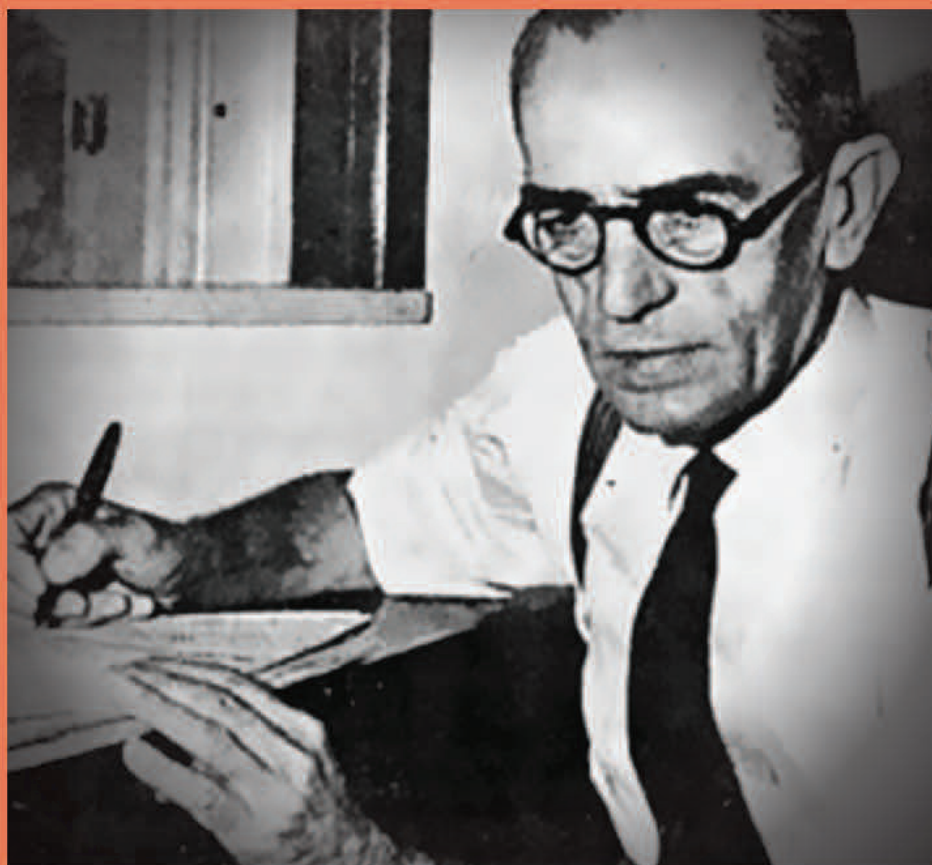


CUADERNOS LITERARIOS

Año X número 13 2016
www.ucss.edu.pe



**Traducción del cuento “A terra dos meninos pelados”
de Graciliano Ramos**

TEMAS: Dante Alighieri, Sor Juana Inés de la Cruz,
Juan de Guevara, Teresa Gonzáles de Fanning,
Mario Luzi, poesía migrante, canon literario

ENTREVISTA al poeta Óscar Limache



CUADERNOS LITERARIOS

Año X número 13 2016

ISSN 1811-8283

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



CUADERNOS LITERARIOS

Año X número 13 2016

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.

© 2016 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](http://www.ucss.edu.pe/fondo-editorial/revistas/cuadernos-literarios.html)>

