trabajo científico de verificar los detalles de tal influencia, sino, en general, al vacío que en la práctica se expresa cuando la época tardo-antigua —en efecto, la época de los Padres de la Iglesia— es casi pasada por alto en los cursos historiográficos referentes a tales épocas. Por ejemplo, en clases de filosofía, se suele pasar a san Anselmo o santo Tomás casi solo profundizando en un autor tardo-antiguo, san Agustín, y sin contextualizar con suficiencia. En este caso también podríamos decir que el desinterés es solo ignorancia.

Sin negar el puesto dominante que este último autor tiene, lo cierto es que la influencia patrística en el Medioevo es variada, tanto en la temática como en los autores, no solo latinos (como san Ambrosio, Boecio, san Gregorio Magno) sino también griegos traducidos al latín (de entre los cuales descuellan el Pseudo-Dionisio; los padres capadocios, Gregorio de Nacianzo, Gregorio de Nisa, Basilio Magno; y más adelante Juan Damasceno). Es decir, el hombre medieval vivía al interior de una tendencia común de apertura hacia la tradición patrística. Pasar por alto este aspecto o —dado el caso— renunciar ideológicamente a afrontar la cuestión de la influencia patrística en los medievales, a causa de otros intereses, significa renunciar a una comprensión profunda de los autores medievales (Crouse, 2008).

Para este trabajo, citamos las obras revisadas de Dante usando las siguientes abreviaturas: If (*Inferno*), Pg (*Purgatorio*), Pr (*Paradiso*), Cv (*Convivio*), VE (*De vulgari eloquentia*), Ep (*Epistula*), Mn (*Monarchia*). Para las obras de otros autores antiguos, tardo-antiguos y medievales, mantenemos los títulos completos. Hemos traducido al español y revisado cada texto de Dante siguiendo las ediciones críticas de Barbieri, Cecchin, Jacomuzzi & Stassi, 1983; Chiappelli & Fenzi, 1986; Chimenz, 2003; Gaia, 1986; Jacomuzzi, 1986.

## 2. Formación y Estima

Comencemos entonces recordando la formación intelectual del Sumo Poeta. La vida y producción de Dante, hacia finales del siglo XIII y primeras décadas del siglo XIV, tiene como marco una vida intelectual enriquecida por muchas obras antes desconocidas. Me refiero a textos aristotélicos, platónicos y, claro está, patrísticos.

A la par con otros autores a él contemporáneos, Dante buscó obtener una síntesis coherente lograda a partir de estas tradiciones culturales y de los clásicos. Así, llegó a conseguir un saber enciclopédico inmenso y un pensamiento ecléctico, que le hizo capaz de reutilizar con naturalidad, en sus obras, lo clásico en contexto medieval y lo originalmente pagano en vista de la intelección de la fe cristiana. Por ello, haríamos mal en ser exclusivos en este caso y pretender entender a Dante solamente desde sus conocimientos patrísticos. En efecto, también se reconoce al poeta como un óptimo interlocutor de sus contemporáneos.

Recordemos que su derrotero formativo juvenil lo llevó, desde el interés por la poesía (estudiando en la escuela a los poetas latinos) hasta el estudio de la filosofía y de las ciencias, estimulado por Brunetto Latini y Guido Cavalcanti, grandes impulsores culturales florentinos. Con ellos aprendió a cantar el amor espiritual, en un *dolce stil nuovo*, atento

al crecimiento intelectual y virtuoso, sumando por su cuenta un particular contenido teológico-religioso. Su formación continuó en el periodo 1287-1288 en el *Studio delle Arti di Bologna* (pues Florencia no contaba con un *studium urbis*), bajo la influencia de Guido Guinizelli, entre otros.

Pero parece que sus intereses filosóficos experimentaron un impulso decisivo, según él mismo expone en el libro II del Cv, aunque sin ofrecer muchas noticias sobre “autores” y “libros”, cuando, en busca de consuelo por la muerte de su amada Beatriz (mediados del 1290), leyó la *Consolatio philosophiae* (Pérez, 1997) de Boecio junto con el *De amicitia* de Cicerón (Micunco, 2007) (Cv II, 12, 1-7; II, 15, 1). Desde aquel momento, Dante consideró a la filosofía como una “*somma cosa*”, representándola bajo la figura boeciana de la “*donna gentile*” y “*misericordiosa*” (Vasoli, 2006).

En ese mismo apartado del Cv, Dante nos informa que, en el periodo 1290-1295, yendo en busca de “filosofía veraz”, asistió a las “*scuole de li religiosi*” y a las “*disputazioni de li filosofanti*” en Florencia. Podría también estar refiriéndose a escuelas de Boloña, pues recordemos que Boccaccio nos informa que Dante volvió a Boloña entre los años 1292 y 1294 (*Trattatello in laude di Dante* III, edición Sasso, 1995). Ahora bien, según los estudiosos, con tales expresiones seguramente hace referencia a tres escuelas “religiosas” —es decir, pertenecientes a órdenes mendicantes— florentinas de nivel universitario.

Estas escuelas son las siguientes. Tenemos el Estudio Dominicano de *Santa Maria Novella*, donde habría profundizado en las obras de Alberto Magno y Tomás de Aquino; entre ambos, según estudios recientes, Alberto fue quien por momentos influyó más en su formación filosófica y científica (Vasoli, 2006; Franke, 2010a; Botterill, 2010). Luego, el Estudio Franciscano de la *Santa Croce*, cuya línea de pensamiento era más bien influenciada por las doctrinas de Agustín, de Buenaventura y de los místicos de aquella orden (Vasoli, 2006; Chiappelli & Fenzi, 1986). La última corresponde al Estudio Agustiniense de *Santo Spirito* (Davis, 1986), donde se profundizaba el pensamiento del Obispo de Hipona junto con las obras de Egidio Romano, declarado doctor oficial de la Orden Agustina en el Capítulo General de Florencia de 1287 (Punta, Donati & Luna, 1993). Al interior de estos ambientes conventuales, Dante acudió, no a las clases, sino a los debates de carácter filosófico con evidente tendencia teológica (Chimenz, 1960; Mazzotta, 2010; Davis, 1988; Bertelloni, 2008).

Se han dado muchas propuestas al respecto, a través de reconstrucciones sea de carácter histórico sea de la biblioteca de Dante, con el fin de poder dar con las *quaestiones*

y las *auctoritates* involucradas en estas “*disputazioni de li filosofanti*” que el poeta frecuentó. Queda mucho por dilucidar acerca de las tendencias filosóficas y de las Bibliotecas de aquellos lugares en aquella época (Bertin, 2014; Davis, 1986; Brunetti & Gentili, 2000). Nada es seguro acerca de los maestros que tuvo en estas escuelas, aunque podrían inferirse los nombres del dominico Remigio dei Girolami y de los franciscanos Pietro di Giovanni Olivi y Ubertino da Casale (Ghisalberti, 1996).

Con todo, lo que no puede negarse es que en estas décadas de formación, en la que su poesía y su prosa fueron enriquecidas por la filosofía y la teología, Dante visitó, tanto en Florencia como en Boloña, diversas bibliotecas de corte, de universidades, conventuales y privadas, con el fin de contar no solo con florilegios o enciclopedias sino también, y sobre todo, con obras completas, textos filosóficos y teológicos de su interés (Bertin, 2014). Tampoco puede descartarse que, entre las lecturas realizadas por el Sumo Poeta en este periodo, hubo obras patrísticas y contemporáneas a él consagradas como altos modelos de una cultura cristiana enriquecida por y transmisora de elementos filosóficos. En efecto, el florentino demuestra en sus obras no solo admiración por los filósofos y sus textos, sino también por los *doctores* eclesiásticos, también antiguos.

El bagaje dantesco acerca de la historia del cristianismo antiguo se constata fácilmente. Por ejemplo, se verifica tomando en cuenta a los personajes propios de esta época presentes en su *Commedia*:

- Los papas Anastasio II (If XI, 1-12), Lino (Pr XXVII, 41), Anacleto (Pr XXVII, 41), Sixto (Pr XXVII, 44), Pío (Pr XXVII, 44), Calixto (Pr XXVII, 44), Urbano (Pr XXVII, 44), Agapito (Pr VI, 16) y Silvestre (Pr XX, 57);
- los emperadores Justiniano (Pr V, 115; VI, 1-142; VII, 5-7), Trajano (Pg X, 73-81; Pr XX, 43-48 y 106-107) y Constantino (Pr VI, 1; XX, 55.57);
- los escritores Pseudo-Dionisio (Pr X, 115-117; XXVIII, 130); Boecio (Pr X, 124-129); Paolo Orosio (Pr X, 119); Isidoro de Sevilla (Pr X, 131); Beda el Venerable (Pr X, 131); Benito de Nursia (Pr XXII, 19-69 y XXXII, 35); Agustín de Hipona (Pr X, 120 y XXXII, 35); Juan Crisóstomo (Pr XII, 136-137); Gregorio Magno (Pr XXVIII, 133); Jerónimo (Pr XXIX, 37);
- los griegos Macario Abad (Pr XXII, 49), Nicolás de Mira o de Bari (Pg XX, 32);
- los herejes Arrio y Sabelio (Pr XIII, 127).

En la misma *Commedia* encontramos de alguna manera una representación de las preferencias del poeta entre los escritores cristianos tardo-antiguos. Dante es cuidadoso al escoger, bajo los criterios eclesiales de la ortodoxia y de la santidad de vida, a quién mencionar. Así, es significativa la *gradatio* que nos transmite en el Pr (Ghisalberti, 1996):

- Entre los que forman parte de las dos grandes coronas de doce espíritus sabios cada una en el IV Cielo (Pr X, 94-148 y XII, 127-145), que testimonian en el cielo la continuidad de la Iglesia en la tierra, se encuentran siete autores de época patristica cuyos textos estaban muy presentes en las universidades medievales: Pseudo-Dionisio, Paolo Orosio (o Lactancio, o sino Ambrosio; o mejor, Mario Victorino), Boecio, Isidoro de Sevilla, Beda el Venerable, Juan Crisóstomo y el gramático Elio Donato;
- sobre ellos, en el Empireo, entre las almas contemplativas del VII Cielo, aparece el abad Benito de Nursia (Pr XXII, 19ss);
- finalmente, entre los beatos distribuidos en la *Candida Rosa*, al X Cielo, Dante coloca a Benito de Nursia y Agustín de Hipona (Pr XXXII, 35).

Además, contamos con dos textos en los que Dante expresa, con su estilo, esta admiración, junto con la urgencia de leerlos. En efecto, cabe mencionar que la conexión con los Padres de la Iglesia tiene en Dante un aspecto práctico, urgente y religioso: traer de ellos motivos para promover la renovación eclesial. El primer texto es el siguiente:

En cambio, [entre las escrituras] contemporáneas a la Iglesia se encuentran aquellos concilios principales que deben ser venerados, en los que estuvo presente Cristo, cosa que ningún creyente duda (...). También [entre estas escrituras contemporáneas] se encuentra los escritos de los doctores, Agustín y otros, quienes escribieron ayudados por el Espíritu Santo, y quien dude [de esto], o nunca ha visto sus frutos, o, si los ha visto, nunca los ha gustado.

*Cum Ecclesia vero sunt veneranda illa concilia principalia quibus Christum interfuisse nemo fidelis dubitat [...] Sunt etiam Scripture doctorum, Augustini et aliorum, quos a Spiritu Sancto adiutos qui dibuat, fructus eorum vel omnino non vidit vel, si vidit, minime degustavit.* (Mn III, 3, 13-14, edición Gaia, 1986, pp. 700-701)

Este texto aquí transcrito y traducido forma parte de la presentación de la conocida teoría dantesca de las tres escrituras, con la cual, sin negar veneración a alguna, se propone una *gradatio* entre ellas: “Una [escritura] anterior a la Iglesia, otra contemporánea, y una tercera posterior a la Iglesia” (Mn III, 3, 11). Los escritos patrísticos están colocados, junto con los concilios principales antiguos en los que estos Padres participaron, al interior de la “*Scriptura cum Ecclesiam*”, después del Antiguo y Nuevo Testamento que conforman la “*Scriptura ante Ecclesiam*”, pero antes de la “tradicción de los decretales” que Dante coloca en la “*Scriptura post Ecclesiam*”, pues “la tradición debe ir después”.

Siguiendo a Gaia (1986) podemos decir que, para Dante, los escritos de los Padres forman parte de los fundamentos de la fe. La razón es que estos conservan y explican lo constituido previamente en el Antiguo y en el Nuevo Testamento, al interior de la Iglesia. La presentación de esta relación resulta más estrecha y hasta natural por medio de la mención del Espíritu Santo que ha inspirado tanto a los Padres como a los hagiógrafos, lo que a Lubac (1972) parece exageración.

Se trata, pues, de escrituras emparentadas a través de un mismo origen divino —al igual que los concilios en los que estuvo presente Cristo—, aunque una siempre preceda a la otra. A fin de cuentas, todo ello explica la posibilidad del “*sensu mystico*”. En efecto, en Mn (III, 4, 6-11), Dante cita el *De civitate Dei* (XVI, 2, edición Morán, 1958) y el *De doctrina christiana* (I, 36, edición Martín, 1957a) de san Agustín para señalar dos errores que pueden cometerse al aplicar el “*sensu mystico*” —lo revisaremos más adelante—. Solo la ignorancia (no conocer sus frutos o no haberlos gustado) explica, para Dante, el desinterés respecto a estos escritos.

Todo ello forma parte de la argumentación dantesca anti-decretalista y anti-canonista de quienes, por motivos mundanos, siguen la bula *Unam Sancta* del Papa Bonifacio VIII y sostienen que la autoridad imperial descende de la Iglesia y del pontífice romano. Tal idea es contraria al Nuevo Testamento. También es contraria a los cánones de los concilios antiguos y al *consensus patrum* (Vasoli, 2006).

Al respecto, encontramos otro texto ejemplar en la Ep XI (año 1314), una de las llamadas “cartas políticas” dirigida a los Cardenales italianos en cónclave. Este texto presenta el tema de la purificación interior de la Iglesia, en concreto se critica la riqueza de Florencia y la avaricia de los eclesiásticos y curiales. Para ello, Dante se adhiere a la tradición cristiana, que considera rica y consolidada, con el fin de extraer normas y modelos.

Dicho de otra manera, para el florentino, la vida y la sabiduría bíblica y teológica de los Padres son *exempla* para su *argumentatio*. En efecto, en su polémica anti-curial, cobra vigencia el modelo eclesial bíblico y patrístico de la Esposa —pobre— de Cristo pobre, modelo contrario a la avaricia. Al respecto, en la *Commedia*, señala que en su tiempo la tradición jurídica resultaba tan importante que llevaba al olvido a “*l’Evangelio e i dottor magni*” (Pr IX, 133-135; al respecto también Mn III, 3), es decir, a la Palabra de Dios y a su correlato, los Padres de la Iglesia (Jacomuzzi, 1986; Havely, 2010), tal como lo acabamos de presentar. Como expresión y refuerzo de estas ideas tenemos el texto de la Ep en cuestión:

¿Acaso no es así? Cada uno —y también ustedes— ha tomado por esposa a la codicia, la cual nunca es, como la caridad, madre de la piedad y de la equidad, sino que siempre lo es de la impiedad y de la iniquidad. Oh madre piísima, esposa de Cristo, que generas a tus hijos en agua y espíritu para tu vergüenza. No la caridad, no Astrea, sino las hijas de la Sanguijuela [Pr 30, 15] se te han convertido en nueras, y qué tipo de hijos te nacen lo demuestran, a excepción del obispo de Luni, todos los demás. Yace tu Gregorio entre las telarañas; yace Ambrosio en los armarios abandonados de los clérigos; yacen descuidados Agustín, Dionisio, Damasceno y Beda; e Inocencio y el Ostiense aclaman no sé qué tipo de Espejo. ¿No es así? Aquellos buscaban a Dios como fin y sumo bien; estos consiguen prebendas y beneficios.

*Quidni? Cupiditatem unusquisque sibi duxit in uxorem, quemadmodum et vos, que nunquam pietatis et equitatis, ut caritas, sed semper impietatis et iniquitatis est genetrix. A, mater piissima, sponsa Christi, que in aqua et Spiritu generas tibi filios ad ruborem! Non caritas, non Astrea, sed filie sanguisuge facte sunt tibi nurus; que quales pariant tibi fetus, preter Lunensem pontificem omnes alii contestantur. Iacet Gregorius tuus in telis araneorum; iacet Ambrosius in neglectis clericorum latibulis; iacet Augustinus abiectus, Dionysius, Damascenus et Beda; et nescio quod ‘Speculum’, Innocentium, et Ostiensem declamant. Cur non? Illi Deum querebant, ut finem et optimum; isti census et beneficia consecuntur.* (Ep XI, 7, edición Jacomuzzi, 1986, pp. 426-427)

Tocando solo lo que nos interesa, en este párrafo Dante se lamenta de que los obispos y cardenales de su tiempo se dediquen casi exclusivamente a codiciar bienes

terrenos, y abandonen y olviden las enseñanzas de los Padres latinos y griegos, sobre todo los mencionados. Y en esto Dante es cuidadoso al provocar el contraste, mencionando Padres que fueron ejemplares tanto en su vida como en promover la re-organización y renovación espiritual de sus propias iglesias. En efecto, se trata, en su mayoría, de obispos que tienen obras importantes relativas a la formación del clero —con fuerte acento místico— y a su función pastoral.

Este abandono y olvido, es decir, el hecho de no leerlos, ha desorientado a los clérigos de su tiempo, quienes se han vuelto exclusivamente a los “estudiosos de los decretos”, quienes son representados por el canonista Papa Inocencio IV y el maestro de derecho canónico Enrique de Susa obispo de Ostia. La consecuencia de ello es una Iglesia que solo vela por lo material y temporal. Asimismo, se trata de una Iglesia que olvida el camino de la pastoral y de la oración contemplativa (Jacomuzzi, 1986; Crouse, 2008).

### 3. Aspectos Particulares

Continuemos presentando la admiración e interés dantescos por los Padres desde un desarrollo que siga la triple vertiente de su formación, es decir, literaria, filosófica y teológica. Y esto es posible porque esta admiración y este interés eran completos: para Dante, las obras de los Padres valían como modelos literarios, fuentes de conocimientos filosóficos válidos y transmisores de una teología irreprochable.

#### 3.1 Literatura

Respecto a *lo literario*, Dante extrae de la tradición literaria cristiana antigua tanto normas como modelos estilísticos, habiéndose formado retóricamente a partir de los ejemplos y usos de los Padres de la Iglesia, junto con los textos con los que los Padres estudiaron la retórica, como las obras de Cicerón. Así, señala la prosa de Paulo Orosio como *exemplum* (VE II, 6, 7) y, en cuanto a la métrica y uso de metáforas en poesía filosófica, Dante, en su *Commedia*, sigue de cerca la *Consolatio* boeciana (Lobardo, 2008; Tateo, 1970; Pérez, 1997). Otros *exempla* son Boecio y Agustín de Hipona, acerca de por qué y para qué hablar de sí mismo:

Los rétores a nadie conceden hablar de sí mismo, salvo por necesidad, y así todo hombre es alejado de esto, pues no se puede hablar de alguien sin alabarlo o culpabilizarlo [por algo] (...). Y entre las razones necesarias hay dos especialmente llamativas. Una, cuando, sin poder evitarlo, se habla de sí mismo sin gran desgracia o peligro; (...). Y esta necesidad tuvo Boecio al hablar de sí mismo [en su *Consolatio philosophiae*] para que, con el pretexto de encontrar consuelo, podría paliar la desgraciada duración de su exilio, demostrando que esto era injusto (...). Otra necesidad surge al tener que hablar sobre uno mismo para gran ventaja de los demás; esta fue la razón que hizo que Agustín hablara de sí mismo en sus *Confessiones* [*Confessiones* X, 3, 4, edición Vega, 1979], para que, a través del progreso de su vida (...) nos sea dado ejemplo y enseñanza.

*Non si concede per li rettorici alcuno di sé medesimo sanza necessaria cagione parlare, e da ciò è l'uomo rimosso, perché parlare d'alcuno non si può che il parladore non lodi o non biasimi quelli di cui elli parla (...) e intra l'altre necessarie cagioni due sono più manifeste. L'una è quando sanza ragionare di sé grande infamia o pericolo non si può cessare; (...). E questa necessitate mosse Boezio di sé medesimo a parlare, acciò che sotto pretesto di consolazione escusasse la perpetuale infamia del suo essilio, mostrando quello essere ingiusto (...). L'altra è quando, per ragionare di sé, grandissima utilidade ne segue altrui per via di dottrina; e questa ragione mosse Agustino ne le sue Confessioni a parlare di sé, ché per lo processo de la sua vita (...) ne diede esemplo e dottrina. (Cv I, 2, 3-4.12-14, edición Chiappelli & Fenzi, 1986, pp. 69-71)*

Desarrollemos ahora otro aspecto, ya señalado en la sección anterior, a saber, la fuente del “*sensu mistico*” en la común inspiración divina de los Testamentos y de los escritos de los Doctores, Agustín y otros. Aunque originalmente bíblico-teológico, este aspecto en Dante presenta una finalidad literaria, relativa a la interpretación de los cantos en el Cv y a la característica “*polisemos – plurium sensuum*” de la *Commedia* (Lubac, 1972, pp. 1535-1540; Ghisalberti, 1996, pp. 303-306), considerada un poema teológico. En efecto, en Cv II, 1, 2-15 y Ep XIII, 7, el Sumo Poeta expone, con tono algo religioso (Lubac, 1972) y filosófico, los *quattro sensi* posibles de explicación de una escritura, a saber, literal o histórico, místico o alegórico, y como división de este, alegórico en cuanto tipológico, moral y anagógico.

Ambas exposiciones señalan y repiten que el orden de las cosas exige tanto una racionalidad según la cual el sentido literal sea la base y preceda a los demás sentidos, como

el contenido crístico y la finalidad espiritual de los sentidos místicos o alegóricos. Al respecto, los estudios señalan como fuente a Tomás de Aquino con los textos *Quolibet* VII, q. 6, art. 15 (Gauthier, 1996); *Super Epistolam Pauli Ad Galatas Lectura* c. V, lect. 7 (Abascal, 1982); y *Summa Theologiae* I<sup>a</sup>, q. 1, art. 10 (Suárez, R. & Muñiz, 1947). En Tomás se trata de un sentido literal o histórico y otro espiritual o místico que se divide en tres, a saber, moral o tropológico, alegórico o tipológico, y anagógico. Con todo, podríamos decir que son los Padres por medio de Tomás que influenciaron en Dante, pues Tomás, para esta presentación, sigue la doctrina de los Padres acerca de estos cuatro sentidos, por ejemplo, el *De utilitate credendi* 3, 5-9 de Agustín de Hipona (Lubac, 1972; Agustino, 1956).

Al respecto, tampoco podemos descartar la lectura directa de autores patristicos como base de estas presentaciones. Por ejemplo, uno de ellos podría ser Gregorio Magno, quien, en su Carta Dedicatoria al obispo Leandro de Sevilla con motivo de sus *Moralia in Iob* (*Moralia, Carta dedicatoria* 3, edición Gillet & Gaudemaris, 1950), expone estos sentidos de interpretación. De este mismo Padre y Doctor de la Iglesia, parece que Dante tomó la intelección del uso de la alegoría como el recurso a una “*machinam*” (*Super Canticum Canticorum, proemium* 2, edición DelCogliano, 2012) que eleva el alma a Dios y la transporta, desde su miseria hasta la felicidad plena (Martínez, 2010). Veremos este último aspecto en el siguiente apartado.

Se suele señalar también a Tomás (*Quolibet* VII, q. 6; Gauthier, 1996) como fuente de la distinción que Dante hace entre la alegoría de los poetas y la alegoría de los teólogos, al afirmar que

*i teologi questo senso* [aquí *senso* hace referencia a la metáfora poética al interior del intencional sentido literal, que solo puede ser vertical y verdadero en el otro nivel] *prendono altrimenti che li poeti* [pues para el teólogo uno es el sentido literal y otro el alegórico, este último como metáfora continuada a otro nivel que el de la letra y que no solo es vertical sino también horizontal, tipológico, y que puede ser verdadero a todo nivel]. (Cv II, 1, 4, edición Chiappelli, & Fenzi, 1986, p. 104)

Con todo, una vez más, la fuente parece ser Agustín de Hipona detrás de Tomás, con su distinción entre la “*allegoria in verbis*” —de la literatura pagana— y la “*allegoria in facto*” —de la literatura sagrada (Ga 4, 21-31)— (*De Trinitate* XV, 9, 15, edición Arias, 1956; Teuber,

2009). Permanece en ello la idea de que el poeta pagano no utiliza la alegoría teológica, y que el teólogo no utiliza la alegoría poética, pues no conviene a sus intenciones, sin negar que son usos válidos y consagrados al interior de cada tradición literaria. Ante esta situación, el genio de Dante, diferenciando correctamente, integra ambas alegorías en su producción, también en su *Commedia*, enriqueciéndola con niveles de lectura a modo de un poema doblemente alegórico (Ep XIII, 11, edición Teuber, 2009).