EDITORA

Patricia Vilcapuma Vines

CORRECTOR DE ESTILO

Juan Valle Quispe

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

REDACTOR

Juan Valle Quispe

© De la traducción "A terra dos meninos pelados"
Patricia Vilcapuma Vines

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

Manuel Vejarano Ingar

índice

DICTANDO

TANTEOS

En los reinos de la mente 19

In the Kingdoms of Mind

José Antonio Salas García

Confuso laberinto de tretas femeninas: un análisis de la 35

funcionalidad del mito y su relación con el sujeto femenino en

la comedia *Amor es más laberinto* de Sor Juana Inés de la Cruz

y Juan de Guevara

Confusing Laberynth of Female Tricks: An Analysis of the

Functionality of the Myth and its Relationship with the Female

Subject in the Comedy *Love, The Greatest Laberynth* by Sor

Juana Inés de la Cruz and Juan De Guevara

Rauf Neme Sánchez

La poesía migrante andina en el Perú del siglo XX	55
The Andean Migrant Poetry in Peru of the Twentieth Century	
<i>Shéridan Medina Cabrera</i>	
 “Il sentimento della tradizione”: Luzi legge Ungaretti	71
“The Feeling of Tradition”: Luzi reads Ungaretti	
<i>Rosanna Pozzi</i>	
 Representación, estereotipo y cuerpo afrodescendiente en <i>Roque Moreno</i>, de Teresa González de Fanning	113
Representation, Stereotype and Afrodescendent Body in <i>Roque Moreno</i>, by Teresa González de Fanning	
<i>Richard Leonardo Loayza</i>	
 El canon posmoderno, un canon del siglo XXI: una periodización del canon literario	137
The Posmodern Canon, a Canon of the 21ST Century: A Periodization of the Literary Canon	
<i>Jeremías Brayan Martínez Rodríguez</i>	

DECODIFICANDO

- No una, sino muchas ciudades. Entrevista a Óscar Limache** 161
Not One, but a lot of Cities. Interview with Óscar Limache
Fabio Esteban Cabrera Morales

OTRA VOZ

- “A terra dos meninos pelados”, de Graciliano Ramos** 177
The Land of the Band Children
Traducción de Patricia Vilcapuma Vines

SIGNOS

- Spotlight*, de Thomas McCarthy (Dir.)** 203
Mario Arroyo Martínez Fabre
- Nove Poeti per Mario Luzi*, de Rosanna Pozzi** 211
Raffaella Marchese
- El bagre partido*, de Antonio Salinas** 215
César Espino León

NORMAS DE PUBLICACIÓN



dictando **DICTANDO**



Si hubo un escritor e intelectual italiano surgido en el siglo XX, capaz de mantener hasta hace muy poco tiempo la atención de diferentes medios académicos y periodísticos como solo algunos consiguieron en vida, ese fue Umberto Eco. Como semiólogo, se convirtió en un autor imprescindible para entender y discutir sobre propuestas anteriores a él y, al mismo tiempo, para encontrar, en sus propios postulados, nuevas indagaciones. Empero, es inevitable hacer memoria de cómo impregnaba a su obra en general con un modo de ser directo y, a veces, con un determinado sentido del humor. Esto le valió ser criticado y elogiado, por momentos en igual proporción. Sus intereses, aficiones y preocupaciones también se volvieron los de muchos en materia de política o cultura. Fue admirador de Borges y afirmó que Dan Brown pudo haber sido un personaje suyo. Llegó a asegurar que novelas gráficas como *Maus* no podían dejarse de leer “ni siquiera para dormir”¹ y, con firmeza, habló en detrimento de las redes sociales². Tan bien podía encontrarse sus libros en bibliotecas universitarias como en quioscos de Lima, era el ejemplo de aquellos autores que pueden llegar a mucha gente sin abandonar el rigor oportuno.

Por más insuficiente que sea, en esta sección de *Cuadernos Literarios* queremos sumarnos a los agradecimientos y el recuerdo de lo que representa para los estudios literarios el legado del autor de *El nombre de la rosa*. Aunque toda palabra sea menor en este caso, podemos decir que, entre tantos otros aportes, Eco supo e intentó darle otra dignidad al

¹ Estas palabras pueden encontrarse en muchas ediciones en español de la mencionada novela gráfica de Art Spiegelman.