Por lo demás, Dante expresa la autoridad que otorga a los Padres, en concreto a Agustín, sobre el “*sensu mistico*” cuando, en el libro III de Mn lo cita para señalar, como dijimos anteriormente, dos errores que pueden cometerse. El motivo, esta vez, es confutar el argumento que, basado en una interpretación alegórica de Gn 1, 16, sostenía que, por disposición divina, el poder temporal del imperio depende del poder espiritual de la Iglesia así como la luna depende del sol para ser iluminada e iluminar:

(...) al interpretar según el sentido místico, uno puede equivocarse de dos maneras: sea cuando lo buscamos donde no lo hay, sea cuando lo entendemos diversamente de como debería ser entendido. En cuanto al primer [modo de equivocación], Agustín dice en *La Ciudad de Dios*: “No debe creerse que todos los hechos narrados tengan otro significado (...) [*De civitate Dei* XVI, 2, edición Morán, 1958]”. Sobre el segundo [modo de equivocación], el mismo autor, en la *Doctrina Cristiana*, hablando de quien da a las Escrituras un sentido diverso a aquel entendido por quien lo escribió, afirma que este «comete el mismo error de quien, abandonando el justo camino, quisiera sin embargo, yendo de un lado a otro, llegar donde aquel camino conduce (...)» [*De doctrina christiana* I, 36, edición Martín, 1957a]. Más adelante [Agustín] indica el motivo por el cual es necesario cuidarse de estos errores al interpretar las Escrituras, diciendo: “Si vacila la autoridad de las Sagradas Escrituras, la fe titubeará” [*De doctrina christiana* I, 37, edición Martín, 1957a]

(...) *quod circa sensum mysticum dupliciter errare contingit: aut querendo ipsum ubi non est, aut accipiendo aliter quam accipi debeat. Propter primum dicit Augustinus in Civitate Dei: “Non omnia que gesta narratur etiam significare aliquid putanda sunt (...)”. Propter secundum idem ait in Doctrina Cristiana, loquens de illo aliud in Scripturis sentire quam ille qui scripsit eas dicit, quod “ita fallitur ac si quisquam deserens viam eo tamen per pergeret quo via illa perducit*

(...)”. *Deinde innuit causam quare cavendum sit hoc in Scripturis, dicens: “Titubabit fides, si Divinarum Scripturarum vacillat autoritas.* (Mn III, 4, 6-10, edición Gaia, 1986, pp. 706-709)

### 3.2 Filosofía y teología

Pasemos a considerar algunos aspectos *filosófico-teológicos*. En cuanto a la *filosofía*, recordemos que el poeta en su Cv, de muchas maneras, señala que una de sus intenciones es *volgarizzare* la filosofía. Esto quiere decir que esta, entendida como la sabiduría que el hombre ama y que perfecciona su alma y la hace alcanzar la felicidad verdadera y especulativa en la unión con Dios (Cv I, 1, 1-15; III, 1ss; Bertelloni, 2008; Vasoli, 2006), llegue a quienes no hablan latín (Pérez, 2012).

Esta filosofía es descubierta en y procede de autores cristianos y paganos. En efecto, ambas tradiciones están representadas por la *Consolatio* de Boecio (Pérez, 1997) y por el *De amicitia* de Cicerón (Micunco, 2007) en Cv II, 12, 2-3, texto visto al comienzo. Sin ser ni considerarse filósofo de profesión (Cv I, 1, 7-10), Dante recurre no solo directamente a textos filosóficos, sino también a textos patrísticos de uso universitario y a autores escolásticos, con el fin de extraer principios filosóficos y divulgarlos, en una especie de “democratización del saber”, pues la filosofía prepara la inteligencia para la fe (Pr IV, 118-132; XIX, 13-45). Entre todos los autores y escuelas (estoicos, epicúreos, académicos), la predilección dantesca recae sobre Aristóteles y los Peripatéticos (Cv IV, 6, 6-16).

Respecto a la *teología*, Dante expone, en Cv II, 14, que es la “*divina scienza*”, es decir, la ciencia de Dios que Cristo transmitió a sus apóstoles y que solo es cognoscible gracias a la fe. Otro aspecto interesante es la tendencia espiritual y mística de su pensamiento. Así, en la Ep XIII, 20-22; 53-54; 67-68 encontramos una exposición de los cuatro sentidos bíblicos que dan a la *Commedia* un contenido teológico de ascensión hacia Dios, es decir, de grados consecutivos hasta llegar a la contemplación, la cual se logra no sin recurso a la “*ratio philosophica*” (Cv III, 7, 17; Ghisalberti, 1996).

Se aprecia así, en Dante, la estrecha relación y convivencia entre ambas ramas del conocimiento, la asimilación del trabajo de la fe que busca el entendimiento, basado en que fe y razón son modos de ver distintos (Cv II, 7, 15; Mn II, 7, 4; siendo superior la fe: Cv III, 3, 15) que provienen de la misma luz divina (Pr XIX, 64-66) y que se complementan. En síntesis, para Dante se trata de la comprensión de la Biblia y de la Tradición Cristiana,

de lograr establecer, entre la fe (creer, es decir, la fe católica: Pr XXIV, 52-147) y la razón (entender, es decir, especulación filosófica) una relación de mutuo esclarecimiento: la fe —virtud teologal católica— muestra con claridad a la razón lo que la razón solo puede adivinar (Cv III, 15, 6); por su parte, la razón —en su versión filosófica— muestra la racionalidad propia de la fe que se remite a un “intelecto superior” para esclarecer aspectos de la realidad (Cv III, 7; 14, 14; Landoni, 2014, p. 205).

Por momentos Dante parece distanciarlas con fuerza. Por ejemplo, en la *Commedia*, diferenciando a Virgilio de Beatriz: el primero afirma que enseña a Dante todo lo que la razón humana puede saber, mientras que la segunda es portadora de la fe y así le indica lo que está más allá de la razón (Pg XVIII, 48). También al diferenciar, en Mn III, 16, 8, que es posible alcanzar la felicidad terrena por medio de los “*phylosophica documenta*”, mientras que la felicidad de la vida eterna se alcanza por medio de los “*documenta spiritualia quae humanam rationem transcendunt*”.

Con todo, lo cierto es que la *argumentatio* dantesca supone un “círculo hermenéutico” entre ellas. Es decir, se trata de un esquema cognoscitivo de correspondencia biunívoca entre fe y razón (Truijen, 1970). Y este esquema históricamente se remonta a Filón de Alejandría, quien lo aplicó para interpretar los contenidos de su *fides iudaica* a través de una interpretación de los textos sagrados (Antiguo Testamento) con recurso a la *ratio philosophica* griega, esquema que los Padres de la Iglesia cristianizaron, abriéndose al mundo cultural de su época para acoger herramientas de explicación y de exposición de muchos puntos del misterio cristiano.

El adagio agustino “*intellege ut credas, crede ut intelligas*” (*Sermo* 43, 9) sirva como síntesis de esta descomunal labor. Dante, leyendo autores cristianos antiguos, pudo profundizar y conocer ejemplos del modo de proceder al interior de este esquema ya cristianizado y ampliamente conocido en su época. Podemos señalar primero aspectos de su antropología para luego pasar a su expresión política.

### 3.2.1 Antropología

Comencemos considerando un texto emblemático:

Para entender esto, debemos observar que solo el hombre ocupa un lugar intermedio entre los seres corruptibles y los incorruptibles, por lo que justamente es comparado por los filósofos con el horizonte que se encuentra

en medio de los dos hemisferios. En efecto, el hombre es corruptible si es considerado según sus dos partes esenciales, a saber, alma y cuerpo; [en cambio,] es incorruptible si es considerado según una [de sus partes], a saber, el alma. Por esto, el Filósofo dice rectamente, en el libro II del *De anima*, respecto a esta parte incorruptible, que “en cuanto inmortal, solo esta parte puede separarse de la parte corruptible” [*De anima* II, 2, 413b 26]. Por tanto, si el hombre es [un ser] intermedio entre los que son corruptibles y los que son incorruptibles, y dado que todo ser intermedio conoce la naturaleza de los extremos, es necesario que el hombre conozca ambas naturalezas. Y dado que cada naturaleza está ordenada hacia su último fin, se concluye que en el hombre existe un doble fin, de tal manera que él es el único entre todos los seres que participa de la incorruptibilidad y la corruptibilidad, y así, es el único entre todos los seres que está ordenado con relación a dos fines últimos, a saber, con relación a un fin en cuanto es corruptible, y con relación a otro [fin] en cuanto es incorruptible.

Por tanto, aquella indescriptible providencia ha preestablecido para el hombre dos fines a los que tender: la felicidad de esta vida, simbolizada por medio del paraíso terrestre, que consiste propiamente en practicar [vivir según] la virtud; y la felicidad de la vida eterna, entendida como el paraíso celestial, que consiste en el disfrute de la visión de Dios, a lo que no se puede elevar la virtud propia [del hombre], sino con la ayuda de la luz divina.

*Ad huius autem intelligentiam sciendum quod homo solus in entibus tenet medium corruptibilem et incorruptibilem; propter quod recte a philosophis assimilatur orizonti, qui est medium duorum emiseriorum. Nam homo, si consideretur secundum utranque partem esentialem, scilicet animam et corpus, corruptibilis est; si consideretur tantum secundum unam, scilicet animam, incorruptibilis est. Propter quod bene Philosophus inquit de ipsa, prout incorruptibilis est, in secundo *De anima* cum dixit: “Et solum hoc contigit separari, tanquam perpetuum, a corruptibili”. Si ergo homo medium quoddam est corruptibilem et incorruptibilem, cum omne medium sapiat naturam extremorum, necesse est hominem sapere utranque naturam. Et cum omnis natura ad ultimum quandam finem ordinetur, consequitur ut hominis duplex finis existat: ut, sicut inter omnia*

*entia solus incorruptibilitatem et corruptibilitatem participat, sic solus inter omnia entia in duo ultima ordinetur, quorum alterum sit finis eius prout corruptibilis est, alterum ver prout incorruptibilis.*

*Duos igitur fines providentia illa inenarrabilis homini proposuit intendendos: beatitudinem scilicet huius vite, que in operatione proprie virtutis consistit et per terrestrem paradisum figuratur; et beatitudinem vite acterne, que consistit in fruitione divini aspectus ad quam propria virtus ascendere non potest, nisi lumine divino adiuta, que per paradisum celestem intelligi datur.* (Mn III, 15, 3-7, edición Gaia, 1986, pp. 770-773; el subrayado es nuestro)

Las secciones subrayadas nos permiten afirmar, sin entrar en detalles por cuestiones de espacio, que el modelo antropológico adoptado por Dante es deudor del esforzado, delicado y continuo trabajo de varias generaciones de autores cristianos antiguos. Este consistió en discernir cuidadosamente los elementos antropológicos y éticos de sus culturas (griega y latina) que, no siendo contrarios a la fe, puedan ser integrados en una presentación racionalmente alturada y coherente con el fin de evangelizar al hombre culto de su tiempo sobre todo en tres aspectos: la naturaleza y fin del ser humano, lo que hace en la tierra y lo que hará en el cielo.

La investigación actual ha logrado superar antiguas etiquetas, ciertamente no gratuitas, que desviaron la comprensión de la antropología patrística, sobre todo con relación a la valoración del cuerpo y de sus bienes (vida, salud, integridad). En particular, hoy se estudian los textos patrísticos a través de la tesis reconfirmada según la cual la influencia de la tradición platónica —en concreto, la identificación del hombre con su alma que, en la versión neoplatónica, supone un fuerte alejamiento del cuerpo y un casi exclusivo interés por el alma en vista de la contemplación— en aquella época fue atenuada. Esto se dio primero por la fe judeo-cristiana, y segundo por el aristotelismo y estoicismo de la época.

Así, los aspectos nucleares de este legado cultural patrístico se encuentran en Dante. El hombre es un ser creado y ordenado naturalmente por Dios hacia los bienes que causan su felicidad por medio de una tendencia natural que también es buena. Es un compuesto de alma y cuerpo, por lo que posee un lugar intermedio en los grados del ser —versión dantesca de la *medietas* ontológica que, en los Padres, correspondía sobre todo al alma humana—, lo que le permite conocer y gustar tanto de los bienes inmateriales-eternos del cielo como de los bienes materiales-temporales del mundo.

En este compuesto también se preserva un orden, pues la mejor parte es el alma incorruptible que gobierna al cuerpo corruptible y que, a través del intelecto, puede llegar a bienes más altos que los del cuerpo. De ellos, la contemplación de Dios es el más elevado de todos, solo alcanzable con la ayuda divina. Con todo, los bienes del cuerpo son también bienes del ser humano y deben ser atendidos, pero con moderación y sin olvidar la contemplación. Este último punto fue esencial para superar el encratismo tardo-antiguo, es decir, la vivencia de la ascesis al estilo gnóstico que incluía el odio al cuerpo y a lo material como malo, con la consecuente exclusión del matrimonio.

Dante ha podido tomar estos aspectos antropológicos en clara síntesis platónico-aristotélico-estoica, lo repetimos, a través de la lectura directa de textos patrísticos, como por ejemplo, las obras agustinas. En efecto, en estas se expone una antropología cristiana sin odio al cuerpo ni al sexo, sino con un fino ideal de equilibrio-comunión, orden y deificación, alcanzable en el alma con el cuerpo, en el alma consigo misma, y en el alma con Dios (tal como en Cv III, 2, 14-16), siempre contando con la gracia (Cipriani, 2007).

Para reconfirmar esto, podemos citar Cv IV, 21, 14, donde, después de señalar que Dios da su don al hombre en conformidad con su naturaleza y su fin último, a modo de semilla septiforme (a saber, los siete dones del Espíritu Santo), y que, ante ello, el hombre debe ser tierra preparada y trabajar como cultivador para dar el fruto previsto, Dante menciona a Agustín de Hipona —refiriéndose posiblemente al *De ordine* II, 8, 25 (Chiappelli & Fenzi, 1986; Capánaga, 1969) u otras obras como *De animae quantitate*, *Confessiones* o *De civitate Dei*, que Dante muestra conocer— junto con el libro II de la *Ética* de Aristóteles (Lledó & Palli 1985) para subrayar la necesaria vida virtuosa y la finalidad del “*appetito de l'animo*”, a saber, la felicidad:

Sin embargo, San Agustín quiere, y también Aristóteles en el segundo [libro] de la *Ética*, que el hombre se acostumbre a actuar bien y refrenar sus pasiones, acción que se llama brote, el cual se fortalece con la costumbre y se confirma en su rectitud, de tal manera que pueda fructificar, y salir de su fruto la dulzura de la felicidad humana

*E però vuole santo Augustino, e ancora Aristotile nel secondo de l'Etica, che l'uomo s'ausi a ben fare e a rifrenare le sue passioni, acciò che questo tallo, che detto è, per buona consuetudine induri, e rifermissi ne la sua rettitudine, sì che possa fruttificare, e del suo frutto uscire la dolcezza de l'umana felicitade.* (Cv IV, 21, 14, edición Chiappelli & Fenzi, 1986, pp. 285-286)

El contexto teológico-moral del párrafo señala que la fuente de estas ideas es Agustín. Asimismo, indica que Aristóteles la refuerza en cuanto a su racionalidad. En efecto, la mención del don de Dios sobrepasa el horizonte aristotélico de la virtud humana, con la confesión de fe acerca del Dios que acompaña y hace posible, con su ayuda, que el esfuerzo del hombre alcance el crecimiento en la virtud con miras a la felicidad.

Así pues, no solo es posible, sino cierto que Dante leyó obras patrísticas con contenido específicamente antropológico. Ofrecemos otra confirmación. El poeta alude, como *auctoritas* relativa a la contemplación, el párrafo 33, 76 del *De animae quantitate* de Agustín de Hipona (Cuevas, 1963) en su Ep XIII, 28, demostrando conocimiento sobre el contenido de este diálogo filosófico. En verdad bastaría esta obra para descubrir los aspectos más centrales de la antropología agustina. Podemos seleccionar la categoría filosófica *ordo* al interior de tal construcción cristiana tardo-antigua en busca de comprender la realidad del hombre y su relación con los otros seres (*De animae quantitate* 15, 25; 34, 78; 35, 79 y 36, 81, edición Cuevas, 1963; el *De ordine* –II, 5, 17; 8, 25; 18, 47, edición Capánaga, 1969–, otro diálogo filosófico agustino, sería fuente más específica).

En resumen, se trata del siguiente desarrollo: el tema del orden de la creación y la jerarquía de los seres —*ordo rerum* u *ordo naturae*— y, en relación con cada grado de esta jerarquía, la correspondencia con grados de conocimiento —*ordo eruditionis* u *ordo disciplinarum*, ciencia ordenada o subordinada en vista de alcanzar *sapientia*— y grados en el orden en el deseo humano —*ordo amoris*, amor-disfrute (*frui*) de Dios Belleza y uso (*uti*) de las cosas creadas bellas en Dios—. A fin de cuentas, se trata de un *ordo vitae* en tensión hacia el ideal del *homo ordinatissimus* que descubre, desea y dirige su vida siguiendo este orden señalado. De esta manera, ocupándose el alma en cada grado, gobernando el cuerpo y no al revés, puede desarrollarse y alcanzar ordenadamente la felicidad —*beatitudo*— de la contemplación ya en esta vida, para que no termine siendo un “deseo natural insatisfecho”.

Esta actividad contemplativa supone y consiste en lo siguiente: el ser humano descubre una multiplicidad ordenada, a saber, grados de bondad y belleza en lo creado que, a modo de peldaños, sirven para ascender con la inteligencia por los grados del ser participado hasta llegar, con la ayuda imprescindible de la gracia, al acto o quiete de la contemplación. Es decir, alcanza la visión del Ser-Uno sin gradación y fuente del ser de los otros seres, del Sumo Bien y Suma Belleza fuente de la bondad y belleza de los otros seres buenos y bellos. Una vez más, no se intenta negar otras fuentes contemporáneas a Dante; al respecto se suele remitir al *Sententia Libri Ethicorum liber I, lectio 1* de Tomás de Aquino

(Perotto, 1998), citado, por lo demás, en Cv IV, 8, 1. Lo que aquí se pretende es mostrar que lo que Dante leía en sus contemporáneos podría haberlo confrontado e iluminado con textos patrísticos.

Es cierto que en el texto de la Mn antes transcrito la mencionada graduación de los seres está implícita. Se la puede notar mejor en el uso de la categoría *ordo* presente en la *Commedia* y en el Cv (Durling 2010; Stephany, 2010; Gardner, 1968). En Dante encontramos desarrollos relativos al *ordo mundi*, es decir, aquella disposición ordenada de cada ser que compone el cosmos, establecida por la sabiduría y providencia de Dios (Cv I, 4, 3 y 5, 4.11-12; II, 4, 13 y 14, 15-16; III, 3, 3 y 5, 21-22; Pr I, 103-104; IX, 105; X, 1-21; Ep V, 29), que el hombre encuentra —ya establecido— en sus aspectos lógicos, físicos y metafísicos (Cv IV, 9, 6).

Respecto al ser humano, Dante afirma que Dios ha preestablecido los medios de su perfección en el amor ordenado de la verdad y de la virtud, y el gobierno que ejerce sobre los seres que le son inferiores (Cv III, 3, 2-6), ideas inspiradas sin duda en las *Confessiones* (XIII, 9, 10; IV, 5, 8; 6, 6-7, edición Vega, 1979) de Agustín de Hipona. También la misma civilización tiene un orden y finalidad divinamente señalados (Cv I, 11, 3; III, 15, 9; IV, 4, 1). En todo este orden preestablecido en el ser humano y obrado por él, se descubre una particular gradualidad de la belleza: desde la belleza del cuerpo en el orden de sus miembros hasta la belleza del alma en el orden de las virtudes morales y en su labor de gobernar el cuerpo (Cv III, 15, 11; IV, 25, 11-12) (Tollemache, 1970; Sixdenier & Tollemache, 1970).

Podríamos señalar otra fuente patrística al respecto. Con relación a los temas filosófico-teológicos del *ordo* y de la *contemplatio*, los estudios han evidenciado cada vez con más claridad la presencia del Pseudo-Dionisio Areopagita y de Boecio en Dante. De ambos autores ya hemos señalado varios aspectos.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Hemos encontrado ya al Pseudo-Dionisio colocado en el IV Cielo del Sol, entre los espíritus sabios y los grandes doctores de la Iglesia, como quien más ha penetrado la naturaleza y servicio de los ángeles (Pr X, 115-117); y en la Ep XI, 7, junto con otros escritores cristianos, cuyas obras son recomendadas a los cardenales italianos.

Acerca de Boecio, ya hemos visto suficientes motivos: Dante lo coloca en el IV Cielo al interior de las dos grandes coronas de doce espíritus sabios, como modelo de vida y de doctrina sobre el bien (Pr X, 124-129); afirma haber leído su *Consolatio philosophiae* (Cv II, 12, 2; II, 15, 1), obra “*non conosciuto da molti*” pero que fue para él una exhortación al cultivo de la filosofía entendida bajo la figura de una “*donna gentile*” y “*miserericordiosa*”; además, Boecio es citado como *exemplum* de por qué y para qué hablar de sí mismo (Cv I, 2, 3-4.12-14) y como modelo de poesía filosófica.

Dante no solo alaba las obras del Pseudo-Dionisio, sino que también las cita como autoridad (Jacomuzzi, 1986). Contamos explícitamente, en su Ep XIII, 21, con la mención del *De coelesti hierarchia* (III, 2, edición Martín, 2007) como autoridad acerca del principio según el cual virtudes e inteligencias son jerárquicamente dependientes de las inmediatamente superiores. Esta obra dionisiaca, según algunos estudios, en cuanto transmisora del principio neoplatónico —cristianizado en época patristica— según el cual la multiplicidad “procede” —cristianamente, por creación y participación— de la unidad con orden y jerarquías, parece inspirar la estructura de varias secciones de la *Commedia*.

Otros estudios, en cambio, se complacen en señalar más las diferencias, por ejemplo, entre ambos mundos, el dionisiaco y el dantesco. El primero está interesado solo en el orden espiritual en vista del regreso a la unidad divina, por lo que el simbolismo cumple la función de superar todo condicionamiento material por vía negativa. En el segundo, el orden cósmico está siempre relacionado con el orden espiritual en este regreso, por lo que su simbolismo es positivo y desarrolla con plasticidad las imágenes en sus condiciones materiales (Cristiani, 1970).

Con todo, lo repetimos, este autor desconocido permanece como autoridad en cuanto a la naturaleza, jerarquía y ministerio de los ángeles. Si, sobre este tema, en un primer momento, en Cv II, 5, Dante sigue a Gregorio Magno (*Moralia in Iob* XXXII, 48, edición Vogüé & Adriaen, 2009; aunque diversamente expuesto en *Homilia super Evangelia* II, 14, 7-10, edición Gallardo & Andrés, 1958), más adelante, reconoció en el Pseudo-Dionisio (*De coelesti hierarchia*, edición Martín, 2007) mayor autoridad. Por ello, en Pr XXVIII, 98-139 señala su pensamiento, frente al cual Gregorio Magno ríe de sí mismo (Chiappelli & Fenzi, 1986; Cornish, 2010; Franke 2010c; Gardner, 1968).

En verdad este detalle es muy conocido, a comparación de otras influencias del Pseudo-Dionisio a través de otros autores. En este caso la investigación va individuando ciertos aspectos al interior de la mística dantesca. Por ejemplo, se tiene el tema de los tipos de *contemplatio* según el Pseudo-Dionisio (*De divinis nominibus* IV, 8-10, edición Martín, 2007) a través del *De contemplatione* de Ricardo de San Víctor (Aris, 1996) y de la *Summa Theologiae* de Tomás de Aquino (II<sup>a</sup> II<sup>ae</sup>, qq. 179-189, edición Aniz, Colunga, García, & Royo, 1950) presente en Pr XXI, 25.29-42 (Mocan, 2010: 189-198).

Respecto a Boecio, parece que la afinidad es mayor. Podemos sumar a lo ya visto una lista de las citas dantescas a la *Consolatio* boeciana (Pérez, 1997), con el fin de percibir en acto la valoración dantesca de la vida y pensamiento boecianos (Chiappelli & Fenzi,

1986; Took, 2010; Chiarenza, 2010; en particular, para una amplia y detallada exposición de cada uno de estos textos, revisar Lombardo, 2008, pp 134-503):

- en Mn I, 9, 3 cita la *Consolatio* (II, 8), al interior de la argumentación relativa a la Monarquía celeste reflejada en el imperio terreno, como un ideal político;
- en Mn II, 8, 13 cita la *Consolatio* (II, 6), acerca de la hegemonía del pueblo romano en la antigüedad;
- en Ep XIII, 33 cita la *Consolatio* (III, 9), como autoridad de la visión beatífica entendida como lo más alto que el hombre puede alcanzar;
- en Cv I, 11, 8 parafrasea la *Consolatio* (III, 6, 6), acerca del vacío de la gloria popular;
- en Cv II, 7, 4 cita la *Consolatio* (IV, 3, 11), sobre los sentidos dados a las palabras;
- en Cv II, 10, 3 cita la *Consolatio* (II, 1, 3), acerca del ánimo fluctuante;
- en Cv III, 1, 10 cita la *Consolatio* (II, 1, 10), acerca de la necesaria constancia sustancial que permanece en la apariencia y la providencia que en ello se muestra;
- en Cv III, 2, 17 cita la *Consolatio* (I, 4, 5), acerca del entendimiento humano;
- en Cv IV, 12, 7 cita la *Consolatio* (II, 2), acerca de la insaciable codicia humana;
- en Cv IV, 13, 13 cita la *Consolatio* (II, 5), sobre la avaricia;
- finalmente, como posibilidad, en If VII, 67-96 y Pr XVI, 82-84 y 142-147, la influencia temática del libro II de la *Consolatio*, acerca del tema de la fortuna y su interferencia en la vida humana.

El desarrollo dantesco del concepto del libre albedrío de la voluntad también se muestra dependiente de la especulación patrística, en especial de Boecio. En general, Dante desarrolla la relación entre la libertad humana y la predestinación y presciencia divinas. Por tanto, también expone la relación entre los méritos de la libertad humana creada y el premio proveniente de la libertad divina increada, debatiendo con quienes asumen ideas extremas, como la inutilidad de la oración o la negación de la presciencia divina (Pg XVI, 58-81.71-72; XVIII, 40-75; Pr V, 19-24; XVII, 37-42; Mn I, 12, 1-5).

Entre las fuentes de estos desarrollos suele citarse el libro V de la *Consolatio* y los *Comentarii in Librum Aristotelis Peri Ermeneias* boecianos (Tateo, 1970; Pérez, 1997; Meiser, 1877). Recordemos que en estos textos Boecio relee algunas tesis contenidas en las obras agustinas *De libero arbitrio* (Capánaga, 1982) y *De correptione et gratia* (Capánaga, 1956). En

efecto, mientras que para Agustín la condición de posibilidad de la *libertas* humana se da en el *liberum arbitrium voluntatis*, para Boecio se da, ulteriormente, en el *iudicium rationis* (Botturi, 2006, pp. 6402-6403).

Pero lo cierto, en relación con Agustín de Hipona (Hawkins, 2010; Gardner, 1968; Pincherle, 1970), es que Dante desarrolló, a lo largo de toda su vida, una profunda asimilación de variados temas, tanto filosóficos como teológicos, a través de una continua *lectio augustini*. Al respecto, los estudios están a la orden del día. Ya hemos evidenciado varios aspectos.<sup>2</sup> También hemos acotado su influencia en temas concretos.<sup>3</sup> Además, las ediciones revisadas señalan a Agustín como fuente de otras concepciones dantescas:

- en Cv III,11, 4-6 se cita *De civitate Dei* (XVIII, 25, edición Morán, 1958) como fuente acerca de historiografía filosófica;
- en Cv IV, 5 y Mn II, 5 se cita *De civitate Dei* (V, 18, edición Morán, 1958) como fuente acerca del tema de la virtud de los personajes romanos;
- en VE I, 2, 6, la exegesis de Gn 3, 2-3 —la serpiente habla a la mujer — y Nm 22, 28-30 —la burra habla a Balaam — parece remontarse al *De genesi ad litteram* (XI, 27.29, edición Martín, 1957b);
- en VE I, 4, 6 y 7, 1-6 se cita como posibles fuentes *De genesi ad litteram* (III, 10; VIII, 27 y IX, 12; Martín, 1957b), *Enarratio in Psalmo* (148, 10-12; Pérez, 1953), *De civitate Dei* (XVI, 3-4.11.13; Morán 1958);
- VE I, 4, 2-7; 6, a1 parecer depende del *De genesi ad litteram* (VIII, 18; XI, 5.20, edición Martín, 1957b).

<sup>2</sup> La influencia de doctrinas agustinas recibida a través de dos estudios florentinos, el agustino del *Santo Spirito* y el franciscano de la *Santa Croce*; Agustín es nombrado en Pr X, 120 y XXXII, 35, donde es colocado en la “*Candida Rosa*” al X Cielo; nombrado también en Mn III, 3, 14 y III, 4, 6-11, refiriéndose al *De civitate Dei* XVI, 2 y *De doctrina christiana* I, 36, y citando *De doctrina christiana* I, 37 acerca del *senso mistico*; nombrado en la Ep XI, 7, lamentándose del descuido en el cual se encuentran sus obras; referencia a las *Confessiones* (X, 3, 4) en Cv I, 2, 12-14, acerca de una razón válida para hablar de uno mismo; y referencia al *De animae quantitate* (33, 76) en la Ep XIII, 28 acerca de la contemplación.

<sup>3</sup> Acerca de los cuatro sentidos al interpretar textos, el *De utilitate credendi* 3, 5-9; sobre la distinción agustina entre *allegoria in verbis* y la *allegoria in facto* del *De Trinitate* XV, 9, 15 (Arias, 1956), a la base de la distinción dantesca entre *allegoria de li poeti* y *allegoria dei teologi*; su influencia también en la relación fe-razón que Dante expone en muchas partes y que sigue de cerca el adagio agustino *intellege ut credas, crede ut intelligas* (*Sermo* 43, 9); influencia agustina en antropología (el hombre compuesto alma-cuerpo, valoración del cuerpo y sus bienes, necesidad de la ayuda de Dios para producir virtud y alcanzar la felicidad); influencia en la utilización de la categoría filosófica *ordo* a través del *De animae quantitate* y posiblemente del *De ordine*.

Además, en las obras del Sumo Poeta encontramos elementos particulares de la teoría agustina del pecado y de la conversión, cristianizando algunos préstamos que se remontan al medio y al neoplatonismo. Acerca del pecado, Dante afirma que consiste en el “desprecio [y alejamiento] del uno-único [Dios] para progresar en los muchos [las creaturas] (*progredi ad uno spreto ad multa*)” (Mn I, 15, 3). Asimismo, agrega que es desorden o mal moral que proviene de la voluntad (Pg XVII, 85-102; 113-123) a causa del pecado original (Mn II, 12, 1-3) y que provoca una deformidad y desemejanza respecto a la original imagen de Dios en el hombre (Cv IV, 5, 3; Pr VII, 80).

En este mismo texto y en otros (Mn II, 12; Pr VII, 25-63) señala que la obra de *riconformare* la “*umana creatura (...) partita e disformata*” solo podía provenir de la inmensa bondad de Dios a través de la obra de su humilde y obediente Hijo. Desde la *Commedia*, la conversión consiste en “remover (*removere*) a los vivientes en esta vida del estado de miseria (*statu miserie*) y conducirlos (*perducere*) al estado de felicidad (*statum felicitatis*)” (Ep XIII, 15, edición Jacomuzzi, 1986, pp. 452-453), y prestar esta ayuda (Bufano, Delhaye & Mellone, 1970; Meersseman, 1970; Soggi, 2014).

Nótese a continuación las semejanzas de lo anterior con el pensamiento agustino. Agustín presenta un concepto de pecado en relación con los conceptos de aversión y multiplicidad. El santo lo denomina “aversión del bien inmutable y conversión a los bienes mudables (*aversio eius ab incommutabili bono et conversio ad mutabilia bona*)” (*De libero arbitrio* II, 19, 53, edición Capánaga, 1982; *De diversis quaestionibus ad simplicianum* I, 2, 18, edición Capánaga, 1952a), desprecio (en cuanto amor torcido y desordenado, según la definición de las dos ciudades, *De civitate Dei* XIV, 28, edición Morán, 1958), dispersión, desemejanza (*Confessiones* VII, 10, 16; XIII, 2, 2-3, edición Vega, 1979), acto “*in nostra potestate*” (*De libero arbitrio* III, 3, 8, edición Capánaga, 1982), o sea, voluntario, por lo que “le sigue de cerca la digna y justa pena de la infelicidad (“*digna est iusta eam miseriae poena subsequitur*)” (*De libero arbitrio* II, 19, 53, edición Capánaga, 1982).

El camino de conversión, comenzando en la interioridad (volver a sí mismo), llega a la trascendencia (a Dios) pasando por la *reformatio-religatio*. Es decir, pasa por la acogida de la gracia de Dios a través de la redención de Cristo Humilde. Esto se puede constatar en *Confessiones* (VII, 14, 20-21, 27, edición Vega, 1979) y en *De animae quantitate* (28, 55; 33, 70-34, 78, edición Cuevas, 1963).

3.2.2 *Política*

Pues bien, esta doctrina antropológica está a la base de las concepciones acerca del providencial orden político que Dante expone en Mn III, 15, 10-18. Previamente, el poeta ha señalado que las diversas felicidades temporal y eterna, antes descritas, suponen necesariamente “medios diversos (*diversa media*)” para conseguirlas: el hombre cuenta, por un lado, en vista de la felicidad temporal, con las “enseñanzas filosóficas (*documenta phylosophica*)”, fruto de la razón humana que le señalan la vida ordenada según las virtudes morales e intelectuales; por otro lado, cuenta con las «enseñanzas espirituales que trascienden la razón humana (*documenta spiritualia que humanam rationem transcendunt*)», reveladas por el Espíritu Santo, que le señalan las virtudes teologales en vista de la felicidad eterna (Mn III, 15, 8-9, edición Gaia 1986, pp. 772-775).

Con todo, la providencia divina socorre, aquí en la tierra, la situación humana de desorden moral (deseos de poder y de tener) y de profunda búsqueda de ambas felicidades, la temporal y la eterna, y, a modo de remedio que refrena los deseos desordenados y conduce a los hombres por la recta vía, le otorga una “doble guía (*duplex directivum*)”. Esta, a saber, se trata de dos instituciones históricas preestablecidas para ser medios que brinden sus servicios al hombre: el Emperador y el Sumo Pontífice. El primero es autoridad política que conduce a la felicidad terrena a través de la filosofía y salvaguardando una situación común de libertad y paz; el segundo es autoridad espiritual que conduce a la vida eterna a través de la teología; ambas guías provienen de Dios “sin intermediarios (*sine ullo medio*)” (Mn III, 15, 10-15, edición Gaia, 1986, pp. 775-777).

La primera, llamada monarquía temporal o imperio, queda justificada en las obras de Dante a través de una interpretación religiosa y escatológica de la historia romana, desde una vertiente cristiana que asume elementos de la metafísica neoplatónica y de la ética y política aristotélicas. Nuestro autor afirma que Dios, quien dirige los destinos con sabiduría, ha demostrado su preferencia por este tipo de gobierno temporal. En concreto, en Cv IV, 5, 4-10 señala la doble feliz coincidencia, preparada por Dios, entre el nacimiento de David y de Roma, y entre la venida de Cristo y el mejor momento del imperio romano, ambos como signo de la misión de restaurar la concordia entre Dios y los hombres.

En efecto, en este texto, nuestro autor insiste en que no hay mejor “*disposizione de la terra*” sino bajo una monarquía, es decir, “*tutta ad uno principe (...) a la voce d’un solo principe, di Roma*” (Cv IV, 5, 4-8, edición Chiappelli & Fenzi, 1986, pp. 226-227), lo que

se confirma con el fruto de la *pax romana*. Dante continúa con una presentación del pueblo romano como heroico y virtuoso (también presente en Mn II, 5) dependiente de Agustín de Hipona (*De civitate Dei* V, 18, edición Morán, 1958). En otros textos expone la elección divina de Roma como sede del imperio (If II, 13-24) y la paz universal querida por Dios al momento del nacimiento de Cristo (Pr VI, 34-90; VII, 94-120; Mn I, 16).

Esta lectura providencialista de hechos históricos surgió junto con la historiografía cristiana en la antigüedad tardía, por lo que es posible percibir ecos patrísticos en ella. En efecto, obispos como Eusebio de Cesarea en su *Historia Ecclesiastica* (también, por ejemplo, la *Apología* perdida ahí citada, que contenía como argumento la feliz coincidencia histórica del advenimiento de Cristo con la paz de Augusto —a saber, la *Apología de Melitón de Sardes* (IV, 26, 7-8, edición Velasco-Delgado, 2008, pp. 255-256)— y en su *Vita Constantini* (Gurruchaga 1994), obras conocidas por Dante posiblemente a través del tomo *Speculum Historiale* de la obra enciclopédica *Speculum maius* del dominico Vicente de Beauvais (Beauvais, 1591), León Magno (*Sermo* 82, 2; edición León Magno, 2013) o Gregorio Magno (*Epistula* XI, 37, edición Recchia, 1999) la sostuvieron para incentivar las relaciones entre gobernadores cristianos y obispos. Para otras fuentes patrísticas ver Gaia, 1986, p. 587, nota 14.

Con todo, el movimiento de la *argumentatio* dantesca es propio. Ya en Cv IV, 4 se exponen los elementos que sustentan la necesidad de que la civilización humana esté ordenada “a uno *fine*” y guiada por “uno solo *principato e uno prencipe*”, para conseguir la paz y la libertad. Todo esto se presenta en estrecha relación con el tratado *Política* de Aristóteles (García 1988).

Lo que sí coincide es el argumento que asume una jerarquía entre ambos poderes. Así, en Mn III, 15, 16-18 llega a afirmar que las conclusiones sobre la separación entre los dos poderes no deben entenderse en sentido muy estricto, pues el emperador es de alguna manera inferior al Papa, en cuanto la “felicidad mortal (*mortalis felicitas*) de alguna manera está ordenada (*ordinetur*) hacia la felicidad inmortal (*ad immortalem felicitatem*)” (Mn III, 15, 17, edición Gaia, 1986, pp. 778-779). De esta manera, el César debe tener *reverentia* por Pedro, como un primogénito hacia su padre. Con todo, para Dante *reverencia* no implica la subalternancia o dependencia de la autoridad mundana respecto a la espiritual (Vasoli, 2006; Franke 2010b; Bertelloni, 2008).

La segunda monarquía, al mando del Sumo Pontífice, se encuentra al interior de la Iglesia. Así la presenta cuando en If (XV, 112ss.) describe la “forma de la Iglesia” como

la humilde vida humana de Cristo lejana de todo poder temporal y al servicio del anuncio del Reino de Dios y de la preparación de su segunda venida. Además, afirma que el Papa es quien, como Pedro, acepta la invitación de Cristo a imitarle de cerca, hasta ser considerado «*servo di'servi*».

Es sabido que esta última expresión fue acuñada en época patrística. En efecto, se trata de una expresión de relación que reúne los ideales evangélicos de humildad y servicio al otro, característicos del buen pastor, Jesús, asumidos con mentalidad cenobítica y luego desde su función episcopal, basada en el uso apostólico de *servus* (Rm 1, 1; Flp 1, 1; 2, 5-11; Tt 1, 1; 1 P 1, 1; St 1, 1; Judas 1). Esta fue usada por el Papa Dámaso (*Epistula* 4, edición Mansi, 1759, col. 431), por Agustín de Hipona (*Epistulae* 130 y 217, edición Cilleruelo, 1953; *De peccatorum meritis et remissione et de baptismo parvulorum* III, 1, edición Capánaga, 1952b), y ampliamente por Gregorio Magno (*Epistulae* VI, 52; XI, 39.45.56, entre otras, edición Recchia 1996 y 1999).

#### 4. Conclusión

Hemos podido evidenciar una variedad de contenidos literarios, filosóficos y teológicos, originalmente patrísticos, relativos a temas importantes como la concepción de la alegoría, del hombre, de la política, de la Iglesia, presentes en Dante y acogidos de manera directa o indirecta. En el sumo poeta estos contenidos se asimilan y reutilizan en una síntesis propia asumiendo direcciones diversas a los originales. La ejemplaridad de esta acogida resulta evidente, en cuanto no se trató de una actividad intelectual de evasión o de mera repetición de contenidos, sino de una elaboración de contenidos al servicio de necesidades concretas, como la de vulgarizar la filosofía o promover la reforma eclesial.

De esta manera, los textos patrísticos, en el escritorio de Dante, cobraron actualidad y sirvieron para transmitir cultura, espiritualidad, reforma eclesial, inspiración poética y contenidos filosóficos. Esto mismo se vive en muchos lugares del mundo hoy, demostrando que tanto Dante como los Padres de la Iglesia fecundan eficazmente la vida intelectual y moral de un pueblo. Y, respecto a quien dude de esto, podríamos responder con la expresión dantesca respecto a los Padres: “o nunca ha visto sus frutos, o, si los ha visto, nunca los ha gustado” (Mn III, 3, 14, edición Gaia, 1986, pp. 700-701).

### Referencias

- Abascal, S. (Ed.). (1982). *Santo Tomás de Aquino. Comentario A los Gálatas*. México D.F., México: Tradición.
- Agustino. (Ed.). (1956). *Obras de San Agustín en edición bilingüe. Tomo IV. Obras apologeticas. De la utilidad de creer* (pp. 821-899). Madrid, España: B.A.C.
- Aniz, C., Colunga, A., García Álvarez, J., & Royo, A. (Eds.). (1950). *Santo Tomás de Aquino. Suma teológica X [2-2 qq. 141-189]*. Madrid, España: B.A.C.
- Arias, L. (Ed.). (1956). *Obras de San Agustín en Edición bilingüe. Tomo V. Tratado sobre la Santísima Trinidad*. Madrid, España: B.A.C.
- Aris, M.-A. (Ed.). (1996). Richard von St. Victor. De contemplatione. En *Contemplatio. Philosophische Studien zum Traktat Benjamin Maior des Richard von St. Victor: mit einer verbesserten Edition des Textes* (pp. 3-148). Frankfurt, Alemania: J. Knecht.
- Barbieri, G, Cecchin, S., Jacomuzzi, A., & Stassi, M. G. (Eds.). (1983). *Opere Minori di Dante Alighieri. Volume primo. Vita Nuova, De vulgari eloquentia, Rime, Eclogie*. Torino, Italia: U.T.E.T.
- Beauvais, V. de. (1591). *Speculi Maioris Vincentii Burgundi. Tomus Quartus. Qui Speculum Historiale Inscibitur*. Venezia, Italia: Apud Dominicum Nicolinum.
- Bertellonni, F. (2008). Introducción. La vida y el periplo intelectual de Dante (Trad. M. Pérez Carrasco). En *Dante Alighieri. Convivio* (pp. 5-71). Buenos Aires, Argentina: Calihue.
- Bertin, E. (2014). Luciano Gargan, Dante, la sua biblioteca e lo Studio di Bologna. En *Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica*, 35, 130-133.
- Botterill, S. (2010). Aquinas, st. Thomas. En R. Lansing (Ed.). *The Dante Encyclopedia* (pp. 56-58). New York, Estados Unidos: Routledge.

- Botturi, F. (2006). Libertà. En *Enciclopedia Filosofica Bompiani. Lan - Mem.* (Vol. 7, pp. 6393-6450). Milano, Italia: Bompiani.
- Bufano, A., Delhaye, Ph., & Mellone, A. (1970). Peccato. En *Enciclopedia Dantesca.* (Vol. IV). Roma, Italia: Istituto dell'Enciclopedia Italiana. Recuperado de [http://www.treccani.it/enciclopedia/peccato\\_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/peccato_(Enciclopedia-Dantesca)/)
- Brunetti, G., & Gentili, S. (2000). Una biblioteca nella Firenze di Dante: i manoscritti di Santa Croce. En E. Russo (Ed.), *Testimoni del vero. Su alcuni libri in biblioteche di autore* (pp. 21-55). Roma, Italia: Bulzoni.
- Capánaga, V. (Ed.). (1952a). *Obras de San Agustín en edición bilingüe. Tomo IX. Tratados sobre la gracia. Los dos libros sobre diversas cuestiones a Simpliciano* (2.ª ed., pp. 3-183). Madrid, España: B.A.C.
- Capánaga, V. (Ed.). (1952b). *Obras de San Agustín en edición bilingüe. Tomo IX. Tratados sobre la gracia. De los méritos y perdón de los pecados* (2.ª ed., pp. 187-453). Madrid, España: B.A.C.
- Capánaga, V. (Ed.). (1956). *Obras de San Agustín en edición bilingüe. Tomo VI. Tratados sobre la gracia. De la corrección y de la gracia* (pp. 121-221). Madrid, España: B.A.C.
- Capánaga, V. (Ed.). (1969). *Obras de San Agustín en edición bilingüe. Tomo I. Del orden* (pp. 589-707). Madrid, España: B.A.C.
- Capánaga, V. (Ed.). (1982). *Obras de San Agustín. Edición bilingüe. Tomo III. Obras filosóficas. El libre albedrío* (pp. 193-432). Madrid, España: B.A.C.
- Chiappelli, F., & Fenzi, E. (Eds.). (1986). Il Convivio. En *Opere Minori di Dante Alighieri* (Vol. 3, pp. 9-322). Torino, Italia: U.T.E.T.
- Chiarenza, M. (2010). Boethius. En R. Lansing (Ed.), *The Dante Encyclopedia* (pp. 118-119). New York, Estados Unidos: Routledge.

- Chimenz, S. A. (1960). Alighieri, Dante. En *Dizionario Biografico degli Italiani*. (Vol. 2, pp. 385-451). Roma, Italia: Istituto della Enciclopedia Italiana. Recuperado de [http://www.treccani.it/enciclopedia/dante-alighieri\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/dante-alighieri_(Dizionario-Biografico)/)
- Chimenz, S. A. (Ed.). (2003). *La Divina Commedia di Dante Alighieri*. Torino, Italia: U.T.E.T.
- Cilleruelo, L. (Ed.). (1953). *Obras de San Agustín en edición bilingüe. Tomo XI. Cartas* (2.<sup>a</sup> ed.). Madrid, España: B.A.C.
- Cipriani, N. (junio, 2007). Il tema agostiniano dell'actio-contemplatio nel suo quadro antropologico. En *Augustinianum* 47(1), 145-169.
- Cornish, A. (2010). Angels. En R. Lansing (Ed.), *The Dante Encyclopedia* (pp. 37-45). New York, Estados Unidos: Routledge.
- Cristiani, M. (1970). Dionigi l'Areopagita. En *Enciclopedia Dantesca* (Vol. 1, pp. 460-463). Roma, Italia: Istituto dell'Enciclopedia Italiana. Recuperado de [http://www.treccani.it/enciclopedia/dionigi-l-areopagita\\_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/dionigi-l-areopagita_(Enciclopedia-Dantesca)/)
- Crouse, R. (2008). Padri nel Medioevo. En A. Di Berardino (Dir.), *Nuovo Dizionario Patristico e di Antichità Cristiana – P-Z* (2.<sup>a</sup> ed., pp. 3729-3737). Milano, Italia: Marietti.
- Cuevas, E. (Ed.). (1963). *Obras de San Agustín en edición bilingüe. Tomo III. De la cantidad del alma* (pp. 412-523). Madrid, España: B.A.C.
- Davis, Ch. (1988). The Florentine Studia and Dante's "Library". En G. Di Scipio & A. Scaglione (Eds.), *The Divine Comedy and the Encyclopedia of Arts and Sciences* (pp. 339-366). Amsterdam, Holanda: John Benjamins Publishing Company.
- Davis, Ch. (1986). Scuola. La scuola a tempo di Dante. En *Enciclopedia Dantesca*. (Vol. 5; pp. 106-108). Roma, Italia: Istituto dell'Enciclopedia Italiana. Recuperado de [http://www.treccani.it/enciclopedia/scuola\\_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/scuola_(Enciclopedia-Dantesca)/)

- DelCogliano, M. (Ed.). (2012). *Gregory the Great. On The Song of songs*. Minnesota, Estados Unidos: Cistercian Publications.
- Donati, S., Punta, F. del, & Luna, C. (1993). Egidio Romano. En *Dizionario Biografico degli Italiani*. (Vol. 42). Roma, Italia: Istituto della Enciclopedia Italiana. Recuperado de [http://www.treccani.it/enciclopedia/egidio-romano\\_\(Dizionario\\_Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/egidio-romano_(Dizionario_Biografico)/)
- Durling, R. M. (2010). Body, Human. En R. Lansing (Ed.), *The Dante Encyclopedia* (pp. 115-118). New York, Estados Unidos: Routledge.
- Franke, W. (2010a). Albert the Great. En R. Lansing (Ed.), *The Dante Encyclopedia* (p. 11). New York, Estados Unidos: Routledge.
- Franke, W. (2010b). Constantine. En R. Lansing (Ed.), *The Dante Encyclopedia* (pp. 216-217). New York, Estados Unidos: Routledge.
- Franke, W. (2010c). Dionysius the Areopagite. En R. Lansing (Ed.), *The Dante Encyclopedia* (pp. 304-305). New York, Estados Unidos: Routledge.
- Gaia, P. (Ed.). (1986). Monarchia. En *Opere Minori di Dante Alighieri* (Vol. 3, pp. 471-781). Torino, Italia: U.T.E.T.
- Gallardo, P., & Andrés, M. (Eds.) (1958). *Obras de San Gregorio Magno. Regla Pastoral. Homilias sobre la profecía de Ezequiel. Cuarenta homilias sobre los Evangelios*. Madrid, España: B.A.C.
- García, M. (Ed.). (1988). *Aristóteles. Política*. Madrid, España: Gredos.
- Gardner, E. G. (1968). *Dante and the Mystics. A study of the mystical aspect of the Divina Commedia and its relations with some of its Medieval Sources*. New York, Estados Unidos: Octagon Books.
- Gauthier, R.-A. (Ed.). (1996). *Sancti Thomae de Aquino doctoris angelici Opera Omnia. Quaestiones de quolibet*. Roma, Italia: Commissio Leonina-Cerf.

- Ghisalberti, A. (1996). Capítulo Quinto. Dante Alighieri: la teología del poeta. En G. D'Onofrio (Dir.), *Storia della Teologia nel Medioevo. III La teología delle scuole* (pp. 301-323). Casale Monferrato, Italia: Piemme.
- Guillet, R., & Gaudemaris, A. (Eds.). (1950). *Grégoire le Grand. Morales sur Job. Livres 1 et 2*. París, Francia: Cerf.
- Gurruchaga, M. (Ed.). (1994). *Eusebio de Cesarea. Vida de Constantino*. Madrid, España: Gredos.
- Havely, N. (2010). Poverty. En R. Lansing, (Ed.), *The Dante Encyclopedia* (pp. 705-707). New York, Estados Unidos: Routledge.
- Hawkins, P. S. (2010). Augustine, St. En R. Lansing (Ed.), *The Dante Encyclopedia* (pp. 71-72). New York, Estados Unidos: Routledge.
- Jacomuzzi, A. (Ed.). (1986). Epistole. En *Opere Minori di Dante Alighieri* (Vol. 3, pp. 323-469). Torino, Italia: U.T.E.T.
- Landoni, E. (2014). *Or per empierti bene ogne disio. Lingua e letteratura, fede e ragione, amore e libertà in Dante*. Mantova, Italia: Universitas Studiorum.
- León Magno. (2013). *Omellie e lettere*. Torino, Italia: U.T.E.T.
- Lledó, E., & Palli, J. (Eds.). (1985). *Aristóteles. Ética Nocomáquea. Ética Eudemia*. Madrid, España: Gredos.
- Lombardo, L. (2008). *Boezio in Dante. La Consolatio philosophiae nello scrittoio del poeta. Tesi di dottorato*. Venezia, Italia: Università Ca' Foscari. Recuperado de <http://dspace.unive.it/bitstream/id/832/license.txt/>
- Lubac, H. de. (1972). *Esegesi Medievale. I quattro sensi della Scrittura*. Roma, Italia: Ed. Paoline.