² Las declaraciones de Eco fueron difundidas en distintos medios como, por ejemplo, *El Mundo*: <http://www.elmundo.es/blogs/elmundo/interes-fijo/2015/06/17/umberto-eco-y-los-idiotas-del-twitter.html>

lector. En especial, cuando se refería al lector modelo crítico, propuso no solo características sino una actitud:

Muchas obras literarias (...) presentan una estrategia narrativa astuta que genera un Lector Modelo ingenuo, dispuesto a caer en las trampas del narrador (...) pero normalmente prevén un Lector Modelo crítico capaz de apreciar, en una segunda lectura, la estrategia (...) que ha configurado al lector ingenuo de primer nivel. (p. 36)

Un texto es un artificio cuya finalidad es la construcción de su propio lector modelo. Existe un lector modelo del *Finnegans Wake*. Pero que *Finnegans Wake* prevea un lector modelo capaz de encontrar infinitas lecturas posibles, no significa que la obra no tenga un código secreto. Su código secreto está en esa voluntad oculta suya —evidente cuando se la traduce en términos de estrategias textuales— de producir ese lector, libre de aventurar todas las interpretaciones que quiera, pero obligado a rendirse cuando el texto no aprueba sus atrevimientos más libidinosos. (p. 272)³

Este papel del lector sobre la obra, propiamente en el trabajo del crítico que debe sortear la sobreinterpretación, es, a nuestro entender, lo que un medio de difusión académica tiene siempre que respaldar. Sobre ello también, en la medida de nuestras posibilidades, se encauza la revista *Cuadernos Literarios* con cada entrega. Cada selección, posterior a la convocatoria, contempla la responsabilidad de ofrecer aportes que puedan sumarse al diálogo de la crítica literaria académica desde distintos puntos de discusión. A su vez, puesto que Eco no hizo completamente exclusivo de su postulado a un solo género literario ni momento histórico de procedencia del texto a interpretar, en este número admitimos una diversidad de propuestas en vez de un atado temático.

En Tanteos, la primera sección de este número, José Antonio Salas García hace su contribución a través de “En los reinos de la mente”. Desde su perspectiva, analizará determinados patrones icónicos hallados en dos tercetos que conforman un párrafo en el canto XXXIII de la cántica del Paraíso en la *Divina Comedia* de Dante Alighieri. Asimismo, la metodología utilizada se escindirá en dos vías. Para ello, Salas ha traducido e interpretado

³ Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. Madrid, España: Lumen.

el texto en cuestión, para luego segmentar el material por categorías semánticas (repetición en cantidad, iconicidad de la elisión, repetición a intervalos, repetición en secuencia), a fin de constatar atributos connotativos en los significantes que estuvieran en línea con el contenido denotativo del corpus.

Seguidamente, Rauf Neme Sánchez presentará “Confuso laberinto de tretas femeninas: un análisis de la funcionalidad del mito y su relación con el sujeto femenino en la comedia *Amor es más laberinto* de sor Juana Inés de la Cruz y Juan de Guevara”. En dicho texto, Neme propondrá que en esta comedia cortesana escrita por Sor Juana Inés de la Cruz y el canónigo Juan de Guevara se actualiza el mito del laberinto de Creta siguiendo las ideas que circulaban en la literatura didáctica o moralizante. En este caso, particularmente se hará referencia a la *Philosophía secreta* de Juan Pérez de Moya, texto que fue de referencia y muy popular en el siglo XVII, debido a que las narraciones de los mitos iban acompañadas de comentarios y aplicaciones morales. La comedia de Sor Juana y Juan de Guevara resuelve su enredo mediante la sanción de las tretas femeninas, que son los elementos transgresores.

Después, con “La poesía migrante andina en el Perú del siglo XX”, Shéridan Medina Cabrera pretenderá evidenciar la presencia de una tradición poética migrante andina a lo largo del siglo XX a partir de las poéticas más resaltantes que desarrollen la retórica migrante durante este periodo. A su entender, la literatura migrante, para el caso concreto, la poesía migrante andina, estaría inscrita y sería una literatura heterogénea que conformaría parte de otra de mayor heterogeneidad que es la literatura peruana en sí. Asimismo, propondrá hacer un recuento de las principales poéticas migrantes que se sucedieron en el transcurso del siglo pasado evidenciando, con su linealidad y regularidad, la existencia de una literatura migrante como poética representativa de la literatura peruana del siglo pasado.