- Mansi, J. D. et successores. (1759). *Sacrorum Conciliorum Nova Et Amplissima Collectio. Editio Novissima. Tomus Tertius. Ab anno CCCXLVII. ad annum CCCCIX*. Florencia, Italia: Antonium Zatta.
- Martín, B. (Ed.). (1957a). *Obras de San Agustín en edición bilingüe. Tomo XV. De la doctrina cristiana* (pp. 49-349). Madrid, España: B.A.C.
- Martín, B. (Ed.). (1957b). *Obras de San Agustín en edición bilingüe. Tomo XV. Del Génesis a la letra* (pp. 567-1271). Madrid, España: B.A.C.
- Martín, T. H. (Ed.). (2007). *Pseudo Dionisio Areopagita. Obras Completas*. Madrid, España: B.A.C.
- Martínez, R. A. (2010). Allegory. En R. Lansing (Ed.), *The Dante Encyclopedia* (pp. 24-34). New York, Estados Unidos: Routledge.
- Mazzotta, G. (2010). Alighieri, Dante. En R. Lansing (Ed.), *The Dante Encyclopedia* (pp. 15-20). New York, Estados Unidos: Routledge.
- Meersseman, G. G. (1970). Conversione. En *Enciclopedia Dantesca* (Vol. 2). Recuperado de [http://www.treccani.it/enciclopedia/conversione\\_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/conversione_(Enciclopedia-Dantesca)/)
- Meiser, C. (Ed.). (1877). *Anicii Manlii Severini Boetii Commentarii in librum Aristotelis Periermeneias*. Leipzig, Alemania: Teubner.
- Micunco, G. (Ed.). (2007). Laelius De Amicitia. Lelio L'amicizia. En *Opere Politiche e filosofiche di M. Tullio Cicerone* (pp. 517-607). Torino, Italia: U.T.E.T.
- Mocan, M. (2010). In avibus intellige spiritualia. Sulle fonti di Paradiso XXI, 34-42. En C. Bologna, M. Mocan & P. Vaciago (Eds.), *Percepta Rependere Dona. Studi di filologia per Anna Maria Luiselli Fadda* (pp. 189-205). Firenze, Italia: Leo S. Olschki Editore.
- Morán, J. (Ed.). (1958). *Obras de San Agustín. Edición bilingüe. Tomos XVI y XVII. La Ciudad de Dios*. Madrid, España: B.A.C.

- Pérez, B. M. (Ed.). (1953). *Obras de San Agustín en edición bilingüe. Tomo XXII. Enarraciones sobre los Salmos* (4.ª ed.). Madrid, España: B.A.C.
- Pérez, L. (Ed.). (1997). *Boecio. La consolación de la filosofía*. Madrid, España: Akal.
- Pérez, M. (2012). Hacia una filosofía de la lengua vulgar. Filosofía, poesías y traducción en el Convivio dantesco. *Scientia Traductionis*, 11, 207-227.
- Perotto, L. (Ed.). (1998). *Commento all'Etica Nicomachea di Aristotele (Sententia Libri Ethicorum). Vol. I, libri I-V*. Bologna, Italia: EDB.
- Pincherle, A. (1970). Agostino Aurelio di'Ipbona, santo. En *Enciclopedia Dantesca* (Vol. 1, pp. 80-82). Recuperado de [http://www.treccani.it/enciclopedia/agostino-aurelio-d-ipbona-santo\\_\(Enciclopedia\\_Dantesca\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/agostino-aurelio-d-ipbona-santo_(Enciclopedia_Dantesca)/)
- Recchia, V. (Ed.). (1996). *Opere di Gregorio Magno V/2 Lettere (IV-VII)*. Roma, Italia: Città Nuova.
- Recchia, V. (Ed.). (1999). *Opere di Gregorio Magno V/4 Lettere (XI-XIV, Appendici). Indici*. Roma, Italia: Città Nuova.
- Sasso, L. (1995). *Trattatello in laude di Dante di Giovanni Boccaccio*. Milano, Italia: Garzanti.
- Sixdenier, G. D., & Tollemache, F. (1970). Ordine. En *Enciclopedia Dantesca* (Vol. 4). Recuperado de [http://www.treccani.it/enciclopedia/ordine\\_\(Enciclopedia\\_Dantesca\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/ordine_(Enciclopedia_Dantesca)/)
- Socci, L. (2014). *Dante e Agostino: cor ad cor loquitur*. Recuperado de [https://www.academia.edu/19251787/Dante\\_e\\_Agostino\\_cor\\_ad\\_cor\\_loquitur](https://www.academia.edu/19251787/Dante_e_Agostino_cor_ad_cor_loquitur)
- Stephany, W. (2010). Soul. En R. Lansing (Ed.), *The Dante Encyclopedia* (pp. 795-797). New York, Estados Unidos: Routledge.
- Suárez, R., & Muñiz, F. (Eds.). (1947). *Santo Tomás de Aquino. Suma teológica I [1 qq. 1-26]*. Madrid, España: BAC Normal.

- Tateo, F. (1970). Boezio, Severino. En *Enciclopedia Dantesca* (Vol. 1, pp. 654-658). Recuperado de [http://www.treccani.it/enciclopedia/severino-boezio\\_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/severino-boezio_(Enciclopedia-Dantesca)/)
- Teuber, B. (2009). Alegoría de los teólogos, alegoría de los poetas: Prudencio, Dante, Lezama Lima. En J. Barja & J. Pérez de Tudela (Eds.), *Dante. La obra total* (pp. 303-350). Madrid, España: Círculo de Bellas Artes.
- Tollemache, F. (1970). Ordinare. En *Enciclopedia Dantesca* (Vol. 4). Recuperado de [http://www.treccani.it/enciclopedia/ordinare\\_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/ordinare_(Enciclopedia-Dantesca)/)
- Took, J. (2010). Lady Philosophy. En R. Lansing (Ed.), *The Dante Encyclopedia* (pp. 551-553). New York, Estados Unidos: Routledge.
- Truijen, V. (1970). Fede. En *Enciclopedia Dantesca* (Vol. 2, pp. 820-822). Recuperado de [http://www.treccani.it/enciclopedia/fede\\_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/fede_(Enciclopedia-Dantesca)/)
- Vasoli, C. (2006). Dante Alighieri. En *Enciclopedia Filosofica Bompiani. Col - Dol* (Vol. 3, pp. 2520-2532). Milano, Italia: Bompiani.
- Vega, Á. C. (Ed.). (1979). *Obras de San Agustín. Texto bilingüe. Tomo II. Las Confesiones*. Madrid, España: B.A.C.
- Velasco-Delgado, A. (Ed.). (2008). *Eusebio de Cesarea. Historia Eclesiástica. Texto bilingüe*. Madrid, España: B.A.C.
- Vogüé, A. de., & Adriaen, M. (Eds.). (2009). *Grégoire le Grand. Morales sur Job. Livres 30-32*. París, Francia: Cerf.

# Julio Picasso Muñoz

## (Ica, 1939-Lima, † 2015)

*P. Donato Jiménez Sanz, O.A.R.\**

Facultad de Teología Pontificia y Civil de Lima  
jisanz01@hotmail.com

**Resumen:** El reciente fallecimiento del humanista Julio Picasso Muñoz ha conmocionado por igual a familiares, amigos, colegas y numerosos alumnos. No obstante, las muestras de afecto continúan y siguen dando pistas de su entrañable personalidad. En esta ocasión, la amistad prolongada por tres décadas es la base para las páginas que ha dedicado el P. Donato Jiménez Sanz, O.A.R. Más que una extensión de su congoja, producida por la pérdida, este texto es la celebración de una gran amistad, el recuerdo de largas jornadas de trabajo y oración, las expectativas en su labor como académico y traductor de autores clásicos —considerados por Julio y el P. Donato como “sus amigos”—, así como la esperanza propia de un católico en torno al encuentro con Dios. De igual modo, este texto puede considerarse una invitación a compartir y refugiarse con frecuencia en los clásicos que siempre nos esperan con su bondadosa sabiduría.

**Palabras clave:** Humanidades, fe, estudios clásicos, traducción, filología, docencia.

### Julio Picasso Muñoz (Ica, 1939-Lima, † 2015)

**Abstract:** The recent death of humanist Julio Picasso Muñoz has left speechless family, friends, colleagues and numerous students. However, displays of affection continue and keep giving clues about his endearing personality. In this occasion, the long three-decade friendship is the base for the pages that P. Donato Jiménez Sanz, O.A.R has dedicated to him. More than an extension of his grief, produced by the loss, this text is a celebration. The celebration of a great friendship, the remembrance of long days of work and praying, the expectations on his work as an academic and translator of classic authors —considered by Julio and P. Donato as “their friends”—, just like the

\* **P. Donato Jiménez Sanz, O.A.R.** desde hace 30 años es profesor de Filosofía, Teología y Lenguas Clásicas en la Facultad de Teología Pontificia y Civil de Lima. En el VIII Congreso Eucarístico Nacional, con motivo del Año Santo 2000, compuso la letra del himno titulado “Pan de vida, pan de fe”. En el 2015, participó en la conferencia “A los 750 años del nacimiento de Dante Alighieri: Homenaje a Julio Picasso, traductor e investigador del poeta florentino”. Este evento se llevó a cabo en la 20.<sup>a</sup> Feria Internacional del Libro de Lima.

hope of a catholic man about the encounter with God. Anyhow, this text can be considered an invitation to share and find shelter on the classics that always wait for us in their kind wisdom.

**Keywords:** Human sciences, faith, classic studies, translation, philology, teaching.

## 1. Profesor, Humanista, Traductor

Ha transcurrido el año del fallecimiento del profesor y traductor Julio Picasso Muñoz. El Señor nos tiene dicho: “*Ego sum Via et Veritas et Vita*” (Jn. 14, 6). Y san Agustín recuerda que Cristo, el mismo que es el Camino, es también la Meta. Julio, a lo largo de sus 75 años cumplidos, hizo ya el recorrido de la Vía temporal y, como lo enseña nuestra fe y lo afirma nuestra esperanza, —pues creyó y esperó en Él— al llegar, se habrá encontrado ya con el “*splendor gloriae*” (Hb. 1, 3), con el esplendor total de la Verdad y de la Belleza, y con la plenitud de la Vida en la Persona de Jesucristo. Que no fue otro el motivo de su Encarnación: “*Ego veni ut vitam habeant et abundantius [perissón —que excede todo número y medida—], habeant*” (Jn. 10, 10).

En los tres meses de su enfermedad lo visitamos asiduamente y le administramos dos veces el sacramento de la Santa Unción. Con frecuencia, al despedirnos, le rezábamos algunas oraciones; a veces, con la propia enfermera que lo cuidaba. Puedo decir que, a lo largo de estos últimos años, he visto a Julio crecer en la fe e intensificar su práctica religiosa. R.I.P. *Requiescat in pace.*

## 2. Educación y Disciplina

De memoria e inteligencia privilegiadas. Ingeniero agrónomo, título que no quiso lucir mucho, ni menos ejercer demasiado. Era, sobre todo, excelente profesor. Son no pocos los alumnos que le han demostrado su sincero agradecimiento. Su formación religiosa e intelectual y sus estudios eran eminentemente el abanico apasionante de las Humanidades, materias que en las décadas previas al Concilio Vaticano II —los años buenos de los estudios humanísticos, *O tempora, o mores!*— se estudiaban ampliamente en todos los seminarios y en el bachillerato de los colegios, especialmente religiosos. Y la anterior interjección ciceroniana no es mera nostalgia, sino dolencia de una hipognosis declarada

que se manifiesta en la carencia de la debida comprensión intelectual y la alarmante pobreza de la expresión lingüística. No digamos, literaria.

De esta decisiva etapa formativa le venía su preparación y afición a las lenguas clásicas y que ya no abandonará en su vida. Julio estudió el bachillerato, y con aprovechamiento superior, en el Colegio de los PP. Salesianos de Lima, a cuyos sacerdotes estaba profundamente agradecido porque se sabía formado por ellos, y a quienes aludía y citaba con cariño a cada momento: “ellos me formaron”, decía. Que ya el gran Alejandro —valga la evocación— con sentimiento parigual, repetía con sano orgullo esta frase: “A mi padre Filipo le debo el vivir; a mi maestro Aristóteles el vivir bien”.

A pesar de haber discurrido nuestra formación humanística y filosófica a miles de kilómetros de distancia, muchas veces hemos comentado que parecía que hubiésemos estudiado pupitre con pupitre y codo a codo, en el mismo colegio. Tal era la coincidencia de contenidos y la afinidad de método. Podían variar los autores del texto, pero encontrábamos la misma claridad expositiva, el parejo rigor gramatical, la sucesión ordenada de conceptos en filosofía, las mismas definiciones, muchas de ellas —y digo muchas— en latín, por supuesto: la forma cuasimágica de no olvidarlas nunca. Hasta los refranes, ya en latín ya en el español nuestro, afloraban con espontaneidad escolar. Que, para que a su tiempo maduren los frutos, el joven ha de sembrar y edrar, o lo que es lo mismo, debe aprender *arte et Marte* (‘con afición y gusto’), pero con esfuerzo siempre.

He comentado muchas veces, tanto con los amigos de él como con los míos (no pocos, comunes a ambos, —“que solo con amigos trabajo” — solía decir Julio), que a lo largo de 30 años, hemos llenado, prácticamente, la sosegada mañana de cada sábado, y en temporadas, dos veces por semana. Él y yo tratábamos no solo del amplio abanico de nuestras aficiones clásicas y culturales, sino que reemprendíamos el acrecentamiento y profundización de ellas. No solo ese *studium* o dedicación, no era pesado para nosotros, sino que eran las horas del ocio fructífero de nuestra semana. El *otium* de los latinos, la *sjolé* de los griegos, constituían, además, el verdadero *otium* que acrecía y recreaba nuestro espíritu. Nos proporcionaba el gozo del reencuentro con los mejores aciertos y las más logradas realizaciones de la belleza que, en sus múltiples y legítimas expresiones, ha sabido plasmar el espíritu humano. Desde su sabia experiencia, escribió Cicerón, “*omnia praeclara, rara*” (‘las cosas excelentes son muy escasas’). Y nosotros las teníamos a mano en la valiosa biblioteca del profesor Julio.

En nuestros repasos hemos disfrutado volviendo a gustar la sapiente, rigurosa y clarísima exposición del método escolástico, denostado a veces en escritos, tan irresponsablemente. El tal método escolástico expone y va desmenuzando las así llamadas *Notiones*, o lo que es lo mismo, gradualmente da a conocer al estudiante la definición, el sentido y el alcance precisos de las palabras y de las ideas que se quieren exponer y desarrollar en cada tesis afirmada o hipótesis planteada. Y el *Status quaestionis* delimitaba con toda precisión, como con meridianos y paralelos, el tema de estudio. Método invalorable que, si bien requería su oportuna actualización, no se debiera haber abandonado. Si queremos enseñar de verdad, su sabia pedagogía es insustituible.

Hoy —lo diré en general, pero directa y crudamente—, muchos de nuestros alumnos, no tienen noción de lo que deberían ser las nociones de la materia que estudian. Y en esto, hay más deficiencia de autores de los textos que carencias de los estudiantes, pues estos no deben toparse con jerigonzas ni fárrago, sino con orden o método, precisión y claridad: la que exigía Ortega como elemental cortesía del filósofo. Y hace casi 24 siglos, que la clarividencia de Aristóteles asentó este inequívoco criterio: que la diferencia entre el que sabe y el que no sabe, es el saber enseñar “*to dýnaszai didáskein*” (*Metafísica*, A 1).

Y así, sin darnos cuenta, nos veíamos sobre la mesa de estudio con 5 o 6 libros abiertos de su selecta biblioteca. Allí, en nuestro pequeño Parnaso y en *symposium* privilegiado, se encontraban de pronto, como contemporáneos y amigos de toda la vida, lo mismo Homero con Virgilio, que Horacio con Fray Luis. Y entusiasmados acudíamos a la Academia de Platón o pasábamos al Liceo de Aristóteles a oír a nuestros griegos perennes y universales...Y el Arcipreste con Dante, *La cristiada*, de Fray Diego, con el poema *A Roosevelt*, de Rubén Darío... Y los gigantes renacentistas, Leonardo, Miguel Ángel...Que Cornificio, el retórico, nos susurraba que un poema bello era una pintura con palabras, y una bella pintura, un poema de colores. Y nuestros recreos sabían a delicia con los barrocos Mozart, Bach... Que, como nos enseña Platón, para los cuerpos la gimnasia, para el alma la música, y con la filosofía lograr la avenencia de carácter para uno mismo y para con los demás (*La República* III, 376d, pp. 87-88).

Tampoco faltaba nuestro particular solaz con los monjes de Solesmes o de Silos, *Liber Usualis* en mano. Que, al fin, la verdadera “música humana” será crear en nosotros la unión armónica del alma con el cuerpo. Así sanaba Saúl de sus delirios, al oír el arpa “suavemente acordada” (I Sam. 16, 17-22) de David. Como lo había enseñado san Agustín: “*formar mentes et corda*” (‘educar mentes y corazones’) (*De doctrina christiana* 4, 24,

53). Como será requisito para Boecio. Así, la colección de discos de Julio no era menos importante que su biblioteca. Y, por supuesto, ahí estaba firme y fiel, además de los otros, el *Diccionario del uso del español*, de María Moliner, desde que hace unos años, su sobrina Maritza, se lo regaló para su santo.

### 3. Humanismo

Así tratábamos de poner en acto y actualidad la provechosa recomendación del gran Acapadocio san Basilio titulada *A los jóvenes sobre la manera de sacar provecho de la literatura griega*, opúsculo traducido también por Julio Picasso. Y en cuya introducción creyó interesante consignar:

No es poco mérito haber dejado a la posteridad un enfoque tan sensato sobre la cultura profana. Sus principios pueden todavía inspirarnos hoy, dada la lamentable carencia de estudios humanísticos en universidades y seminarios desde hace décadas. Nuestra historia como cristianos y como hombres, nuestra forma *mentis*, nuestra lengua, el mismo desarrollo de los dogmas no pueden entenderse a cabalidad sin un profundo conocimiento de la cultura grecorromana. (p. 130)

La misma santa Mónica, a pesar de los temores de desviación sobre su hijo Agustín, estaba convencida, y precisamente por su unción e intuición cristiana, de que los estudios literarios no le iban a perjudicar, sino que le servirían de ayuda, como así fue, para llegar a Dios: “*non solum nullo detrimento, sed etiam nonnullo adiutamento ad Te adipiscendum*” (*Confessiones* II, 3, 8). “Y yo que recordaba de memoria pasajes enteros de los grandes filósofos, eran mi punto de referencia frente a las farragosas invenciones de los maniqueos” (*Confessiones* V, 3, 3).

Los grandes valores de los griegos los englobaron los latinos —desde Cicerón con palabras como *humanitas* y *cultura*—; y ahí se comprendían las letras, las artes y los grandes ideales de verdad, bondad y belleza; se incluía también la *pietas*, con su cierto sentido de lo trascendente y lo divino (*De doctrina christiana* I, 12). De igual modo, san Agustín afirmó que *es necesario* estudiar Humanidades para ser más humano; es decir, para ser un hombre

digno en medio de los hombres (*De doctrina christiana* I, 12). Que filosofía, sintetizamos al Doctor Hiponense, no es enterarse de unos “ismos” que se suceden o se entierran unos a otros en la historia, sino profesar una actitud éticamente seria para hacer sabio, es decir, bueno al hombre para hacer más humana nuestra sociedad. El *kalós kai agazós*, ideal ya para los griegos.

En comparación, el titulismo o la titulitis son dos enfermedades que afectan gravemente a la incultura o subcultura de nuestro tiempo. El titulismo, con sufijo de sistema o fabricación en serie; y la titulitis, con sufijo de enfermedad, de *in-firmus*, o sea, no firme, inseguro mental, psicológico o social. Pues notamos que, hasta que muchos jóvenes no poseen el título de algo amparado bajo el paraguas léxico de “profesional”, se les ve como anémicos y sin caminos por dónde ir, porque aún no obtuvieron no sé qué título en no sé qué rama.

Me complace citar un párrafo de Albert Einstein, nada menos, y que le encuentro tanta vigencia humanística y cultural como por lo visto seguía teniéndola en el campo científico:

Es indispensable que el estudiante adquiera una comprensión de los valores y una profunda afinidad con ellos. Tiene que alcanzar un vigoroso sentimiento de lo bello y de lo moralmente bueno. De lo contrario, su especialización lo asemejarán más a un perro adiestrado que a una persona de desarrollo culto y equilibrado. Ha de aprender a intuir las motivaciones de los seres humanos, sus sufrimientos e ilusiones para conseguir una relación adecuada con su prójimo. La insistencia exagerada en el sistema competitivo y la especialización prematura, matan el espíritu en que se asienta toda la vida cultural, incluido el conocimiento especializado. (Einstein, *New York Times*, 5 de oct. 1952)

#### 4. Amigos de los Clásicos

**A**l nobel Jacinto Benavente lo saludaba con simpatía cada mañana un honorable labriego. Cuando lo veía, azadilla en mano, inclinado sobre el huerto, le decía:

- ¿Qué, don Jacinto, trabajando?
- Distrayéndome, replicaba el laureado dramaturgo.

Y cuando lo veía atento a su lectura o sobre sus papeles, el buen campesino lo saludaba también:

— ¿Don Jacinto, distrayéndose?

— Trabajando.

De parecida manera combinaba Julio sus actividades. Incansable lector y estudioso. Cuando pasadas, muchas veces, las dos de la tarde, al ir a almorzar, (él a su mesón, yo a mi convento), antes de elegir uno de sus libros, previamente se hacía esta pregunta: “Hoy, ¿con quién almuerzo?”. Así, de manera tan personalizada, se refería al autor que se llevaba como variante y “distracción” para acompañarle casi como comensal.

Y con esos autores familiarizábamos de manera casi cordial. A Fernando Lázaro Carreter († 2004), maestro de la Lengua, profesor y, a través de sus textos, preceptor por casi cuatro décadas de generaciones de estudiantes y bachilleres, director de la Real Academia Española, columnista de “El dardo en la palabra”, le preguntaban algunas veces si había leído tal o cual novela. El maestro Lázaro Carreter conocía muy bien, sobre todo en sus últimos decenios, cómo andaba el ya indisimulado “negocio de la novela”. Desde esa atalaya y magisterio, don Fernando “no podía” decantarse demasiado abiertamente. Pero respondía con el aire sencillo y su pellizco de ironía —*intelligenti pauca*— del viejo sabio que está de vuelta: “Mis amigos son los clásicos”.

Lo que no se guardaba, eso sí, era la expresión de desencanto, precisamente, al volver de entregar en la redacción del periódico su *dardo* semanal, en el que con buen humor y chispa fina, trataba de corregir los vicios y clamorosos defectos de lenguaje, en particular, de tantos periodistas. No podía menos de alzar su voz de protesta, y se decía, casi como una execración: “¡Para qué escribiré yo!”.

Sí. “*Omnium horarum amici*” (‘amigos de todas las horas’), escribió Suetonio (*Vida de los doce césares*, p. 42). Esos eran nuestros amigos. Y con ellos celebrábamos nuestra humanística y amena tertulia. ¡Ánimo, don Fernando, que en alguna ocasión y en su honor, hemos celebrado la exacta puntería de su *dardo*, y hemos alzado una copa de jerez con un brindis al bien acreditado estilo latino por mor de nuestros clásicos: *Salutem plurimam!*

## 5. *Nulla Dies Sine Línea*

Julio no solo repetía frecuentemente este proverbio latino, sino que procuraba cumplirlo con perseverancia ejemplar. En los tiempos clásicos, y de la obra bien cuidada o trabajada con esmero, se decía *olet lucernam*, para indicar con ello que había sido elaborada en la paz de la noche cuya vigilia mantenía el aceite de la lámpara, pues se decía también que las Musas son amigas de la Aurora.

No fue este el caso de Julio. Su vida era ordenada. Puedo decir que el ritmo de su jornada era de disciplina casi monacal. Su carácter optimista y alegre lo mantuvo siempre en alto. Sé que el resultado de haber logrado cumplir sus compromisos de traducción ha sido el empeño cotidiano de escribir “cada día su línea”; es decir, aplicar el esfuerzo diario, y no dejarse llevar por la pereza, el desánimo o la circunstancia adversa. Otra vez nuestros clásicos: *Remis et aratro*. Esto, con sencilla metáfora, quiere decir: en tierra con el arado y en el mar con los remos.

## 6. *El Autor. Labor Et Opus*

Entre el público culto y en ambientes universitarios era bien conocido el profesor Julio Picasso. Humanista que cuidaba primorosamente sus artículos y traducciones, además de añadirles un interesante aparato pedagógico y cultural. Oficio bien llevado de maestro. Miembro del Instituto Riva-Agüero. Estancia en varios países (Francia, Italia), para ampliar y completar estudios. Miembro fundador de la Sociedad Peruana de Estudios Clásicos. Miembro también de la Dante Society of America (Universidad de Harvard). Agrónomo, y, por que nada falte, máster en Economía, aunque esto, así me parece, lo ejerció poco. Enseñó con solvencia, Matemáticas en la Universidad de Lima. En la Facultad de Teología Pontificia y Civil de Lima enseñó latín y griego. Por bastantes años en la Universidad Católica Sedes Sapientiae, de Lima. Y últimamente en la Facultad de Teología Redemptoris Mater, del Callao.

Ya desde hace años anda traducido su *Satiricón*, de Petronio (Madrid, Cátedra, 1984). En 1995 publicó una *Antología latina*, dirigida principalmente a los estudiantes de filosofía y teología. “No hay fragmento en esta antología [se escribió entonces] que no ofrezca interés filosófico, teológico, histórico, pastoral, hermenéutico o simplemente estético”.

En el año 2000, tradujo el *Laelius* o *De amicitia*, de Cicerón, de profundo valor humano y estético. En el año 2002, nos ofreció *Opuscula sacra*, o *Cinco Opúsculos Teológicos*, de Boecio, con una jugosa introducción que nos familiariza con los conceptos de sustancia, hipóstasis y persona, tratados por el filósofo. Estaba bien enterado de las exigencias del buen traductor y del aviso que ya a principios del S. XVI hacía Juan de Valdés en *Diálogo de la Lengua*: “Es grande la temeridad de los que se ponen a traducir de una lengua en otra sin ser muy diestros en la una y en la otra” (p. 145).

Especialmente con la Universidad Católica Sedes Sapientiae, mantuvo y llevó a cabo unos encargos sucesivos de traducir para su fondo editorial algunas obras clásicas. Tradujo la obra completa de Virgilio. Así, lo que fue anuncio de un proyecto en presentaciones anteriores, ha sido culminación de toda la obra del mantuano: *Bucólicas y Geórgicas* (2004) y la *Eneida* (2007). Seguidamente publicó *El maestro*, de santo Tomás de Aquino (2008); la edición doble de *Cómo el joven debe leer los poemas*, de Plutarco, y *A los jóvenes sobre la manera de sacar provecho de la literatura griega*, de san Basilio (2010); *Tratado de música*, de Boecio (2012); y *La naturaleza. De rerum natura*, de Lucrecio (2013). Todas estas obras llevan una introducción ilustrativa y ricamente anotadas por el propio Picasso. En la solapa de su libro sobre Boecio, aparece al final esta nota que suscribimos: “polímata y filólogo, Julio Picasso es un honroso exponente de las letras nacionales”.

Incluso, hace unos 12 años, se propuso estudiar en profundidad algunos aspectos del *Quijote*, con ocasión del IV Centenario (1605-2005) del Ingenioso Hidalgo. Para ello adquirió la edición, en varios tomos, más autorizada y mejor comentada. Una muestra de su indagación pudo apreciarse en una ponencia titulada “Cervantes y la traducción” que presentó el 2005 en el evento “Quijotes. Discursos, relecturas y tradiciones. Segundas Jornadas de Literatura Comparada”. Este se realizó en la Universidad Católica Sedes Sapientiae. Por desgracia, la dedicación a sus clases y a la labor de traducción no le permitió continuar con otros aportes sobre el tema.

El *officium* de su enseñanza en la universidad, lo combinaba perfectamente con el *studium* y el *scriptorium* de su casa. Algunos conocemos bien su biblioteca, rica y bien habitada. Cabe añadir que en estos tiempos de hiperinflación libresca —y aun de “ocupas”—, es mucho más importante la biblioteca selecta que una copiosa biblioteca.

Julio nos ha dejado abundante siembra en surco y a voleo como excelente profesor. Además, por sus traducciones ha puesto nuevos ante nuestros ojos los viejos libros de la sabiduría de siempre. Y una estela de buen humanista en que ha fructificado su esfuerzo.

Entre sus amistades, Julio tenía algún amigo miembro de la Academia Peruana de la Lengua. Varias veces, y en amables conversaciones con el académico, le pregunté entre bromas y veras, —más de veras que de bromas— por qué Julio no era miembro de la Academia o no era ya presentado para ser miembro de la Academia de la Lengua. Comprendí que la respuesta era comprometida o comprometedora y no era fácil o llano... respondérmela a mí.

Julio tenía muchos méritos para haber sido brillante académico: Lingüista, latinista, investigador, entendido en las lenguas clásicas, de las que dice el propio Valdés que son “lenguas necesarias”. Como traductor poseía conocimientos de hebreo, incluso, como autodidacta, hizo sus pinitos de estudio en el indoeuropeo. Asimismo, conocía ampliamente a los clásicos de la literatura española, amén de la literatura medieval. Y hablaba corrientemente italiano y francés.

## 7. Oración y Lección

A su modo, los latinos también deseaban en su epitafio, con algún sentido ultraterreno, que en el más allá no les pesara la tierra: S.T.T.L. *Sit tibi terra levis* (‘Que la tierra te sea leve’). En otras ocasiones, empleaban la expresión *Molliter ossa cubent*. Y hasta les colocaban algunos víveres.<sup>1</sup>

Con los familiares y algunos amigos de Julio, rezamos el responso en el velatorio de la parroquia de Nuestra Señora de Fátima: la oración de Fe y Esperanza cristianas con que la Iglesia despide y encomienda a la misericordia de Dios a los difuntos: R.I.P. *Requiescat in pace*. O con la sencilla y cristiana expresión de nuestro pueblo, y que no debemos dejar caer en desuso: “Salud para encomendarlo a Dios” y “Que en el cielo nos veamos”.

Como laurel por su obra, que eso quiere decir poema, y con agradecimiento sincero, vaya cumplido el soneto del argentino Luis Bernárdez (1900-1978):

<sup>1</sup> Aunque nacida de buen sentimiento, al fin, era una práctica del paganismo que contaminaba la fe cristiana. Y san Ambrosio, como luego san Agustín y su discípulo san Alipio, lograron prácticamente erradicar en sus diócesis esta costumbre que parecía imitar la superstición de las parentales (*Confessiones* VI, 2, 2). ¡Cuánto bien y progreso harían socialmente, religiosamente y culturalmente, si los amos de la tv, al menos el Día de los Difuntos, dejaran de lado esos espectáculos de contracultura y de subcultura tan soeces! ¡Dad a nuestro pueblo la expresión simple del sencillo cortejo familiar, la oración breve y legítima de la Iglesia, y el acompañamiento sereno del amigo fiel!

JULIO PICASSO MUÑOZ (ICA, 1939-LIMA, † 2015)

*Si para recobrar lo recobrado  
debí perder primero lo perdido,  
si para conseguir lo conseguido  
tuve que soportar lo soportado;*

*si para andar aún enamorado  
fue menester haber estado herido,  
tengo por bien sufrido lo sufrido,  
tengo por bien llorado lo llorado.*

*Porque después de todo he comprobado  
que no se goza bien de lo gozado  
sino después de haberlo padecido.*

*Porque después de todo he comprendido  
que lo que el árbol tiene de florido  
vive de lo que tiene sepultado.*





*decodificando* **DECODIFICANDO**



# COPIA

capítulo I

¿Tiene Dientes?

# DIOSES Y HOMBRES DE HVAROCHIRI

Adaptación e ilustraciones de Miguel Det

Edición Casa de la Literatura Peruana Círculo Los Zetas

# AMORES BESTIALES

(Si ustedes son humanos, yo sí cagaré)

5/3 #1

Para Javier Prado afectuosamente. M. Det

# LOS ÚLTIMOS MECANÓGRAFOS

En el año 2011 el mundo "industrial" BUSINESS STANDARD PRINCIPAL DEL MUNDO ENTREGA LA PUERTE ENTERA DE LA MÁQUINA DE ESCRIBIR AL SUPLENIR LA NOTICIA DEL CEREBRO DE LA FÁBRICA CONOCE AND BOYCE EN PUNABAY (INDIA), LA ÚLTIMA DESTINADA A LA PRODUCCIÓN DE DINAMOS ANTIGUOS MECANICOS.

CLOSED

Y AUNQUE TAL VEZ PUEDE SER AUNQUE LOS DISEÑOS TALES MECERAN UN MUNDO DE SILENCIO EN SUS FÁBRICAS AL REDOR DEL MUNDO LA ÚLTIMA ERA QUE LA MÁQUINA DE ESCRIBIR EN LOS ESTADOS UNIDOS...

AL MENOS EN EL MUNDO DE LA FÁBRICA DE PUNABAY EN LA CIUDAD DE PUNABAY EN LA INDIA, SIEMPRE SE SIGUEN PRODUciendo MÁQUINAS CON REBOLLOS Y MANOS DE ORO LIBRE QUE TENDRAN QUE CREAR UN MUNDO DEL PASADO...

PERO SI BIEN AUN NO SE HA FABRICADO LA ÚLTIMA MÁQUINA DE ESCRIBIR DEL MUNDO, EL ÚLTIMO MECANÓGRAFO DE LOS ÚLTIMOS MECANÓGRAFOS...

# NOVÍSIMA CRÓNICA

# ...I MALGOBIERNO.

# RECIMIETOLO

de los bollos de los grandes empresarios (empresarios) mineros y agricultores (agricultores) y de sus gran piborra...

# Debilidades

NOTENIAS NINGUNA. YO TENIA UNA. YO AMABA.

Miguel Det / Ayuda Noriega

# CONVERSACIONES EN LA CIUDAD DE CARTÓN

# Los frutos efimeros

Revista de historietas en Lima-Perú

Miguel Det Ayuda Noriega

# Sebastián Salazar Bondy

# Lima la horrible

La ciudad horrible

# ESPERTINA

# Revolución cañista

# CONTRA CULTURA

Barranco, 5/9/12

¿Cómo recordar la mirada de lo que no queremos nos reconozca tal cual los somos?

¿Que venozca los conciertos?

# CONTRA CULTURA

SI SIEMPRE PRESENTE A TIEMPO EN LA MEMORIA.

¿CÓMO ALLÍ ES TU METO, MAS PERO APRENDERES EL VUELO, MEJOR SERIA QUE SO ENTENDAS LOS ARGOS...

Y EN TU VEZ ARRIPES A LA OTRA CON

¿CUANTO TIEMPO PASARÁ SIN ESPERAR QUE TRACA TE OBLIVIONES?

# «El Referente al que Siempre vuelvo es el Mundo Real».

## Entrevista a Miguel Det

Juan Valle Quispe\*

Universidad Nacional Federico Villarreal  
elaspirante@gmail.com

**Resumen:** Las historietas y fanzines elaborados por Miguel Det inspiran por momentos soledad y aflicción, por otros, son de un sentido del humor ácido y crítico. De cualquier forma, siempre es notoria su belleza independientemente del trazo que emplee. Asimismo, su título más difundido hasta hoy, *Novísima corónica i mal gobierno*, tomó como principal inspiración la *Nueva corónica y buen gobierno*, de Felipe Guaman Poma de Ayala. En este diálogo se verán, entre varios otros aspectos, sus comienzos como dibujante, la elección de sus temas y su postura sobre el oficio de dibujar.

**Palabras clave:** Historieta peruana, Guaman Poma de Ayala, Martín Adán, cómic político, república peruana, fanzine.

### «The Reference to which I always return to is the Real World». Interviewing Miguel Det

**Abstract:** Comics and fanzines produced by Miguel Det sometimes inspire loneliness and grief, and some other times, they belong a pretty critical and acid sense of humor. Anyhow, its beauty is always notorious besides the stroke he uses. In addition, his most widespread title until today, *Novísima corónica i mal gobierno*, took as one of its principal inspiration *Nueva corónica y buen gobierno* by Felipe Guaman Poma de Ayala. In this dialogue, you will see, between many other aspects, his starts as a cartoonist, the election of his topics and his stance on the drawing profession.

**Keywords:** Peruvian comic, Guaman Poma de Ayala, Martín Adán, political comic, Peruvian republic, fanzine.

\* **Juan Valle Quispe** estudió Literatura en la Universidad Nacional Federico Villarreal. Ha sido organizador de diferentes eventos académicos como el Coloquio Anual de Estudiantes de Literatura-UNFV (CAELIT-UNFV) y participado como ponente en congresos avocados al debate literario. Sus temas de investigación se centran en las propuestas éticas presentes sobre todo en la narrativa contemporánea. Actualmente prepara su tesis de licenciatura.

**1. Miguel, hace poco tuviste una conferencia con Matthias Rozes en la Feria Internacional del Libro de Lima 2015. Cuéntanos sobre este evento.**

Es uno de los temas de los que siempre me invitan a hablar, “el cómic comprometido”. La conferencia se llamaba “El papel del cómic comprometido hoy”. Siempre me dicen que soy un historietista comprometido, por qué, bueno, hay algunas cosas que te podría mencionar, unas más dudosas que otras. Supongo que se refieren a lo políticamente “comprometido”, se sobrentiende, con una “buena causa”. Ahora bien, yo soy de los que creen que un historietista, un artista (porque creo que como la poesía, la historieta es un arte) debe estar en principio comprometido consigo mismo. Y me parece que es desde esa honestidad consigo mismo, con la propia voluntad y el propio pulso, que se pueden decir cosas realmente útiles. O sea, si se trata el conflicto de Tía María, fantástico, pero no al punto de imposter el tratamiento de esa temática. Me parece que, de un modo u otro, la autenticidad de una preocupación se evidencia. Y me parece que resulta mejor, para algunas causas, que este interés sea sincero. No obstante, debo reconocer que uno no siempre hace historietas como militante de la cosa que fuera, sino que uno también se enamora, se entristece, y esas emociones, o algún otro tipo de experiencias, pueden ser desplegadas en otros formatos, en otras historias, y dibujados de distinta manera que un cómic político o socialmente “comprometido”. Y, bueno, Matthias trabaja en la L’Asociation como encargado de vincular editoras e historietistas (algunos con toda una trayectoria, como Satrapi, la de *Persépolis*). Él decía: “Nosotros tenemos completa libertad de expresión, de prensa”. No es imaginable, allí, que te censuren una radio, o quiten al director de un periódico por hablar de un caso como el de los petroaudios, por ejemplo. Así que hablamos de experiencias de uno y otro lado del charco.

**2. En el Perú, comúnmente se relaciona la historieta con la caricatura de índole política que se ve, por ejemplo, en El otorongo, diariamente con La República, Correo y otros medios impresos. ¿A qué crees que se deba?, ¿es una falta de formación o es culpa de los medios?**

Bueno, es todo eso. Por ahora, el cómic, en buena medida, está al servicio del humor gráfico en los medios. En la búsqueda de lectores, es más fácil burlarse del político de turno. Eso me parece muy bien, ya que así se ejerce cierta crítica. Pero es casi el único

espacio que el mercado laboral reserva para los humoristas gráficos, historietistas, cuando hay mucho más que eso. No hay casi editoriales que se preocupen en darle otro tipo de espacios al cómic. En parte, es también responsabilidad de los mismos historietistas, que no se han preocupado lo suficiente en tener propuestas interesantes que ofrecer al público así fuera en formato de fanzine, propuestas serias o menos dadas al humor ligero. Mal que bien, en estos últimos años, algunas editoriales como Editorial Contracultura, Ediciones Pictorama y algunas revistas le han dado más espacio a las historietistas para la novela gráfica o el llamado cómic periodístico o literario. Mas, normalmente, la gente asocia los “dibujitos” con hacer reír y con el político al que se le está chancando esa semana. Ojalá haya mayor apertura de medios editoriales para la historieta y eso cambie.

**3. ¿Te sientes más cómodo dibujando cuando te pagan o apoyando alguna causa o movilización?**

Depende, a veces, de la necesidad del momento. Me interesaba terminar de dibujar *Dioses y hombres de Huarochiri*, pues sabía que iba a llenar un vacío e iba a ser útil para determinados propósitos colectivos. Al menos es lo que quiero creer. Pero eso no me impedía de colgar cada tanto ese asunto solo para empezar a dibujar otra cosa más pequeña e “intrascendente” respecto de las necesidades colectivas. Más importante para mí, en ese momento, eran todas las emociones que mueve una pequeña trama en ciernes. (Quería trabajar un boceto en base a un poema de Washington Delgado que había prometido a una amiga o el poema “A su tímida amante” del poeta metafísico inglés Andrew Marvell, que no tiene ninguna utilidad para otros, pero lo quería hacer). Por otra parte, vengo avanzando un cómic sobre El Frontón, que quizás pudiera resultar más útil para propósitos antielectorales o políticamente críticos que *Dioses y hombres de Huarochiri*. Pero me interesa sobremedida el valor a largo plazo que tendrá *Dioses y hombres de Huarochiri*, más allá de que con el cómic sobre El Frontón se pueda, en el corto plazo, contribuir con un granito de arena contra Alan García. Depende mucho del momento, en ocasiones las necesidades alimenticias no las cubre la realización de un cómic institucional, pero sí las hace menos urgentes. Otras, sí mi intención o deseo y el trabajo asalariado coinciden. A veces, por ejemplo, disfruto más con los talleres de historieta que con los cómics a pedido. Es gratificante aprender de los niños, compartir su tiempo.

**4. He visto que autores como Julio Polar o Juan Acevedo, y entre los cercanos a ti, Jesús Cossio, Renso Gonzales, David Galliquio, Markus Ronjam, Águeda Noriega o Brenda Román, dentro de todo lo que han hecho, se dieron un espacio para hablar de un tema universal como es el amor. ¿Cómo ha sido en tu caso?**

Yo siempre estoy leyendo lo que sacan ellos, de alguna forma sus publicaciones siempre llegan a mis manos. Disfruto bastante leyendo el trabajo de todos ellos. *El Hada*, de Markus, me encantó, me pareció algo muy poético. *La alienígena que vino a cenar*, de David Galliquio, me pareció bello, aún en lo grotesco y sórdido que resulta. Intenté averiguar qué me atraía de ese cómic, independientemente de lo divertido que era, y vi que David es un buen dibujante y un buen narrador. Una narración bien hecha es agradable de leer, en tanto está bellamente organizada, bien pensada. Y en el caso de Jesús Cossio, es evidente un cambio desde las líneas más oníricas en *Ciudades convertidas en selvas* hasta *Las increíbles aventuras del hombre que no se hacía dramas*, donde percibo una aproximación más escéptica, incluso cínica, al tema del amor. Bueno, todos ellos tocan esto porque es un tema universal, es como la guerra o la muerte. En mi caso, comencé tratando el tema del amor de una manera muy convencional, incluso cursi. Felizmente, nunca publiqué nada durante aquellos años. Casi siempre me he apoyado en apuntes de amigas que me frecuentaban o que yo frecuentaba. Me gustaba integrar esos apuntes a narraciones o poemas cortos. Ya luego traté temáticamente el deseo del tema de un modo algo más caótico. Mira, casi todo lo que he dibujado oscila en la línea entre el amor y la muerte. Mis cómics casi siempre aluden a la pérdida, a la expectativa fundada en el deseo de perpetuación de un vínculo, a la ilusión y la decepción, el nacer y el morir de algo. Me gusta trabajar el tema de ese modo y creo que en verdad no podría trabajarlo de otro modo. Las pequeñas composiciones que elaboro, o que tomo prestadas de un poeta, las trabajo en ese mismo sentido, como pequeñas historias de amor y muerte. En *Silly love songs* desarrollo, por ejemplo, el evanescente recuerdo de la mujer amada que aparece y desaparece al fondo de un vaso; o también la celebración del amor, el eros o la vida a través del alcohol. En *Amores bestiales*, mi fanzine, he querido dar cuenta de ciertos afectos singularmente vividos, de afectos que, en una improbable taxonomía de los afectos, uno quizá no pueda ubicar con mucha posibilidad.

### **5. ¿Cuál es tu relación con el anarquismo?**

Viene desde hace tiempo. Mencionaste hace un momento algunos dibujantes, pero antes de ellos hubo un grupo de patas que estudiaron la secundaria casi al mismo tiempo que yo, por lo que pasaron su adolescencia y juventud casi en la misma época que yo, y compartieron los mismos espacios que yo en la llamada, durante los ochenta, movida subterránea. Dadas las circunstancias, la coyuntura política, la violencia interna, la crisis económica y más, se produjo entonces una marcada politización de los jóvenes y de las formas de arte desarrolladas por los jóvenes. Así, por ejemplo, las canciones de esos años eran marcadamente políticas. Yo tenía un grupo con el que tocaba ese tipo de temas. Ante lo que nos ofrecía el sistema, optamos por la anarquía. Aunque salí del colegio con ciertos parámetros, referentes de lo que debía ser la sociedad, en el mundo de los adultos llegué a la conclusión de que esas ideas no me funcionaban y tenían que ceder paso a la autogestión de la vida social, a lo que la gente quisiera hacer libremente con sus vidas e instituciones. Asimismo, este aspecto de la música poco a poco fue filtrándose hacia otros aspectos de la creación estética. Ya había tenido conocimiento de la obra de algunos artistas gráficos como Márques, Piero Quijano, Zela y otros. Veía uno que otro trabajo donde se evidenciaba cierta disconformidad con el mundo existente. Durante de la década de los ochenta, algunas pequeñas historietas mías aparecen aludiendo a la necesidad de la anarquía. Algunas de mis historietas, por ese tiempo, llevan esa dirección, concretamente *Gore* que aparece en el año 1989 en un fanzine llamado *Karne Kruda*, y luego en *Tiene Dientes?* desde 1992 a 1995.

### **6. ¿Qué crees que hace falta a los historietistas en el Perú para seguir evolucionando?**

No creo que sea posible verlo solo desde el punto de vista de los artistas. Desde el punto de vista de los historietistas, te puedo decir lo que he repetido hasta el cansancio; nos falta leer más y mejor para poder escribir más y mejores guiones. Falta exigirse más como dibujantes, como artistas. Tenemos que buscar que el nuestro sea un producto bello, bien acabado, bien trabajado. Pero, ¿qué ocurre cuando los medios te piden una producción, digamos, rápida, masiva, permanente, que en poco tiempo te resuelva una situación de coyuntura política en términos de humor gráfico? No hay mucho tiempo para dar ese acabado y esa profundidad en el tratamiento de otros temas. Por otra parte, es comprensible que los historietistas apunten a la risa fácil, al *gag*, o a lo que esté de moda, tal vez el manga. Teniendo un pequeño capital

disponible, buscan no jugar a perdedor, así no tienen tanto que arriesgar. Lo ideal sería que, con un mercado laboral o editorial mayor, los historietistas podamos tener libertad igualmente mayor para crear y ofrecer productos cada vez más diversos.

**7. *Ya que mencionas la importancia de leer, ¿cuáles son los referentes literarios a lo que siempre acudes?***

Más que volver a Doré o autores específicos de cómic como Raymond, Foster, Buscema, que admiraba de niño, vuelvo siempre a novelas porque me motivan o sugieren muchas imágenes. Siempre vuelvo a libros pequeños como *El jardín de Epicuro*, de France, o el *Tao Te Ching* de Lao Tze. También releo *Afrodita*, de Pierre Luys. Pero vuelvo necesaria y recurrentemente siempre a la vida real. Cada vez que voy viajando en micro y si es que llevo, como suelo llevar, un block, un lápiz o un lapicero, estoy tomando apuntes. Es así como trato de resolver algún problema en la composición de una imagen, cómo resolver una sombra mejor o cómo captar a una persona que se me ha puesto delante, la persona que está atrás, cómo reflejar en sus anteojos el efecto de una luz secundaria, una tonalidad de piel. Cuando tengo que hacer composiciones más grandes a veces me ayudo de fotografías, pero siempre estoy volviendo al mundo real, cogiendo figuras de allí, vampirizando la realidad. Recientemente, he revisado *Little Nemo*, también *El grito del pueblo*, de Tardi.

**8. *Al día de hoy, ¿piensas que ya has encontrado un estilo?***

Reconozco, y esto me lo decían algunos amigos, que probablemente en los primeros años carecía de estilo propio. Bueno, hay algunas personas que solo me reconocen por mi trabajo en la línea del cronista Guaman Poma, pero es eso, es la línea de Guaman, no es mi trazo. Recuerdo a sanmarquinos que afirmaban que mi trazo se asemejaba al de Robert Crumb, pero yo conocí a Crumb bastante tarde y gracias a Jesús Cossio, en buena medida. De pequeño, en cambio, leía muchos libros ilustrados por Gustav Doré como *El paraíso perdido*, de Milton u *Orlando furioso*, de Ariosto, también *La divina comedia*. Me gustaba el tipo de trama de Doré, su manejo de los volúmenes. Cuando desarrollé el gusto por las historietas, y me permitía elegir, buscaba trabajos que no solo tuvieran ese estilo, sino que tuvieran cierto carácter épico. Por otro lado, también veía ese carácter en *Conan* de Buscema, y más adelante buscaba el trabajo de Brian Bolland con *Camelot 3000* o sus versiones para *Judge Dredd*.

Quizás el trazo minucioso, incluso barroco, sea uno de los aspectos de mi trabajo. Otro quizás tenga que ver con ciertos temas y con un tratamiento de esos temas, digamos, algo personal. Reconozco que, contra lo que dicen algunos críticos, yo sí dependo mucho de la literatura y veo en la historieta una forma de contar, hacer literatura con imágenes, narrar secuencialmente una historia con imágenes.

**9. Uno de tus trabajos más reconocidos se relaciona con los quilcas de Guaman Poma de Ayala en la Nueva corónica y buen gobierno, ¿cómo describirías el estilo de este cronista?**

Es un trazo muy lineal y aparentemente simple, pero buena parte de la fuerza que posee el dibujo de Guaman Poma de Ayala está en esa aparente rusticidad. Es cierto que algunas copias posteriores de ese trazo han engrosado la línea. Con todo, la parte que conocemos es fuerte porque la línea es sintética, pura, sin que eso signifique que no sea bella y exactamente funcional al propósito que persigue. Creo que él tenía en mente, si no trabajos de cronistas (como el caso de Martín de Murúa) o iluministas de su época, al menos sí otros textos europeos útiles para evangelizar. Lo bueno del dibujo de Guaman Poma es que casi cualquier persona que vea los dibujos de Guaman Poma puede notar rápidamente de lo que se trata. Lo he visto en niños y jóvenes, rápidamente captan de qué va la escena que están viendo. Rápidamente captaban las escenas gracias a ese carácter sintético y aparentemente rústico.

**10. No lo consideras un principiante o improvisado.**

No, en lo absoluto. Hay que tener práctica, al menos, para haberse permitido esa forma de acercamiento a los temas que desarrolla, como para decidirse a usar el dibujo en la crónica. Se dio cuenta que nada de lo que contase iba a tener el impacto de las imágenes que utilizaría. Aunque puede que sea cierto que su trazo no haya dejado de ser compartido por otros cronistas. Es probable que la originalidad de su trabajo no haya sido un caso aislado en el mundo colonial.