Posteriormente, por primera vez ofreceremos un artículo elaborado íntegramente en otro idioma. Así, Rossana Pozzi, contribuirá con “‘Il sentimento della tradizione’: Luzi legge Ungaretti”. En este artículo, la investigadora italiana se centrará en las reflexiones críticas que el reconocido poeta Mario Luzi hiciera sobre otro vate igual de indispensable como ha sido Giuseppe Ungaretti. Así, apelando a los escritos de Luzi aparecidos entre 1952 y el 2000, Pozzi aborda distintas relaciones para alcanzar a destacar tres claves fundamentales de la interpretación luziana: la religiosidad en su nexos con el dolor y la muerte; la experiencia del desarraigo de la tierra de origen y la consecuente búsqueda de la recuperación de la tradición literaria italiana; y el origen de su poesía desde la experiencia vinculada a la muerte, la vida y la *giubilazione*.

Posteriormente, Richard Leonardo Loayza ofrecerá “Representación, estereotipo y cuerpo afrodescendiente en *Roque Moreno*, de Teresa González de Fanning”. A través de esta propuesta, el autor pretenderá revisar la reconocida novela decimonónica con el objetivo de mostrar que la autora representa “lo negro” como algo que, a pesar de ser sometido a una serie de tecnologías sociales, tales como la mezcla de razas, la educación o la religión, no es capaz de superar su estado original, que se define en términos de salvajismo y barbarie. Este estado, según lo propuesto por González de Fanning, se deposita en el cuerpo de los afrodescendientes, que sirve como un resto que se repite constantemente, por lo que condena a este sujeto étnico-racial a la repetición de comportamientos ancestrales que están más allá de su dominio.

Para cerrar la sección de Tanteos, Jeremías Brayan Martínez Rodríguez compartirá su artículo “El canon posmoderno, un canon del siglo XXI: una periodización del canon literario”. Con esta propuesta, el autor se centrará en proponer una periodización del canon literario, concepto que definiremos a partir de las propuestas de Enric Sullá y aportes distintos, como los de Mignolo y Mabel Moraña. Este concepto modular en la literatura sufrió cambios desde su pre-concepción, es decir, desde antes de que fuese tenido por tal, hasta la actualidad, de lo que resulta que el principal elemento que ha variado son los criterios para definirlo. En ese sentido, el tema del valor literario es fundamental para la conformación de un canon, sea cual fuere la época histórica determinada para él.

En la sección Decodificando, Fabio Esteban Cabrera Morales colaborará con “No una, sino muchas ciudades. Entrevista a Óscar Limache”. El punto modular de este diálogo estará en las diferentes propuestas de lectura del poemario *Viaje a la lengua del puercoespín*, con el cual Limache se hizo acreedor del Premio Copé de Oro de Poesía en 1988. Para el entrevistador, este poeta presenta en sus poemas la búsqueda de su propio lenguaje lírico, a través de un viaje literario por infinitas “ciudades invisibles”, en las cuales, no obstante, emerge una ciudad en los horizontes de sus habitantes: la capital peruana.

Después, en la sección Otra voz, Patricia Vilcapuma Vines colaborará con la traducción del cuento “A terra dos meninos pelados” del reconocido narrador brasileño Graciliano Ramos. Esta traducción rescatará de un modo bastante logrado las ricas posibilidades discursivas de un escritor tan esencial para Brasil. Asimismo, como es usual, este aporte recogerá el relato de manera íntegra.

Por último, la sección Signos contará con la participación de tres reseñistas. El primero de ellos será el P. Dr. Mario Arroyo Martínez Fabre, quien expondrá su punto de

vista acerca del filme *Spotlight*, del director Thomas McCarthy. Para el autor, esta producción recrea la apasionante investigación periodística que a principios del 2002 destapó los casos de pederastia cometidos por sacerdotes en Boston (Estados Unidos). Sin embargo, a pesar de los méritos que exhibe, para el P. Arroyo su limitación radica en que no muestra lo que hizo la Iglesia, primero en este país y, siguiendo su ejemplo, en el resto del mundo, para tratar de erradicar el problema.