**11. ¿Crees que este trazo, más que buscar belleza, busca utilidad?**

Sí, definitivamente. Lo ves cuando dibuja, por ejemplo, a un capitán incaico abriéndole el vientre a un hombre. Podría decirse que hay belleza en la medida en que la

composición respeta ciertas normas, cierta simetría, usa el espacio de determinada manera o la centralidad en el espacio que ocupa. En sí hay elementos estéticos que el dibujo preserva, pero, ciertamente, la imagen y el tema no dejan de ser terribles. El dibujo es mucho más funcional a su pretensión de denuncia y enseñanza que la de un decorador o iluminista cualquiera. Hay también escenas chocantes, que podrían parecer obscenas pero cumplen una función y, dentro del cuerpo total de dibujos de Guaman Poma, forman parte de un conjunto que acarrea un estilo y belleza singular. Sin embargo, como unidades escindidas de ese todo, pueden resultar desagradables o, por lo menos, chocantes.

**12. *¿Cuándo fue que, en ese acercamiento a Guaman Poma, formulaste el proyecto de Novísima corónica i mal gobierno?, ¿qué percibiste en Guaman como para intentar asimilar su estilo y plasmarlo en una publicación?***

La idea inicial de quienes me convocaron para el proyecto del libro (Forns y Rocío Silva) era retomar al estilo de Guaman Poma con temas contemporáneos. Era un poco utilizar ese trazo, bastante asociado a la crítica de un determinado hecho histórico, para retomar un poco la representación y la visión crítica de sucesos contemporáneos, sobre todo por su carácter didáctico, directo, libre de decoraciones o arreglos. Era muy funcional a un propósito, si no explícito, cuando menos implícito. No sé si al dar cuenta de estos hechos, a través de ese estilo, resulte inevitable percibir una intención, de alguna forma, subversiva. De todas formas, se trataba de hechos problemáticos, de una serie de situaciones cuestionables. A mí me interesó el proyecto porque el trazo de Guaman Poma resulta ideal para un tratamiento crítico de esas situaciones. Debo reconocer que los primeros dibujos me salieron muy duros; me resultaba difícil imitar a Guaman, bastante difícil. Pero, poco a poco, fui superando esa dureza inicial. Aún con todo, imitar ese trazo plano y aparentemente “rústico” se me hacía complicado, ya que estaba más acostumbrado a trabajar volúmenes, perspectivas y cargar de matices mis dibujos debido a que entre mis primeras influencias estaba Gustave Doré. Un grabador francés bastante y minuciosamente realista, al menos en sus trabajos para *Orlando Furioso*, de Ariosto, o *El paraíso perdido*, de Milton. Por el contrario, Guaman Poma tenía un trazo muy lineal, muy de siluetas recortadas sobre un fondo minimalista o blanco, hasta hierático. Después, en un segundo momento, cuando revisaba mi libro y seleccionaba viñetas de la primera edición que sacaron el Fondo de Cultura Económica y el Congreso, e incorporando algunas nuevas, la intención siguió

más por usar ese trazo que automáticamente, casi de modo inconsciente, era asociado a la perspectiva de Guaman Poma, a la aproximación crítica de nuestra sociedad contemporánea.

**13. *¿Cómo concebiste las partes de libro? Son secciones muy diferenciadas.***

Agrupé el conjunto original sin seguir el orden que pensaron Macera y Forns sino en consideración a continuidades e intencionalidades que habían estado presentes en mis dibujos siempre. Cuando ves el libro, se pasa por completo las fechas cumbres. O sea, cuando se habla, por ejemplo, de las creencias en la sociedad peruana, se pasa de una percepción puramente antropológica a una posición más, digamos, visceralmente política.

**14. *Guaman Poma termina su obra en un determinado momento de la colonia. ¿Que tú no hayas retomado la colonia, y elijas la república, se debe a que crees que esta época puede ser peor?***

Para mí de lo que se trataba era de establecer continuidades. Tenemos un mundo prehispánico, un mundo preincaico, un mundo incaico y el mundo colonial, todos ya trabajados por Guaman Poma. Aunque en algunos quilcas he tratado muchas de las creencias en la sociedad peruana, los dramas que existieron y existen entre los peruanos, sobre todo me interesaba la crítica al poder establecido. He tratado las tragedias, sí, lo inevitable, las enfermedades, pero también las continuidades en cuanto a los abusos de poder y las denuncias de esos abusos. Me pareció que, desde ese momento, el tipo de trazo de Guaman Poma era ideal para ese propósito. Aunque no es lo único. *Monos y monadas*, a su manera, ha trabajado la crítica hacia la república, al gobierno militar, a Belaúnde. Incluso antes, *Rochabús* y otras publicaciones han hecho lo propio casi desde los comienzos de la gráfica humorística en la historieta peruana. A mí me interesaba ir más allá de lo coyuntural, de la burla del personaje. Quería ir al análisis, a la posición crítica y las estructuras, por eso hablo de modos de producción, instituciones, creencias fuertemente arraigadas, la idiosincrasia nacional, prejuicios. Para mí, todo eso forma parte de una estructura vinculante, no son casos aislados. De algún modo, para Guaman Poma, el que fuesen posibles ciertos abusos en el mundo colonial se debía a un sistema netamente perverso, mas ello no entraba en contradicción con su creencia en una autoridad real a la cual, creía, podía apelar para poder buscar justicia. Esta no es una idea que yo comparta. Yo no creo en ningún poder establecido.

No voy a buscar justicia en un referente ajeno y heterónimo al que, desearía, fuese en su autonomía, el lector, por el medio crítico de lo que ofrezco. Desearía que desarrolle una apreciación más autónoma y consciente, una apreciación crítica ante esas situaciones, y que desarrolle una conciencia histórica a partir de la muestra de lo que ha sido esa constante de abusos (en este caso, de la república que es el tiempo que más y mejor conozco).

**15. Desde la portada pareciera que hay una preferencia por señalar al APRA. Al interior del libro retratas a Víctor Raúl, al mismo Alan García, sucesos de su primer gobierno y buena parte del segundo, ¿por qué esa elección?**

Bueno, ello ocurre por tres razones. En primer lugar, porque el APRA es el segundo partido más corrupto de Latinoamérica, luego del PRI de México. Claro, ello era así, al menos, antes del fujimorismo, esa asociación ilícita para delinquir. Me parece que le corresponde a un dibujante desarrollar ciertos tipos de percepciones en las personas, nos corresponde señalar algunas responsabilidades tantas veces como sea necesario, para que no se siga cometiendo el mismo error de confiar en esa gente y darle más poder. En segundo lugar, me parece que la historia del APRA representa, desde el Haya antiimperialista en *El antiimperialismo y el APRA* hasta Alan García, la historia política peruana. Representa esa pérdida progresiva de ideales, la claudicación de principios y esa descomposición de lo que es una institución que, inicialmente, pretendió tener las mejores intenciones. Es así, la historia del APRA resume la historia de la política peruana para mal. Alan García, lejos de ser un caso aislado, se convierte en el arquetipo del político “vivo”, sinvergüenza y criminal. Me parece importante representarlo una y otra vez en la medida en que él es más que su propia (y aberrante) persona. Representa toda una clase dirigente, siempre presta a hacerse del poder y hacer lo que fuera para satisfacer a sus amos de la burguesía. En tercer lugar, no me resigno, como tantos otros, a lo que la *mass media* vende como el mal mayor o la amenaza mayor y que, ante eso, se tenga que elegir a ese sujeto una y otra vez. Me parece importante que, al margen de las elecciones, la gente, los jóvenes, quien fuera, se hagan de una memoria histórica para que no vuelvan a cometer los mismos errores, trátese en el futuro de Alan García o de cualquier otra persona.

**16. *¿Cómo fue tu documentación para poder elaborar este libro?***

Desde la primera versión hasta la última, fue interdisciplinaria. Para la primera edición, tuve un conjunto de resúmenes, datos y textos sobre temas específicos y por desarrollar, que me eran alcanzados o que buscaba por mi propia cuenta. Revisé artículos, estadísticas, recortes periodísticos, otros libros, además de recurrir a lecturas propias. Así veía por dónde podía entrar y desarrollar los gráficos luego de leer acerca de cada tema y contrastar ese conjunto de textos con el texto base. Veía qué elementos podían tener mayor relevancia para definir un título, a qué otros elementos darles subtítulos, qué podía incorporarse y qué no, también en lo que se refiere a la gráfica propiamente dicha. Siempre he pensado que es importante reconocer la pertenencia de uno a una tradición, más aún en una sociedad como la peruana con una cultura tan rica en matices y expresiones en lo que se refiere a las artes plásticas, al arte popular. Me interesó no solo incluir lo que veía en fotos sino también personajes de los que hacía apuntes en la calle y de personas que conocía, que me eran cercanas por una razón u otra. Visitaba museos, muestras de arte popular, colonial, o tomaba apuntes de colecciones personales de algunos conocidos. Con todo eso veía cuál era su pertinencia para introducirlos. Por ejemplo, al dibujar una iglesia, más que una foto, me interesaba ver una iglesia hecha en arcilla por un artesano. Para hablar de Miss Perú, no quería partir de una foto que no me decía nada. Me interesaba tomar algunos apuntes de objetos o personajes que había visto en algún sitio como una Barbie y una muñeca prehispánica o, por otro lado, una niña afrodescendiente, entre otros.

**17. *¿Por qué solo elegiste hacer las quilcas y no unirlo a un texto amplio como Guaman Poma?***

Cuando se me convoca inicialmente para este trabajo, hablo del año 97, ya había gente encargada de redactar dicho texto y yo era, “simplemente”, el dibujante. Pero, poco a poco, el texto que me era entregado por los mismos redactores para ponerme al tanto de determinada situación, o por investigación propia, iba apareciendo como dibujo. Ahora bien, los dibujos no podían ser aislados, o textualmente huérfanos, describían una situación, contaban una historia. Se fueron incorporando palabras, conceptos y ya en la versión del 2011, se hacen presentes con mucha mayor intención los pequeños textos. El título aludía

al tema. Los diálogos de los personajes complementaban lo que el tema mostraba, trataban de delimitar el sentido de lo que la imagen mostraba.

**18. *Esto coincide con lo que sustenta Mercedes López Baralt. Ella afirma que los dibujos de Guaman Poma pueden no solo ser el complemento, sino que pueden ser un texto aparte.***

Definitivamente. Eso era lo que ocurría cuando trabajábamos con Macera. Inicialmente me daban los textos para luego hacer los dibujos, pero al final me ganaba la mano y hacía los dibujos. Entonces, él decidía que el texto debía de ser hecho un poco a partir de lo que el dibujo mostraba, de modo que no repitiese lo que el dibujo ya decía sino que complementase el dibujo. Eso me pasó con otro amigo, Percy Ramírez, un poeta. Ilustró su poemario *Hoguera de máscaras*. Leía sus poemas, y a partir de ellos tenía que hacer algo, pero los dibujos cobraban autonomía y acababan apareciendo por una especie de generación espontánea. Había una relación, si quiere decirse, simbiótica al final, y no era ya muy fácil decidir si primero habría sido el dibujo o el texto.

**19. *Más allá de la coyuntura, apuntas también al orden y estructuras imperantes como la económica.***

De hecho. Para mí el fundamento de lo político es, en buena medida, lo económico. La base material del sistema fundamentalmente es económica, son las relaciones y los modos de producción. En los quilcas que hice, me preocupé en conservar algunos elementos de Guaman Poma. Por ejemplo, el conquistador ya no es el español, sino, de pronto, el sistema financiero nacional, representado por hombres vestidos de manera convencionalmente muy elegante. Ese sujeto mantiene aún el palo con el que se golpeaba a los indios. Además, las bolsas en las que era cargado el oro o los tributos ahora llevan un niño recién nacido. El calzado, por ejemplo, del presidente peruano es el del indio sometido. Por otra parte, la barba y los bigotes de quien representa el sistema también tienen esos rasgos antiguos y el contexto en el que están es el del infierno, el infierno del capital. El sol está devaluado, triste y pequeño.

**20. Pareciera que le das un rasgo de condena a este sistema que señalas, como si pensaras que es algo de lo que nunca se va a salir.**

De acuerdo a tal y como se veían las cosas en la década de los ochenta. El dibujo del que hablábamos fue hecho sobre esa coyuntura, sobre esa situación y contexto. Nos veíamos como parte de una cinta corrediza sujeta de un extremo a otro. En esta más pagábamos, más debíamos, no parecía una situación que tuviese final. Y seguimos inmersos en un sistema económico que no parece tener fin en la medida en que sigue produciendo no en función de la gente sino en favor de las necesidades de un mercado externo y los intereses económicos de unos pocos. De ese modo, seguimos requiriendo ayuda para paliar la miseria interna, y seguimos en el asistencialismo y la dependencia. Es un círculo vicioso del cual no podemos salir. Es un sistema en el que se apuesta por actividades extractivas, no por el desarrollo en mejores condiciones de la agricultura o de industrias que satisfagan las necesidades de la población.

**21. Hay otros temas que trabajas, como la idiosincrasia peruana, taras sociales como las drogas o el suicidio.**

Sí, claro, es una sociedad malsana. Hace poco, un amigo expuso en una conferencia, desarrollando una idea de Pinker, la idea de que, después de las grandes masacres del pasado, la sociedad liberal de occidente había entrado a una especie de proceso civilizatorio logrando ser una sociedad menos violenta. Esta es una percepción falaz. Ciertamente aquí no tenemos guerras como en Medio Oriente, pero los accidentes automovilísticos, la contaminación, la comida chatarra, la depresión y todo un gran conjunto de cosas hace que seamos, muy por el contrario y bajo otras formas, una sociedad cada vez más sicótica, con individuos menos autónomos y más cargada de violencia. La quilca de la que hablas representa uno de los aspectos de esta sociedad enferma, la depresión. Y el suicidio es derivado de muchas formas de ese malestar de la civilización, por ejemplo, del *bullying*, los celos, la pobreza, las decepciones amorosas, las ambiciones sin correspondencia con las situaciones económicas reales, la frustración, los problemas familiares. Todo eso conduce al suicidio en una sociedad como la nuestra que, aunque no está tan hipersicologizada o sobremedicada como la de Estados Unidos, sigue siendo una sociedad psicológicamente enferma. Hay un alto porcentaje de personas con serios trastornos mentales que no es tratada, entre otros tantos factores, debido a razones económicas.

**22. Además de Guaman Poma, la relación de tu trabajo con la literatura peruana no acaba ahí. En ese caso, otro trabajo es Conversaciones en la ciudad de cartón que hiciste con Águeda Noriega.**

Lo que inicialmente me interesó de Martín Adán fue la época, los años del Martín Adán niño, descritos por él en *La casa de cartón*. Él observa una época de cambios, una fuerte presencia de anarquistas, de poetas influenciados por el simbolismo. Una época cultural y socialmente fértil, henchida de promesas, pero también caótica, propia de un país en formación. Por otro lado, me interesaba el personaje en su bohemia, o más bien en su deriva. Cómo un hombre comprometido algo tangencialmente con una causa — inicialmente con Mariátegui, pero básicamente con su condición de poeta—, termina finalmente siendo un bohemio y viviendo una vida atormentada y tormentosa. Esa biografía me parecía impresionante.

**23. Algo diferente es lo que trabajas en Silly love songs, respecto al alcohol, ya que te apoyas en Anacreonte, Allan Poe, Víctor Hugo, Lowry y varios otros autores.**

*Silly love songs* surge de un modo casi casual porque, si bien es cierto, siempre me interesó la literatura (ahora trabajo con Águeda Noriega un cómic sobre Eguren y me interesa trabajar sobre *En octubre no hay milagros* y *Redoble por Rancas*) habían algunos relatos y poemas que siempre me gustaron mucho y quería compartir esa alegría, no por un tema de “difusión cultural”, sino porque me siento bien compartiéndolos, y es ese un placer completamente egoísta. No en sus efectos, pero sí en su origen. Me parece que esa es una forma de prolongar la vida o actualizar, “resucitar” de cierto modo algunos de esos textos. En el caso de la literatura, no espero que lo cotidiano sea afectado por ella al punto de modificar la realidad de un modo tal que esa modificación se mantenga como una constante interpersonal, pero en cierto modo me interesa incorporarla porque intuyo que compartir algunos de estos textos puede “transformar” a la gente como en algún momento pudo transformarme su lectura. El origen de *Silly love songs* fue bastante casual. Hubo un tiempo en el que me dediqué a beber mucho y ya me aburría, de modo que mientras bebía empezaba a dibujar para matar el tiempo, era lo único que podía hacer porque no alcanzaba siquiera a balbucear algo de un modo tal que me pudiera comunicar inteligiblemente. Intentaba, supongo, capturar alguna realidad que me resultaba interesante en ese momento

y me percaté de cómo el dibujo, bajo los efectos del alcohol, iba transformándose, cómo la representación de la realidad iba cambiando y cómo la percepción misma del tiempo iba cambiando. Claro, no estoy haciendo apología del alcohol ni estoy recomendando esa experiencia, pero me interesó en algún momento dar cuenta de eso, de esa transformación de la realidad subjetiva mediante la inserta de alcohol y en el terreno de la poesía, casi en simultáneo. Por ese motivo, elegí ilustrar algunos poemas. Quise acompañar algunos poemas y unas imágenes que no repitiesen tanto lo que el texto describía, si es que algo describía, una emoción, un objeto, sino que explorasen los márgenes posibles del significado de cada palabra y de cada verso.

***24. Hay autores a los que su experiencia vital los ayuda a dibujar. En tu caso, ¿recurre también a tus experiencias de vida?***

Claro, en algún momento, todos empezamos haciendo un cómic más o menos autobiográfico. Recuerdo con cierta vergüenza haberme dibujado como protagonista en alguna historieta temprana. Pero me interesa aprender un poco más de lo que veo fuera de mí. Es inevitable que mi aproximación al mundo exterior trasunte un poco por mis propios prejuicios, ciertas expectativas. Es inevitable que haya una dosis de subjetividad en la aproximación a la realidad objetiva. Al margen de eso, me interesa aprender del mundo exterior, lo que este pueda ofrecerme y descubrirme, tanto a lo que se refiera al plano formal (el dibujo de hojas, ruedas, narices) así como en el terreno de los temas y de las emociones (la caída de un párpado para reflejar el desprecio, la forma en la que se dobla una muñeca para contestar una llamada, esas cosas). Ese tipo de situaciones como parte de narraciones sutiles son lo que me interesa, ir por allí haciéndola un poco de Peregrín, “cazador de figuras”.

***25. ¿Qué crees que podría decepcionarte del dibujo como para que lo dejes por completo?***

Creo que nunca he querido hacer nada en particular, nunca he tenido un proyecto de vida. Bueno, alguna vez quise ser un basurero, porque de ese modo, pensaba que no tendría que preocuparme de nada. Pero con el paso del tiempo me descubrí haciendo cosas. Me di cuenta que estaba formando una banda, me descubrí haciendo lo que creí que era metal y de pronto ya estaba haciendo punk, no parecía que fuera música, pero quizás lo

era. Desde niño siempre me ha gustado dibujar, pero no tengo ninguna expectativa tan grande que haga que me frustre tanto por algo como, en este caso, el dibujo. Probablemente lo deje cuando decida que he perdido el gusto por la vida, algo que tardará en ocurrir. Sucederá cuando pierda por completo el interés, pero, por ejemplo, uno sube al carro y tiene súbitamente una epifanía, una visión en la que piensas que está reunido todo. A veces, en las hojas de una planta o en un teléfono averiado parece estarlo todo. Descubro, lo que es una característica de mi trabajo, que finalmente no soy yo quien a través de esos dibujos quiere contar una historia sino que hay una historia que se quiere contar a través mío. Los dibujos pueden ir alcanzándose uno al lado del otro, van encontrándose y van haciendo una historia. De pronto, viñetas apuntadas por separado van entretejiendo a una historia más extensa que puede demorar tres años o doce años en acabarse.

**26. ¿Cómo ves el panorama de la crítica de historieta en el Perú?**

Me parece importante la labor de los críticos. Están Carla Sagástegui, Rashibid Rabi, Giancarlo Román. Me parece importante siempre y cuando sean eso, críticos. O sea, que haya un trabajo en la investigación donde ayuden a explorar el terreno y a poner en relieve lo que han hecho algunos autores en épocas pasadas para que los autores del presente dejen esta vocación adánica de empezar de cero. Por ejemplo, que investiguen de lo que se haya producido cada diez años y, sobre esa base, los historietistas sigan trabajando temas o dejen definitivamente de trabajarlos para ocuparse de otros. Felizmente, tenemos algunas críticas argentinas como Juan Navarrete de Latino Toons quienes vienen periódicamente y comparten experiencias con Rashibid Rabi, Javier Prado, Víctor Casallo, Juan Acevedo, entre otros. Me parece importante que los dibujantes tomen en cuenta que hay gente investigando. Que lo tomen en cuenta para hacer lo suyo, no para imitar lo anterior sino para tener una base y sobre ella pensar qué más hacer. Por ejemplo, tenemos esa maravillosa novela gráfica inacabada de Gonzalo Mayo, con guion de Ciro Alegría, sobre *El mundo es ancho y ajeno*, extraordinario. Hay gente que ha dicho que imitaba a Hal Foster, es cierto, pero es una imitación totalmente legítima y meritoria que toma elementos del paisaje andino peruano, rostros, hábitos, costumbres, indumentaria. Es todo un conjunto de elementos que se tiene que explorar si se quiere ir más allá de lo autorreferencial.



*signos* **SIGNOS**



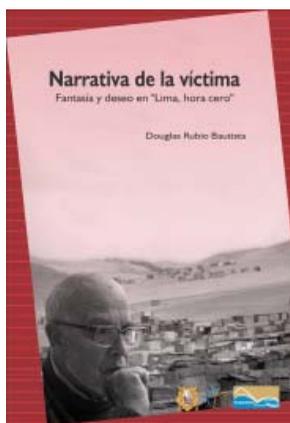


# ***Narrativa de la Víctima.*** ***Fantasia y Deseo en Lima,*** **hora cero, de Douglas Rubio** **Bautista**

**Rauf Neme Sánchez\***

Universidad Católica Sedes Sapientiae

rneme@ucss.edu.pe



*Narrativa de la víctima. Fantasía y deseo en Lima, hora cero*

Douglas Rubio Bautista

ISBN: 9786124679391

Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos-Pakarina Ediciones

Año: 2015, 148 pp.

Es un buen síntoma que cada cierto tiempo se revisiten textos sobre los cuales la crítica ha establecido lugares comunes o lecturas consensualmente aceptadas que determinan, en cierto modo, una especie de frontera o límite hermenéutico. Igualmente, lo

\* **Rauf Neme Sánchez** estudió Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Es miembro asociado de la Asociación Peruana de Literatura Comparada (ASPLIC) y del *International Comparative Literature Association* (ICLA). Ha sido miembro del comité organizador y participante en los coloquios internacionales de Literatura Comparada organizados por el ASPLIC en los años 2004, 2005, 2008 y 2010. También participó como ponente en el 19 Deutscher Hispanistentag en la Universität Münster, Alemania, en el año 2013. En otras actividades, ha musicalizado el cortometraje-documental *The Calm* de Fernando Vilchez, selección oficial en el festival de cine de Berlín a mejor cortometraje y ganador del XV Festival de Cine de Lima en la categoría de mejor corto-documental.

significativo de la revisión permanente es valorar la literatura a la luz de nuevos métodos de interpretación que permitan redescubrir los entramados de producción y recepción en los cuales se enmarcan los discursos y sus representaciones. Esta observación vale hacerla en el caso del libro que, inteligentemente, ha construido Douglas Rubio Bautista para abordar la narrativa de Enrique Congrains.

Rubio realiza una profunda revisión del texto “Lima, hora cero” para llegar a un cuestionamiento de las tesis más aceptadas sobre su interpretación y demostrar los soportes ideológicos en donde se encuadra la enunciación de este relato. Así, el autor orienta en una nueva y oportuna hipótesis de lectura sobre lo que él denomina “la narrativa de la víctima”. En la presente reseña, se planteará un repaso sobre los aciertos más significativos del libro y algunas reflexiones finales que permitan valorar el aporte de Douglas Rubio para los estudios sobre la narrativa de la Generación del 50.

Dentro de la historia de nuestra literatura, los narradores de la Generación del 50 se identificaron plenamente con la urgencia de retratar el nuevo rostro de la ciudad siguiendo las coordenadas del realismo urbano. La ciudad y su complejo entramado social se convertían, así, en materia narrativa, específicamente en un asunto de la “novela”. Género literario que para los escritores de esta generación era la forma textual que mejor podía absorber, alternar y reconstituir diversos discursos para capturar la polifonía de la realidad.

Sin embargo, esta tendencia de novelar la realidad no impidió que se escribieran notables libros de cuentos que encuadraban a sus personajes en un telón de fondo como era el espacio de la nueva urbe moderna y sus contradicciones. Este es el caso de Enrique Congrains, cuya narrativa manifiesta su profundo conocimiento de la sociedad limeña y de sus sectores marginales. Según Rubio, es esta descripción verista de la realidad y el tipo de ficción neorrealista la que ha predominado para entender la narrativa de Congrains desde la crítica oficial, lectura frente a la cual disiente. Es por ello que el investigador analiza “Lima, hora cero” como referente para abordar un problema complejo como es la ideología criolla frente al “estatuto del migrante pobre andino”. Desde la hipótesis de lectura de Rubio, “Lima, hora cero” es la

representación literaria de las formas en las que la figura del excluido urbano ocluía la negatividad estructural de la ideología criolla [así] la figura del excluido urbano estaría instalada dentro de una representación (social y literaria) que lo determinaría en el rol de víctima. (p. 21)

Rubio, en su propuesta de lectura, pretende examinar el evento traumático que representó la presencia del excluido en el imaginario narcisista criollo. De acuerdo con “la narrativa de la víctima”, el autor sustenta que surgió un conjunto de discursos —tanto literarios como periodísticos— con la capacidad de resolver el antagonismo social producto de la presencia de este nuevo actor. Sin embargo, de ello se deduce que su manera de representar al otro solo era mediante el odio o la lástima, representación que, como bien señala Rubio, era un pretexto para anular su condición política y humana.

Así, “Lima, hora cero” de Congrains se articula en este conjunto de discursos en donde “rechazando lo real y aceptando lo imaginado, el migrante pobre entraba en la escena de la fantasía criolla: el rol de la víctima” (p. 17). Para arribar a esta lectura, Rubio utiliza como recursos hermenéuticos determinadas categorías. Estas provienen del psicoanálisis lacaniano y del marxismo en su aplicación a la cultura.

El libro se divide en tres secciones. La primera aborda los antecedentes; la segunda, el marco teórico y conceptual; y la tercera corresponde al abordaje interpretativo. En líneas generales, se puede señalar que cada sección se apoya en la interdisciplinariedad de su metodología y el sólido cuestionamiento de las líneas que provee la teoría.

En los antecedentes, Rubio explora el contexto de producción en donde se enunció el relato de Congrains. Así, en el capítulo uno, “Apuntes para un estado de la cuestión”, aborda el problema del escritor frente a su obra en un complejo panorama como el del 50, en donde el compromiso social e ideológico era vital para el estatus de la literatura. Circunstancia que ilustra con el debate promovido por Arguedas, para quien la aparición de las barriadas y de los sectores marginales en la literatura implicaba al mismo tiempo el compromiso del escritor frente a la “realidad en sus ficciones” (p. 27).

Rubio señala que para un sector intelectual, en el que también está incluido Congrains, “un valor positivo se agregaba a la obra literaria si es que el sujeto productor lograba identificarse con el referente real, es decir, si simpatizaba con el mundo que representaba en su ficción narrativa” (p. 28). En ese sentido, lo real se convierte en un valor artístico y, al mismo tiempo, el concepto de verdad entra a la discusión “en los intentos de simbolización narrativa” (p. 28). Para Rubio, Congrains en “Lima, hora cero” realiza un cuestionamiento del modelo de representación realista tradicional pero desde las orillas de la ficción literaria.

Así, en el texto se revela que no hay un “único relato totalizador” sobre la urbe moderna, y más bien reconoce que “era insuficiente la versión ideológica de una sola clase

social para tentar una aproximación verista” (p. 31). Rubio cierra este capítulo mediante el repaso de los estudios precedentes sobre “Lima, hora cero” y sus conclusiones más relevantes. De ese modo, su recorrido va desde el señero trabajo de Enrique Duilio Carrera en torno a la década del 50 hasta el más reciente como el de Susti y Güich.

En el capítulo dos, “Congrains y el realismo de la primera mitad del siglo XX”, Rubio sostiene que Congrains se distanció de su generación. Más bien, formó parte de “un tipo de narrativa que tuvo como punto de origen al realismo social urbano iniciado en la década del 20” (p. 51). Para ello, Rubio argumenta que el relato de Congrains se inscribe dentro de la representación del “problemático vínculo entre las prácticas sociales, políticas e ideológicas surgidas en Lima a raíz de la modernidad [y] los modos en que la ideología criolla implicó, manipuló y produjo para sostenerse como estructura” (p. 50).

Asumido esto, es posible afirmar que Congrains, según Rubio, postuló desde su narrativa “una solución imaginaria al conflicto real en la ciudad moderna” (p. 51). De manera que su poética narrativa es continuadora de las preocupaciones de la narrativa urbana social del 20, corriente que intentaba identificarse con “los sectores excluidos limeños, representando el universo tensor de una ciudad de agitada vida popular” (p. 60). Pero, en el caso de Congrains, estas preocupaciones no estaban dirigidas a representar a la clase obrera, sector privilegiado en esta narrativa urbana de compromiso social, sino a darle voz al migrante marginal, aunque como señala Rubio, “cayera en la misma trampa representacional, producto de la fantasía criolla” (p. 66).

En el capítulo tres, “Lima, hora cero: sobre el lugar de enunciación”, Rubio da cuenta de los discursos que narrativizaron la figura del migrante, el nuevo actor social dentro de la cartografía urbana del 50. El autor se sirve de tres afirmaciones: primero, que el migrante es un personaje habitual en el periodismo sensacionalista del 50; segundo, la representación del migrante en este discurso influye ideológicamente en el texto de Congrains; y tercero, el neorrealismo italiano no fue predominante en la narrativa de Congrains, pues de hecho ya existía una fuerte presencia de la representación de los sectores marginales en el discurso de la cultura de masas, del que Congrains es deudor directo.

La segunda sección responde al marco teórico y conceptual. Rubio explica por qué utiliza como estrategia para su análisis los recursos metodológicos del psicoanálisis:

(...) la hermenéutica psicoanalítica, al enfatizar *la otra escena* del texto, lo que hace es abordar al *otro* de la conciencia, que no es sino el inconsciente,

y demostrar que la obra literaria no es solo el artefacto racional y lógico controlado por el lenguaje, sino que, también, en sus intersticios, existen agujeros, silencios, lapsus, dudas; todos ellos síntomas de que existe algo no dicho que el sujeto productor ha optado *inconscientemente* por eludir. (p. 84)

En ese sentido, Rubio parte de identificar que el texto de Congrains fue producto de un proceso discursivo que escapaba al afán consciente de Congrains. Por otro lado, esta sección amplía los conceptos necesarios que serán empleados para el análisis del texto. Estos vendrían a ser los siguientes: transgresión, ideología y fantasía.

Por último, Rubio articula estas categorías en su sección final, “hermenéutica”, en donde su único capítulo desarrolla como línea de lectura que en “Lima, hora cero”, “los excluidos han perdido sus deseos” y se aferran al “ideal engañoso de una sociedad sin fisuras” por lo que, al final, “terminan alienando su singularidad al Otro y negando el antagonismo social de la ciudad moderna y de lo real de su deseo” (p. 103). En ese sentido, Rubio afirma que los excluidos de la narración de Congrains “optan por no transgredir”; ya que en la fantasía criolla “transgredir es visto como humillante y vergonzoso para los otros actores sociales limeños” (p. 106).

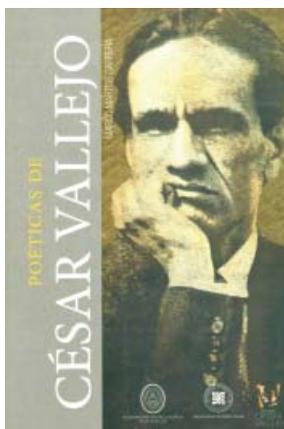
En conclusión, *Narrativa de la víctima. Fantasía y deseo en Lima, hora cero* es un libro que presenta muchos aciertos, entre ellos el exhaustivo examen que realiza Rubio sobre los antecedentes y el contexto de producción del texto (por ello mismo la amplitud de sus capítulos en la primera sección). Confiadamente, cualquier interesado en la narrativa de la generación del 50, hallará puntos significativos para comprender la inserción de los nuevos personajes urbanos, en este caso del migrante provinciano o, en otras palabras, “el excluido urbano”. Además que la perspectiva de Rubio, un enfoque mucho más reciente, deja abierta también la puerta para nuevas indagaciones en el periodo.



## El Autor no ha muerto

*Marcos Moscoso Garay\**

*University of British Columbia*  
marcos.moscoso@alumni.ubc.ca



*Poéticas de César Vallejo*

Marco Martos Carrera

Lima: Editorial Cátedra Vallejo, 2.<sup>a</sup> ed. (Archivo Vallejo N. 1, colección dirigida por Gladys Flores Heredia)

Año: 2014, 120 pp.

ISBN: 978-612-46689-2-0

*Pues es ese que se dice poeta, ese César Vallejo,  
un hombre a quien le falta un tornillo...*

Ciro Alegría, *El César Vallejo que yo conocí*

¿Tienen realmente los creadores un estatuto privilegiado a la hora de ejercer crítica literaria? Para Ricardo Silva Santisteban la respuesta es afirmativa. En el prólogo del libro *Poéticas de César Vallejo*, de Marco Martos, expresa que la crítica de un creador es mucho más interesante, más perceptiva y profunda, por ello, más duradera. Entonces, Marco Martos sería un buen ejemplo de ello. Sea o no cuestionable dicha afirmación, sobre todo, si se quiere sentar a la crítica literaria sobre bases epistemológicas o gnoseológicas; lo cierto es que el presente libro reseñado a continuación, es un interesante conjunto de

\* **Marcos Moscoso Garay** estudió Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Es máster en Literatura Hispánica, Historia, Arte y Sociedad por la Universidad Autónoma de Madrid (España). Actualmente, es aspirante a Doctor of Philosophy in Hispanic Studies por la University of British Columbia (Canadá).

ensayos que fueron presentados en diferentes coloquios, conferencias y artículos sobre algunos aspectos de la poesía de César Vallejo.

El primer artículo, “Primero vivir, después filosofar”, fue leído en el VIII Congreso Fronteras del Psicoanálisis: Nuevas miradas, en el 2003. Martos comienza señalando las preocupaciones del hombre moderno por construir nuevos sistemas totales que lo ayude a comprender el mundo debido a la decadencia ideológica de la religión. La causa de esto sería el desarrollo del racionalismo científico, el escepticismo y el secularismo explícito de la Ilustración.

Martos analiza, de manera general, las concepciones filosóficas de Marx, Freud, Lévi-Strauss y el poema “Un Hombre Pasa con un Pan al Hombro...”, de César Vallejo. Asimismo, hace un parangón entre la totalidad histórica y sincrónica de los sistemas filosóficos y lo específico en las vivencias del hombre cotidiano. Martos concluirá que estos movimientos filosóficos lo que tienen en común son la nostalgia de lo absoluto, una explicación global y detallada de las motivaciones de las conductas de los hombres; mientras que para César Vallejo, la preocupación es el hombre cotidiano que primero tiene que satisfacer las necesidades básicas, las cuales son más urgentes.

El segundo artículo, “César Vallejo y el don de la palabra”, fue escrito a propósito de la conmemoración del 67 aniversario de la muerte de César Vallejo. Martos empieza resaltando la juventud de la literatura peruana frente a otras como la española, la inglesa o la italiana. Sostiene que en esta juventud, César Vallejo es el escritor que mejor representa al Perú y que se ha convertido ya en un clásico de la literatura universal. Con toda razón, Martos que el nombre de César Vallejo se menciona con el mismo respeto que despiertan Quevedo o san Juan de la Cruz en la literatura española; Baudelaire o Rimbaud, en la literatura francesa; Quasimodo o Ungaretti, en la literatura italiana.

En el siguiente artículo, “Eielson y Vallejo: dos poetas clásicos de la lengua española”, Marco Martos parte de la preocupación de salir de la subjetividad cuando se tiene que elegir, entre muchos poetas peruanos, el difícil estatuto de ser considerado poeta clásico. Entonces, establece algunos principios objetivos que le permiten sostener que tanto Eielson como Vallejo son dos poetas clásicos de la lengua española. Para Martos, la obra clásica se encuentra entre lo elemental y lo eterno, entre lo antiguo y lo permanente; hablan a su generación y también a la contemporaneidad. Teniendo en cuenta esto, Vallejo sería, entonces, el poeta más representativo de la lengua española y Eielson formaría parte de un grupo privilegiado de poetas que han escrito la más valiosa poesía del Perú en el siglo XX.

El ensayo “El caballo en Vallejo y en la poesía peruana” fue presentado en las *Jornadas de Literaturas latinoamericanas* organizadas por la Universidad de Alicante, en Santander, el 2010. En dicho ensayo, Martos hace un rastreo de la imagen del caballo en la poesía peruana como una relación dialéctica particular con el hombre. Llega a interesantes conclusiones, por ejemplo, en torno a Manuel González Prada, quien veía a los caballos blancos como los sueños del hombre; Chocano, como epopeya del pasado; Eguren señala en el caballo el espíritu aristocrático que vive y muere en soledad mientras que Vallejo se hermana con el caballo.

Para Martos, Vallejo, de forma particular, considera al cuadrúpedo como parte cercana del ser humano, como un hermano con el que comparten los mismos sufrimientos y esperanzas. Aunque Martos sostiene que para encontrar la humanización del caballo habría que trasladarse a la antigua Grecia, pienso que basta con darse cuenta que la humanización de la naturaleza es parte importante de la mayoría de las culturas andinas como la Quechua. No es necesario, entonces, trasladarse hasta Homero para encontrar dicha relación.

En el artículo “Las identidades de Vallejo”, Marco Martos propone la existencia de varias identidades en la obra de Vallejo, para ello hace un análisis minucioso del yo poético en toda la obra, desde *Los Heraldos Negros* hasta *Poemas Humanos*, para luego concluir que en la cultura andina peruana, en particular, la de los Andes del norte del país, está presente en las distintas identidades de César Vallejo. Vallejo, dice Martos, fue asumiendo distintas identidades a lo largo de toda su vida; identidades que no fue abandonando, sino sumando; la del serrano, la del inmigrante, la del marginal; todas ellas, para Martos, vivieron en perpetua convivencia.

Seguidamente, el primer tema que Marco Martos resalta en el estudio “Imágenes paternas en la poesía de César Vallejo” es que la imagen del padre lleva al tema religioso. Martos afirma que esto se ve con claridad, sobre todo, en *Los Heraldos Negros*, donde el tema de Dios es la proyección de las imágenes paternas, pero estas imágenes casi desaparecen de la poesía última debido al énfasis que pone al interés político. Martos utiliza en este ensayo, de manera ejemplificadora, los poemas de Jorge Eduardo Eielson y de Pablo Guevara, como introducción para estudiar las imágenes del padre en César Vallejo. Luego, ayudado por teorías psicoanalíticas, llega a la conclusión de que el hijo en Vallejo tiene distintas imágenes del padre que varían de acuerdo con los grados de madurez que va alcanzando el yo poético.

En el penúltimo artículo, “‘Cuatro conciencias’ y la eficacia de la poesía de César Vallejo”, ponencia leída en el *Congreso César Vallejo, Telúrico y Magnético*, en el 2012, se

tratan puntos importantes tanto para la comprensión del Vallejo como teórico de su propio quehacer literario, como hombre presente y cuestionador de las importantes ideologías de su época, como fue el surrealismo. Martos concluye que con este poema Vallejo sale, de manera clara, al frente (bastante mejor que en su artículo “Autopsia de surrealismo”, de 1930), a las propuestas teóricas de André Breton y sus amigos. Martos alega, notoriamente, que Vallejo, de ninguna manera, escribió a la usanza surrealista para ser analizado como si su escritura estuviera sentada en un diván.

Martos puntualiza que, mientras los surrealistas pregonaban la asociación libre de ideas, Vallejo, por otro lado, en toda su actividad literaria y, particularmente, en su escritura poética, tuvo orden y era consciente de su quehacer poético y así se observa en el poema “Cuatro conciencias”. En consecuencia, concluye Martos, Vallejo habla de cinco conciencias que actúan, simultáneamente, que hacen temblar a los que las conocen. Entonces, contradiciendo, de manera efectiva, al surrealismo; César Vallejo es el más consciente de los hombres, que en un solo haz junta vida consciente y vida inconsciente. En suma, el poeta es un hombre de conciencia múltiple.

Desde la perspectiva de la presente reseña, Vallejo reivindica la cotidianidad andina. El lugar de donde parten sus ideologías éticas, estéticas y políticas son desde la marginalidad, tanto de la identidad como del lenguaje. Y al transformar dicha marginalidad en un proyecto estético sumado a su genio creador enriqueció no solo la poesía peruana, sino también la universal.

Teniendo en cuenta los artículos comentados en esta reseña, es grato recomendar el libro *Poéticas de César Vallejo*, de Marco Martos, que se suma de manera creativa y solvente a los estudios que ocasiona y que seguirá ocasionando tan importante poeta. El nombre de César Vallejo, entonces, resuena como un trueno en la Literatura Universal y sigue presente y estará presente porque se ha convertido en un clásico de la literatura o, como dice Martos, la obra de Vallejo se comunica de modo intenso con miles y miles de lectores, de su momento histórico, del tiempo actual y seguramente del tiempo que vendrá.

### Referencias

- Alegría, C. (enero-abril, 2006). El César Vallejo que yo conocí. *Argumentos* 19(50), 81-95.  
Recuperado de <[http://bidi.xoc.uam.mx/resumen\\_articulo.php?id=5&archivo=1-15uyt.pdf&titulo\\_articulo=El%20C%E9sar%20Vallejo%20que%20yo%20conoc%ED](http://bidi.xoc.uam.mx/resumen_articulo.php?id=5&archivo=1-15uyt.pdf&titulo_articulo=El%20C%E9sar%20Vallejo%20que%20yo%20conoc%ED)>
- Martos, M. (2014). *Poéticas de César Vallejo*. Lima, Perú: Editorial Cátedra Vallejo.



# ***El Castillo Interior o Las Moradas, de Santa Teresa de Jesús\****

**Francisco Bobadilla Rodríguez\*\***

Universidad de Piura  
francisco.bobadilla@udep.pe

## **1. Introducción**

Santa Teresa de Jesús ha sido, desde mis años de universitario, uno de los personajes de la cristiandad que más he admirado. Pasaron los años y los avatares de la vida me llevaron a descubrir la riqueza de su vida, lo sugerente de sus escritos, y el atractivo de la vida cristiana sin ahogos ni asfixias. Su *Libro de la vida* es uno de los textos al que vuelvo reiteradamente. Allí descubrí que la gran santa que conocemos tomó la determinación de ser una buena hija de la Iglesia alrededor de los cuarenta años, después de quedar tocada al mirar a un Cristo gibado, encogido por el dolor de la pasión y por los pecados de los hombres y mujeres de

\* El presente texto es una adaptación de la ponencia presentada en el coloquio “Santa Teresa de Jesús, vida y proyecciones”. Este evento se llevó a cabo los días miércoles 14 y jueves 15 de octubre de 2015 en el Campus Lima de la Universidad de Piura.

\*\* **Francisco Bobadilla Rodríguez** es magíster en Derecho, con mención en Derecho Civil, por la Pontificia Universidad Católica del Perú, licenciado en Ciencias de la Información por la Universidad de Piura y doctor en Derecho por la Universidad de Zaragoza (España). Sus temas de estudio se centran en el aspecto antropológico, ético y jurídico de la conducta humana. Ha colaborado en diferentes publicaciones como la revista *Istmo* de la Universidad Panamericana de México y en la *Revista Mercurio Peruano*. Ha publicado en el 2015 *Pasión por la excelencia* (Lima, Perú: Acres); en el 2002, *Empresas con alma* (Piura, Perú: Universidad de Piura) y, en el 2006, *El Código Da Vinci: de la ficción a la realidad* (Lima, Perú: Realidades S.A.). Actualmente, es vicerrector adjunto del Campus Lima de la Universidad de Piura y director de Centro Cultural Universitario Sama.

todos los tiempos. Pensé, entonces y ahora, que siempre se está a tiempo de vivir, de volver a las ilusiones de la juventud, paso a paso, golpe a golpe, verso a verso. Se puede vivir bailando el alcatraz con esa doble vela encendida al arcángel Miguel y a Lucifer, pero una vida así no está exenta de angustia y desasosiego y terminar en más de una chamuscón.

La vida de Santa Teresa es la propia de un corazón inquieto. Este se muestra, además, frágil cuando se abandona a sus fuerzas, recio y tierno cuando acompaña a Jesús en el Calvario. Su vida y pensamiento muestran el rostro amable y exigente, a la vez, de la aventura cristiana que bien vale vivir.

Quisiera ahora glosar a pluma alzada algunos pocos textos que he entresacado de la lectura y meditación de otro de sus grandes libros titulado *El castillo interior o Las moradas* (Barcelona, Montaner y Simón, 1944). Texto de madurez en el que cuenta a sus hijas de religión el camino que conduce al encuentro, cada vez más íntimo, con el Señor, a través de la oración, puerta del Castillo, en donde se encuentran las moradas que conducen al encuentro del Dios-Persona, quietud y plenitud del alma. Estas glosas se expresarán a continuación, como se verá pronto, a la manera libre de la danza libre como le gustaba decir a Chabuca Granda.

## 2. No Tenemos Asegurada la Santidad

*Mas una cosa os aviso: que no por ser tal y tener tal Madre estéis seguras, que muy santo era David, y ya veis lo que fue Salomón; ni hagáis caso del encerramiento y penitencia en que vivís, ni os asegure el tratar siempre de Dios y ejercitaros en la oración tan continuo y estar tan retiradas de las cosas del mundo y tenerlas a vuestro parecer aborrecidas. Bueno es todo esto, mas no basta, como he dicho, para que dejemos de temer, y así continuad este verso y traedle en la memoria muchas veces: Beatus vir, qui timet Dominum.(p. 56)*

Los santos lo han sabido desde el principio: no tenemos la perseverancia asegurada en el camino de santidad. Nuestra fortaleza es prestada, y solo en la medida en que

permanecemos unidos a la Vid, en medio de las luces y sombras de la vida, se llegará a gozar del Amor de los amores. No somos flores de invernadero, estamos expuestos a los rigores del clima. Unas veces, las primaveras de la vida nos facilitan el camino; otras veces, el rigor del calor, el frío del invierno o el atardecer de los otoños nos pueden desanimar. Son momentos en los que la tentación de la otra orilla se hace presentes.

La santidad quizá esté más cerca de los niños que de los adultos y no precisamente por la inocencia de los primeros. Más bien, se debe a su audacia cuando piden y por la seguridad que les da saber que tienen una mamá y un papá que les allanan el camino. *Beatus vir, qui timet Dominum*; feliz aquel que desconfía de sus propias fuerzas y confía más en la ayuda del Cielo.

### 3. Oración y Consideración

*Porque, a cuanto yo puedo entender, la puerta para entrar en este castillo es la oración y consideración; no digo más mental que vocal, que como sea oración, ha de ser con consideración. Porque la que no advierte con quién habla, y lo que pide, y quién es quien pide y a quién, no la llamo yo oración, aunque mucho menee los labios. (p. 18)*

Saber rezar, aprender a rezar, querer rezar, necesitar rezar. Estas son expresiones que manifiestan el corazón inquieto de los hombres que no acaban de encontrar reposo hasta que, finalmente, tocan algo de esa eternidad que empieza aquí, entre el asfalto de las ciudades y el calor del hogar. Es oración, ya sea verbal o mental, que intenta ser diálogo entre personas.

No es introspección psicológica, ni siquiera simple desaguadero de un día agitado. Es diálogo, conversación íntima; saborear un texto de los salmos, una frase del Señor en los evangelios, como aquella de Pedro después de haber negado a Cristo tres veces. Con el corazón contrito y humillado le dice al Señor por tercera vez: “Tú lo sabes todo, Tú sabes que te amo” (Jn 21, 17). Sabes que soy débil, malicioso, incluso; sabes que los deseos me quedan más grandes que las obras. Sabes de los nudos de mi vida, en otras palabras, predico y no hago, quiero y no puedo, puedo y no debo. Sabes todo eso, y precisamente porque lo sabes,

sabes que te amo.

Para todas estas cosas, los labios se quedan cortos, las palabras guardan silencio. Se vuelve, entonces, un tiempo de recogimiento, de soledad, de confesión, sin máscaras; tiempo simplemente para estar, cansados tantas veces al final de la jornada, con muchas preguntas y pocas respuestas. En el fondo del alma se enciende una luz, porque comprendemos que aquel cansancio, malestar o dolor, es el yugo suave y ligero con el que el Señor arropa a sus amigos.

#### 4. Humildad: Andar en Verdad

*Una vez estaba yo considerando por qué razón era nuestro Señor tan amigo de esta virtud de la humildad, y púsoseme delante a mi parecer sin considerarlo, sino de presto esto: que es porque Dios es suma Verdad, y la humildad es andar en verdad, que lo es muy grande no tener cosa buena de nosotros, sino la miseria y ser nada; y quien esto no entiende, anda en mentira. A quien más lo entienda agrada más a la suma Verdad, porque anda en ella. Plegue a Dios, hermanas, nos haga merced de no salir jamás de este propio conocimiento, amén. (p. 255)*

**H**umildad, andar en Verdad. El Oráculo de Delfos, desde épocas inmemoriales, ponía como inicio de la sabiduría conocerse a sí mismos. Han pasado los siglos y este sabio consejo sigue siendo el inicio de la sabiduría. Tarea interminable. Los poetas lo han cantado: “¿Quién te va a ti a conocer en lo que callas, o en esas palabras con que lo callas?” (Salinas, 1997, p. 131). El ser humano no se contenta ni con tu verdad ni con mi verdad, aspira a más, desea llegar a conocer la Verdad, aunque esta se muestre esquiva y solo se acceda a ella a cucharitas.

Conocerse a sí mismos, ser transparentes a la propia mirada, conocerse y no horrorizarse, conocerse y no ufanarse, andar en verdad. San Juan Pablo II repetía una vez y otra que solo Cristo revela al hombre quién es el hombre. Esto, santa Teresa de Jesús lo sabía muy bien y por eso se miraba a sí misma con los ojos de Cristo. Y ahora el papa Francisco, a propósito de la escena del joven rico que le pregunta al Señor qué más podía hacer, reparaba

en cómo sería la mirada de Cristo.

En más de una ocasión nos puede resultar difícil sostener su mirada. Nos pasa lo que a Adán y Eva después del pecado original: tenían vergüenza y no querían ser mirados por el Dios del Edén. Esfuerzo inútil porque todo está abierto y desnudo a los ojos del Primer Vidente. Humildad, andar en verdad, mirarnos con los ojos de Cristo y pedirle a Él que nos ayude, que nos haga limpios de corazón para ver ese algo divino que se esconde en las cosas ordinarias de nuestra vida.