En segundo lugar, la investigadora italiana Raffaella Marchese presentará el libro *Nove Poeti per Mario Luzi*. En el conjunto de esta propuesta, las entrevistas recogidas hacen emerger un doble recorrido temático. Por un lado, el de los recuerdos personales, de los cuales emerge la humanidad amistosa del poeta florentino, en una perspectiva rápida pero incisiva desde el punto de vista de cada uno. Por otro lado, está el de la influencia o de las intersecciones entre la larga estación poética de Luzi en sus diversas fases y evoluciones en relación a algunas recopilaciones poéticas o temas de los poetas citados —convocados— sobre los cuales ponen atención.

El tercer reseñista será César Espino León, quien comentará el libro de cuentos *El bagre partido* de Antonio Salinas. En opinión de Espino, este libro demuestra una excepcional calidad literaria, debido al uso de una escritura férrea, sencilla y violenta. En su interés por este título, ofrecerá distintas perspectivas de acuerdo con las oportunidades de interpretación presentes en el texto.

Para terminar, queremos agradecer a todos los autores y colaboradores que ayudaron a que la edición de este número viera la luz. Asimismo, extendemos nuestra gratitud a todo el comité editorial y quienes siguieron de cerca, con su veredicto y alcances, la calidad de todos los textos que incluyeron este número. De igual forma, ad portas de acabar el 2016, deseamos reiterar nuestro compromiso por que cada convocatoria y consiguiente edición cumpla con las expectativas que, comprendemos, todo lector de *Cuadernos Literarios* guarda.



tanteos **TANTEOS**



EN LOS REINOS DE LA MENTE

José Antonio Salas García*

jos778@hotmail.com
Universidad del Pacífico

Fecha de recepción: agosto de 2016

Fecha de aceptación: diciembre de 2016

Resumen: El objetivo del presente artículo es analizar determinados patrones icónicos que hallamos en dos tercetos que conforman un párrafo en el canto XXXIII de la cántica del *Paraíso* en la *Divina Comedia* de Dante Alighieri. Tras repasar algunos puntos importantes en la teoría de los signos, formulamos nuestra hipótesis de lectura, en la que los significantes asumen la forma de los contenidos que desean expresar. La metodología se escinde en dos vías. Hemos traducido e interpretado el texto en cuestión, para luego segmentar el material por categorías semánticas (repetición en cantidad, iconicidad de la elisión, repetición a intervalos, repetición en secuencia), a fin de constatar atributos connotativos en los significantes que estuvieran en línea con el contenido denotativo del corpus.

Palabras clave: Dante Alighieri, *Divina Comedia*, poesía, iconicidad, semiótica, traducción.

* **José Antonio Salas García** es licenciado en Lingüística por la PUCP. Actualmente cursa la maestría de Lingüística en la PUCP y realiza una especialización en Lexicografía en la UNED. Es investigador de la Universidad del Pacífico, donde desarrolla el proyecto lexicográfico sobre peruanismos, a partir de las papeletas de Pedro Benvenuto Murrieta. Ha investigado las lenguas mochica, cholona y pescadora, publicando diccionarios, artículos científicos y reseñas en el *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, en *Allpanchis*, en *Lexis*, en *Mercurio Peruano*, así como *Escritura y Pensamiento*. Su último libro se titula *Etimologías mochicas* publicado por la Academia Peruana de la Lengua en el 2012.

IN THE KINGDOMS OF MIND

Abstract: The aim of this paper is to analyze certain iconic patterns found in two tercets that form a paragraph in the chant XXXIII of the canticle of *Paradise* in the *Divine Comedy* by Dante Alighieri. After reviewing some important points in the theory of signs, I formulate my hypothesis, in which the signifiers take the form of the content they want to express. The methodology is split into two paths. I have translated and interpreted the text in question. Then I have segmented the material by semantic categories (repetition in quantity, iconicity of elision, repetition in similar intervals, repetition in sequence), in order to determine the connotative attributes of signifiers that were in line with the denotative content in the corpus.

Keywords: Dante Alighieri, *Divine Comedy*, poetry, iconicity, semiotics, translation.