## 5. Oración y Virtudes

*Torno a decir, que para esto es menester no poner vuestro fundamento sólo en rezar y contemplar; porque, si no procuráis virtudes y hay ejercicio de ellas, siempre os quedareis enanas; y aun plegue a Dios que sea sólo no crecer, porque ya sabéis que quien no crece, descrece; porque el amor tengo por imposible contentarse de estar en un ser, adonde le hay. (p. 304)*

**M**e encanta la expresión que usa la santa: sin virtudes nos quedamos enanos. Más aún, **M**en la vida espiritual, quien no avanza, retrocede; y lo que pasa en la oración, pasa también en las virtudes. No hay cosecha que se guarde en los graneros para el resto de la vida. Por un tiempo se puede vivir de esas rentas espirituales, pero en un abrir y cerrar de ojos esas rentas se acaban y, al poco tiempo, se termina viviendo del cuento. Oración un día y otro, con ganas o sin ganas, con agenda llena o vacía, con depre o sin depre, con sol o con lluvia.

Con las virtudes, lo mismo. La vida buena se compone de pequeñas virtudes, entre ellas orden, puntualidad, honestidad, amabilidad, delicadeza, paciencia, alegría. La virtud es el camino, la oración nos acerca al cielo. Las virtudes nos hacen más humanos. Actos buenos repetidos una y otra vez marcan el camino al andar. Hemos de transitar mucho para que se haga el camino. En cambio, los actos malos, repetidos una y otra vez, no hacen camino, hacen autopistas. Sobre lo último, basta recordar la lectura de *El retrato de Dorian Gray*, un mapa del deterioro del alma.

## 6. Servicio

*Así que, hermanas, para que lleve buenos cimientos, procurad ser la menor de todas y esclava suya, mirando cómo o por donde las podéis hacer placer y servir; pues lo que hicieris en este caso, hacéis más por vos que por ellas, poniendo piedras tan firmes, que no se os caiga el castillo.*  
(p. 304)

Servicio, por doquier se oye de esta palabra. En las empresas, el área de servicios ha crecido muchísimo y cada persona busca el buen servicio. En nuestro caso, la Iglesia define al papa como el Siervo de los siervos de Dios. Asimismo, la Virgen María en la Anunciación se llama a sí misma la *anchilla Domini*, la esclava, la sierva del Señor. También el papa Francisco repite una vez y otra que la mejor expresión del poder es el servicio. Y a san Josemaría le gustaba decir que “para servir, servir” (Escrivá de Balaguer, 1999, n 50).

A todos nos queda claro que no basta tener buenas intenciones ni un corazón servicial. El servicio requiere tener las competencias adecuadas para convertir el ideal de entrega en una obra eficaz. Servir, querer servir, saber servir. El servicio no se improvisa ni se reduce solo a técnicas. Es, en primer lugar, expresión del alma, esponjada cuando se da porque “la monedita del alma se pierde si no se da” (Machado, 1981, p. 103). Pupilas dilatadas por el amor, los ojos del alma bien abiertos para ver las necesidades de los nuestros y los cercanos. Servir, salir de sí mismo, abrir las puertas, ir a las periferias existenciales. Descubrir dónde falta el calor humano. Compartir silencio. Acompañar al amigo aunque sean miles los kilómetros que nos separan. La oración llega allí donde el brazo se queda corto.

## 7. No Queráis Tanto que os Quedéis sin Nada

Lo perfecto es enemigo de lo bueno. Para “don perfecto” o para “doña perfecta” cualquier logro es insuficiente. Pero, a base de descartar objetivos factibles, aunque no óptimos, lo que tiene por delante es un desierto. Suele pasar que “la que nace, es la rosa inesperada; la que muere, es la rosa consentida” (Adán, 1980, p. 104). La rosa real es la del jardín, unas veces de colores encendidos y aromas embriagadores, otras de colores opacos y casi sin aroma.

No es el príncipe azul el que llega, ni la joven rica, inteligente y guapa la que toca la puerta. No somos ni Romeo, ni Julieta; somos lo que somos. Queridos y amados por el Dios de Abraham y de Isaac desde toda la eternidad; llamados a ser felices aquí y Allá. Aquí diseñamos y labramos la biografía personal con sus claroscuros naturales. Queremos y podemos aunque no podemos todo. Queremos mucho, pero no lo podemos todo.

Sobre esto nos viene bien, entonces, volver a oír el consejo del viejo Aristóteles: “Hombre y mujer prudente es como el buen zapatero que hace el mejor calzado con el cuero que se le da” (*Ética nicomáquea*, I, 10, 1101 a4). No queramos tanto, que nos quedemos sin nada...

## 8. No Pensar Mucho, sino Amar Más

*No está la cosa en pensar mucho, sino en amar mucho, y así, lo que más os despertare a amar, eso haced. Quizá no sabemos qué es amar, y no me espantaré mucho, porque no está en el mayor gusto, sino en la mayor determinación de desear contentar en todo a Dios y procurar en cuanto pudiéramos no le ofender, y rogarle que vaya siempre adelante la honra y la gloria de su Hijo y el aumento de la Iglesia Católica. Éstas son las señales del amor, y no penséis que está la cosa en no pensar otra cosa y que si os divertís un poco va todo perdido.* (p. 82)

Amar, ya quisiéramos amar y ser amados, vivir y morir de amor. Paul Claudel (1868-1955) narra en una de sus más grandes obras de teatro, *El zapato de raso*, las venturas y desventuras de don Rodrigo y doña Proeza. Ella está casada con don Pelayo, pero a quien ama es a don Rodrigo. Sale en su busca, pero antes, se descalza y con el zapato de raso en su mano, se dirige a la Virgen y le dice lo siguiente:

Por eso, cuando aún estoy a tiempo, con mi corazón en una mano y mi zapato en la otra, en las vuestras me pongo. ¡Virgen madre, os entrego mi zapato! ¡Virgen madre, guardad en vuestra mano mi desdichado pie! Os advierto que al punto voy a daros la espalda y a actuar contra vos con todo empeño. Pero, cuando trate de lanzarme hacia el mal, ¡que sea cojeando! Cuando pretenda franquear la barrera que vos me habéis tendido, ¡que haya de hacerlo con un ala rota! (Claudel, 2011, p.43)

A don Rodrigo y doña Proeza resistir en el bien les costó Dios y su ayuda. Y por eso, cuando la pasión aún no había invadido la cordura, sale a relucir la buena madera de doña Proeza por aquello de que “el que tuvo, retuvo” y se aferra a la mano que le extiende comprensiva la Virgen que guarda su casa. Sin embargo, no es la única que utiliza la estrategia de atarse. Lo hace también Ulises, camino a Ítaca, su hogar, en donde le espera la paciente Penélope y su hijo Telémaco. Solo le falta el último trecho de su larga y accidentada odisea. Debe pasar cerca de la isla de las sirenas, cuyo canto hace enloquecer a los marineros quienes se lanzan al mar perdiendo la vida en las peñas. El gran Ulises desconfía de sus fuerzas y se hace atar muy bien al mástil de la nave. A sus hombres les manda tapar sus oídos. Precauciones de un héroe que se sabe de carne y hueso.

Ahora bien, es tremendo misterio el del mal, acechando de continuo en más de una esquina. No pienso solo en el terrible Jack el Destripador. También están esas curiosas mañanas o noches en las que se nos da por ser malos, como si quisiéramos tomarnos un descansito del bien que hacemos.

Resistir en el bien, no cansarse de hacer el bien, ¡cosas serias! Doña Proeza, saca fuerzas de su flaqueza y es capaz de ponerse trabas a sí misma. De ese modo se apresta a hacer el mal con el ala rota. Pero lo contrario es, incluso, más verdadero: se puede hacer el bien a la pata coja. No es el mejor modo, desde luego, mas es una buena forma de permanecer en el camino. Ya vendrán días mejores: ni solo rosas, ni únicamente temblores. Tal como dijo san Juan Pablo II, “Por eso, toda vida humana, singular o colectiva, aparece como una lucha, ciertamente dramática, entre el bien y el mal, entre la luz y las tinieblas” (Juan Pablo II, 2005, pp. 32-33). Más aún, el mal busca “la penumbra que esconde en su sombra venganza y traición”, como acertadamente reza el vals de Pinglo. El bien gusta del aire fresco y el agua limpia.

Amar, dice santa Teresa, es contentar en todo a Dios. Meta grande para nuestro empeño y a lo cual solamente agrego:

¿Amor? Amor el que me das,  
Porque Tú pones en mí el amor con que te amo.  
Sé que vivo de prestado  
Y en el amor ando falto de peso.  
Pon el faltante, mi bien,  
Y no te canses de amarme.

## 9. Paciencia

*No da Dios más de lo que se puede sufrir, y da Su Majestad primero la paciencia; mas de otros grandes en lo ordinario y enfermedades de muchas maneras. (p. 160)*

Ahora puede hablarse sobre cómo tratamos la cercanía con el dolor, el sufrimiento propio y de los seres queridos. Los decaimientos del ánimo, el miedo real o imaginario ante las enfermedades, el desasosiego vivencial y tantos otros contratiempos nos hacen palpar la fragilidad de nuestra condición. Mas, las respuestas que solemos dar a esas situaciones, aunque diversas, no todas dan en la diana del problema.

Para el que no tiene fe en Dios, el agnóstico, el ateo o simplemente para el que tiene una fe incipiente, al dolor propio y ajeno se suma otro dolor, el *sinsentido*, tan próximo a la angustia y a la desesperación. Solo queda aguantar, esperar a que pase el mal rato, acostumbrarse a la pena y seguir pateando la vida. Ante el dolor, la enfermedad, la depresión, se busca al médico y se toma un fármaco. Es una mala noche en una mala posada que no cuenta, no forma parte de la felicidad. Cuantas menos malas noches de pesadilla, mejor. A lo sumo se puede llegar a la resignación. Es la actitud del estoico: aguantar a pie firme, como si dijera para sí mismo “si hemos nacido para sufrir, suframos nomás”.

El que tiene fe, por el contrario, ama al mundo apasionadamente. Sabe que el mundo es bueno y se sabe hijo de Dios, de un Dios que es Padre, cuyas delicias es estar con los hijos de los hombres, a quienes ama y con quienes juega. Las alegrías y las penas se aclaran cuando se ven los episodios de la vida de Jesucristo: Tabor (transfiguración gloriosa) y Calvario (pasión, muerte y resurrección). Esa es la vida del Dios hecho hombre quien nos revela que esa es nuestra vida, también. Ante las alegrías, gracias Señor. ¿Y ante las penas, las preocupaciones, las depresiones? El Señor se adelanta y nos dice, como a sus discípulos, en plena tempestad en el mar de Galilea, “Tened confianza. Soy Yo, no tengáis miedo” (Mc 14, 27). Aprendemos, entonces, a encontrar la paz del alma en medio de la tribulación diciendo “bendito sea el dolor, santificado sea el dolor” (Escrivá de Balaguer, 1939, p. 57). Sí, allí está, igualmente, la mano del Señor, es Cristo que pasa a nuestro lado.

Para esos momentos de insomnio, de falta de paz en el alma, vienen como anillo al dedo las oraciones conmovedoras del siguiente salmo: “El Señor es mi pastor, nada me falta.

## SIGNOS

/En verdes praderas me hace reposar; /me conduce hacia fuentes tranquilas /y restaura mis fuerzas” (Sal 23). Del mismo modo, como decía san Juan Pablo II en su *Tríptico romano*, para una mujer y un hombre de fe la vida en todas sus coloraciones “tiene sentido... tiene sentido...” (Juan Pablo II, 2003, p. 21). El cuadro de nuestra vida recoge en sus trazos luces y sombras. El dolor no está fuera del marco, forma parte del mismo lienzo.

**Referencias**

- Claudel, P. (2011). *El zapato de raso*. Madrid, España: Editorial Encuentro.
- Escrivá de Balaguer, J. (1939). *Camino*. Madrid, España: Ediciones Rialp.
- Escrivá de Balaguer, J. (1999). Homilía En el taller de José. En *Es Cristo que pasa*. Madrid, España: Ediciones Rialp.
- Machado, A. (1981). *Soledades. Poesías de la guerra*. Madrid, España: Ediciones Busma.
- Juan Pablo II. (2003). *Tríptico romano*. Madrid, España: Universidad Católica San Antonio.
- Juan Pablo II. (2005). *Memoria e identidad. Conversaciones al filo de dos milenios*. (Trad. B. Piotrowski, 2.<sup>a</sup> ed.). Madrid, España: La esfera de los libros.
- Salinas, P. (1997). *La voz a ti debida*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Santa Teresa de Jesús. (1944). *El castillo interior o Las moradas*. Barcelona, España: Montaner y Simón.
- Santa Teresa de Jesús. (2012). Libro de la vida. En *Obras completas*. Madrid, España: B.A.C.
- Silva-Santisteban, R. (Ed.). (1980). *Martín Adán. Obra poética*. Lima, Perú: Ediciones Edubanco.



C U A D E R N O S  
L I T E R A R I O S

ISSN 1811-8283

**Revista de investigación y creatividad literaria  
de la Universidad Católica Sedes Sapientiae**

*Cuadernos Literarios* es una revista de periodicidad anual editada por el Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae. Difunde investigaciones originales e inéditas, así como otros trabajos de carácter académico-científico en el campo de la teoría y crítica literaria. Está dirigida, en primer lugar, a la comunidad académica de investigadores del fenómeno literario y, en segundo lugar, considerando el significado y proyección de los trabajos difundidos en la revista, a otros profesionales de áreas afines.

*Cuadernos Literarios* está compuesta por cinco secciones. Estas son las que siguen: (a) *Tanteos*, sección de artículos científicos; (b) *Aproximaciones*, sección monográfica; (c) *Otra voz*, sección de traducción; (d) *Decodificando*, apartado de entrevista, y (e) *Signos*, espacio para reseñas, ya sean bibliográficas, cinematográficas u otros aportes audiovisuales que abran espacio a la reflexión crítica.

**NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS**

1. **El artículo debe ser original** y que no haya sido publicado en ningún medio (impreso o electrónico). Tampoco debe estar postulado para publicación simultáneamente en otras revistas.
2. **La lengua de presentación de trabajos es el español.** El trabajo completo se debe enviar en archivo Word a la dirección electrónica del Fondo Editorial UCSS (feditorial@ucss.edu.pe).
3. **El artículo debe presentar las siguientes características:**
  - **Formato:** el autor debe considerar los siguientes aspectos: (a) interlineado: 1.5; (b) cuerpo de texto: Times New Roman, tamaño 12; (c) Notas: Times New Roman,

tamaño 10; (d) páginas numeradas; (e) párrafos justificados. La extensión no deberá ser menor de 15 páginas ni mayor de 25 páginas (incluye lista de referencias).

- **Título:** debe anotarse en español e inglés.
- **Identificación del autor:** debe incluir los siguientes datos: (a) nombre del autor, (b) afiliación institucional y (c) dirección electrónica.
- **Resumen:** su extensión será de 150 a 250 palabras. Debe redactarse en uno o varios párrafos, en inglés y español, y acompañado de sus respectivas palabras clave y keywords (4 a 10). El resumen debe incluir las siguientes partes: (a) tema, (b) metodología de trabajo, (c) estructura del desarrollo y (d) conclusiones.
- **Contenido:** En general, el artículo científico presenta las siguientes partes: (a) introducción, (b) metodología y materiales, (c) resultados, (d) discusión, (e) conclusiones y (f) referencias. Se recomienda comunicar el trabajo según las necesidades que plantea la investigación de cada autor. La finalidad es que se expresen los resultados del trabajo con la mayor claridad posible.

Debe seguirse el estilo APA (6.<sup>a</sup> edición) para el formato de visualización de datos. En este caso, se presentará la referida información en **Tablas y Figuras**.

- **Redacción:** El escrito debe seguir el estilo académico. Es decir, se debe evitar las expresiones coloquiales y las marcas de oralidad. Además, el autor debe considerar los siguientes aspectos: (a) la normativa vigente del español, (b) presentar construcciones sintácticamente correctas, (c) uso adecuado de conectores lógicos o marcadores discursivos, (d) los párrafos deben tener al menos tres puntos que delimiten oraciones, entre otros propios del lenguaje formal.
- **Títulos del artículo:** Deben anotarse de la siguiente manera:

<b>TÍTULO DEL ARTÍCULO</b> (centrado, en mayúsculas y negritas)
<b>1. Título del Apartado</b> (encabezado alineado a la izquierda, en negritas, con mayúsculas y minúsculas)
<b>1.1 Subapartado</b> (encabezado con sangría, negritas, la letra inicial con mayúscula y el resto en minúsculas)
1.1.1 <i>Subdivisión inferior</i> (con sangría, en cursiva, la letra inicial con mayúscula y el resto en minúsculas)
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Otras divisiones (con sangría, viñeta, letra redonda, la letra inicial con mayúscula y el resto en minúsculas)</li> </ul>

4. **Adjuntar a la propuesta de publicación una biografía académica del autor:** básicamente este texto debe contener la siguiente información: (a) afiliación institucional, (b) grados académicos, (c) publicaciones y (d) trayectoria (pertenencia a asociaciones académicas, premios, cargos académicos u otros de carácter cultural). No debe exceder las 200 palabras.

5. **La citación de fuentes y las referencias** del trabajo deberán anotarse siguiendo el estilo APA (6.<sup>a</sup> edición).

### SISTEMA DE ARBITRAJE

1. *Cuadernos Literarios* es una revista arbitrada mediante el sistema de revisión anónima por pares (*peer review*), lo que significa que cada artículo será revisado y evaluado de manera anónima por especialistas en el tema. Estos evaluarán el abordaje del tema y la solvencia intelectual de las ideas expuestas en los artículos, así como el valor del contenido con respecto a otros artículos o trabajos en el mismo tópico.

2. El dictamen emitido por los árbitros puede ser de tres tipos: (a) dictamen favorable, (b) dictamen desfavorable y (c) dictamen con observaciones. En el último caso, las observaciones al trabajo serán recogidas por el editor y comunicadas inmediatamente al autor, quien tendrá un plazo máximo de 10 días para responder. Si al término del plazo no se presenta respuesta, se entenderá que el autor desiste de publicar en la revista.

3. La respuesta del autor a las observaciones se pondrá en conocimiento de los árbitros y del COMITÉ EDITORIAL, que en un plazo máximo de 15 días deberá emitir un dictamen. Este dictamen solamente podrá ser favorable o desfavorable.

### PAUTAS PARA LA PRESENTACIÓN DE TRABAJOS SEGÚN SECCIONES DE LA REVISTA

#### Sección Otra voz (traducciones)

1. La extensión debe tomar en cuenta que *Cuadernos Literarios* es una publicación periódica.

2. La traducción debe estar acompañada de un texto (200 a 300 palabras) en español e inglés. En este escrito debe presentarse la obra y comentar su valor. Asimismo, debe indicar la fuente de la traducción.

### **Sección Decodificando (entrevista)**

1. La extensión de la entrevista debe ser de cinco páginas como mínimo y 10 como máximo.
2. La entrevista debe acompañarse con un resumen (200 a 300 palabras) en español e inglés, con sus respectivas palabras clave y *keywords*. Esta síntesis debe presentar el tema o explicitar el valor del personaje entrevistado, la finalidad y aportes de la conversación.
3. La entrevista debe acompañarse con imágenes (JPG, buena resolución) que ilustren el tema o al personaje entrevistado. La inclusión de imágenes en esta sección quedará a juicio del editor y comité editorial.

### **Sección Signos (reseñas)**

1. Extensión de la reseña: cuatro páginas como mínimo y siete páginas como máximo. Anotar los datos completos de la fuente (autor, título, ciudad de publicación, editorial, número de páginas).

En el caso de otros formatos, se debe consultar el *Manual de estilo del Fondo Editorial UCSS* disponible en <[www.ucss.edu.pe](http://www.ucss.edu.pe)>.

2. Adjuntar, en archivo aparte del tipo JPG, la carátula de la fuente reseñada.

FONDO EDITORIAL DE UNIVERSIDAD CATÓLICA SEDES SAPIENTIAE

Esquina Constelaciones y Sol de Oro s. n., Urb. Sol de Oro, Los Olivos

Lima 35 Perú

Teléfonos: (51-1) 533-5744/ 533-6232/ 533-0079/ 533-2555/ 533-0008 anexo 241

Correo electrónico: [feditorial@ucss.edu.pe](mailto:feditorial@ucss.edu.pe)

Dirección URL: <[www.ucss.edu.pe](http://www.ucss.edu.pe)>

C U A D E R N O S  
L I T E R A R I O S

ISSN 1811-8283

**Catolica Sedes Sapientiae University's  
research and literary creativity magazine**

*Cuadernos Literarios* is an annual magazine edited by Fondo Editorial at Católica Sedes Sapientiae University. It publishes original and unpublished researches as well as academic-scientific oriented papers in the field of the literary work theory and literary criticism. It addresses, firstly, to the literary phenomenon research academic community and secondly, regarding the significance and the projection of published works in the magazine, to professionals of similar study fields.

*Cuadernos Literarios* displays five sections. These are the following: (a) *Tanteos*, scientific article section; (b) *Aproximaciones*, monographic section; (c) *Otra voz*, translation section (d) *Decodificando*, interview section, (e) *Signos*, review section, these can be bibliographic, cinematographic or other audiovisual contributions to critical reflection.

**GUIDELINES FOR ARTICLE SUBMISSIONS**

1. **The article must be original** and not have been published by any means (printed or electronic). It cannot be simultaneously postulated for publication in other magazines.
2. **The articles should be written in Spanish.** The complete paper should be submitted in word file to Fondo Editorial UCSS electronic address ([feditorial@ucss.edu.pe](mailto:feditorial@ucss.edu.pe)).
3. **The article should show the following characteristics:**
  - **Format:** the writer should regard the following specifications: (a) spacing: 1. 5; (b) font: Times New Roman; (c) size: 12, and (d) numbered pages. The article extension should not be less than 15 pages neither more than 25 pages.

- **Title:** Should be written in Spanish and English.
- **Author's identification:** It should contain the following information: (a) author's name, (b) institutional affiliation and (c) electronic address.
- **Summary:** it must be between 150 and 250 words long. It must be written in one or many paragraphs in English and Spanish, with the corresponding *key words* (4 to 10). The summary should show the following parts: (a) theme, (b) work methodology, (c) development structure and (d) conclusions.
- **Content:** generally, the scientific article shows the following parts: (a) introduction, (b) methodology and resources, (c) results, (d) discussion, (e) conclusions and (f) references. It is recommended to communicate the work according to each author's investigation needs. This is with the purpose that the work results can be expressed with as much clarity as possible.

Authors should follow APA style (6th edition) for the visualization data format. In this case, it should be regarded the referred information in **Tables and Figures**.

- **Sections and y subsections:** the text should be divided as follows:

<b>SECTION TITLE</b> (centred, capital and boldfaced letters)
<b>1. Paragraph Title</b> (left indented heading, boldfaced, upper and lower case letters)
<b>1.1 Subparagraph</b> (indented heading, boldfaced, at the beginning in upper case and the rest in lower case)
1.1.1 <i>Inferior Subparagraph</i> (indented heading, in italics, at the beginning in upper case and the rest in lower case)
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Other divisions (with indentation, bulleted, regular times new roman script, at the beginning in upper case and the rest in lower case)</li> </ul>

4. **Add the author's academic biography to the publication proposal:** This text should basically contain the following information: (a) institutional affiliation, (b) academic degrees, (c) publications and (d) career path (academic associations belonging, prizes, academic charges or others of cultural nature). This must not exceed 200 words.

5. **Source citations and references** should be written following APA style (6th edition).

### ARBITRATION SYSTEM

1. *Cuadernos Literarios* is a magazine judged through anonymous revision system by peers (*peer review*), which means that each article will be revised and evaluated anonymously by experts in the field. These will evaluate the approach to the theme and the intellectual solvency of the ideas presented in the articles, as well as the content value with respect to other articles or work with the same topic.
2. The judges' decision can be of three types: (a) favorable judgment, (b) unfavorable judgment and (c) judgment with observations. In this last case, the observations to the work will be taken by the editor and communicated immediately to the author, who in a ten-day deadline should reply. If no answer is presented within the deadline, it will be understood that the author has declined to publish in the magazine.
3. The author's reply to the observations will be presented to the judges and the EDITORIAL COMMITTEE, who in a fifteen-day deadline should submit their decision. This decision can only be either favorable or unfavorable.

### GUIDELINES FOR THE PRESENTATION OF ARTICLES ACCORDING TO THE MAGAZINE SECTIONS

#### **Otra voz Section (translations)**

1. The length should be in accordance to *Cuadernos Literarios*, which is a periodical publication.
1. The translation should be a text (between 200 and 300 words) in Spanish and English. In this section the work should be presented and its value should be commented. It also should refer to the translation source.

#### **Decodificando Section (interview)**

1. The interview length should be five pages as minimum and 10 pages as maximum.
2. The interview should be presented as a summary (200 to 300 words) in Spanish and English with its corresponding *keywords*. This synthesis should present the theme or explain the value of the interviewed celebrity, the purpose and the contribution of the conversation.

3. The interview should be accompanied with images (JPG, high resolution) that illustrate the theme or the interviewed celebrity. The inclusion of images in this section will depend on the editor and the editorial committee's judgment.

**Signos Section (reviews)**

1. The review should be between four pages (minimum) and seven pages (maximum) long. Take note of the source complete information (author, title, city of publication, editorial, number of pages).

In case of other formats, it should be consulted in the *Fondo Editorial UCSS* Manual available at <[www.ucss.edu.pe](http://www.ucss.edu.pe)>.

2. The described source cover should be submitted in a separate JPG kind file.

FONDO EDITORIAL DE UNIVERSIDAD CATÓLICA SEDES SAPIENTIAE

Esquina Constelaciones y Sol de Oro s. n., Urb. Sol de Oro, Los Olivos

Lima 35 Perú

Teléfonos: (51-1) 533-5744/ 533-6232/ 533-0079/ 533-2555/ 533-0008 anexo 241

Correo electrónico: [feditorial@ucss.edu.pe](mailto:feditorial@ucss.edu.pe)

Dirección URL: <[www.ucss.edu.pe](http://www.ucss.edu.pe)>





**LLAMKAY**

Impreso en los talleres  
Gráficos de Llamkay S.A.C.  
Ciudad de Lima, Perú, Diciembre 2015