1. Introducción

Tal como el español, el italiano es un idioma en el que el sujeto (ya sea nombre o pronombre) no es obligatorio. Se diferencia, así, de variedades como el francés, el inglés o el alemán, en las que incluso verbos impersonales requieren marcas como *il pleut*, *it rains* o *es regnet*, que equivalen al atmosférico verbo hispano ‘llueve’, carente de sujeto explícito. Sin duda, partículas como *il*, *it* o *es* son conminadas por la sintaxis, antes que por la semántica, a fin de satisfacer una obligatoriedad formal.

En las lenguas de sujeto nulo —*tácito* en gramática tradicional— o *pro drop* (i.e. español, italiano, portugués, etc.), cuando los pronombres se hacen explícitos en dicha posición, cobran dentro de la oración¹ un énfasis especial, el cual es semántico-pragmático y no sintáctico. Eso llamó nuestra atención en dos tercetos del canto XXXIII en la cántica del *Paraíso* de la *Divina Comedia* de Dante Alighieri que —creando un párrafo— van del verso 76 al 81, donde el pronombre de primera persona *io* ~ *i'* exhibe un patrón digno de investigación. Percibimos, a su vez, la intrusión de parentéticos con idéntica referencia, como una suerte de eco.

¹ La intuición con la que nace este trabajo parte de unos mensajes que escribí en italiano a una amiga para practicar dicha lengua. Su corrección fue que, al igual que en castellano, no era necesario explicitar cada pronombre personal con el rol de sujeto gramatical.

Incluso, no solo la puntuación, sino también determinadas características estructurales, nos indican que estamos ante una unidad de sentido (superior al verso y al terceto o tercina, pero ciertamente inferior al canto, a la cántica y al poema en su totalidad). La iteración lingüística nos inclinó por revisar la bibliografía sobre *iconicidad*. Notamos pronto que las repeticiones se presentaban en contextos sintácticos de subordinadas de diversa índole: creencias, recuerdos, hipótesis, causas y consecuencias.

El título de este ensayo se adapta de la traducción del sintagma *kingdoms of mind* de Charles Morris (1925/1993, p. 2). La noción de *reino* nos parece adecuada para la “teología rimada” de la *Comedia* (Wiesse, 2015, p. 96). Así también, se tomó en cuenta la noción de *mente* por ceñir nuestra indagación a las creencias, los recuerdos y los ámbitos contrafactuales esbozados por el poeta florentino.

En lo que sigue, daremos un repaso al asunto de la arbitrariedad del signo y al tema de la iconicidad, hasta arribar a posturas tipológicas que se aplican hoy a la Literatura. Posteriormente, formularemos nuestra hipótesis de lectura y la metodología empleada en la argumentación, la misma que supone dos caminos: a) el de la traducción —con la mayor fidelidad posible— para la fuente en italiano y b) el de su elucidación ya en español, siendo esta —por supuesto— válida para el original. En el núcleo de este artículo, someteremos el corpus a nuestro aparato conceptual, verificando determinadas constantes. Nuestra exploración se parcelará en categorías de orden formal y semántico, extrayendo corolarios para cada una de las sendas delineadas por el método.

2. Arbitrariedad del Signo e Iconicidad

El debate de la arbitrariedad (o si se quiere de la rectitud) de los signos (y dentro de ellos los nombres) goza de un *locus classicus* en el *Cratilo o de la rectitud de los nombres* de Platón, donde se bosquejan dos posiciones antitéticas. Cratilo sostenía que “la rectitud de un nombre está fijada por naturaleza a cada uno de los seres” (Platón, ¿422? a.C./2002, p. 73), en tanto Hermógenes apostaba por la convención: “(...) no logro convencerme de que la rectitud del nombre sea otra cosa que convención o acuerdo” (Platón, ¿422? a.C. / 2002, p. 75). La controversia fue zanjada hacia lo convencional, que se conoce como la arbitrariedad del signo desde Ferdinand de Saussure (1916), cuyo signo biplánico excluía los referentes por la reticencia a reducir la lengua a una nomenclatura: “Le signe linguistique

unit non une chose et un nom, mais un concept et une image acoustique”² (1916/1995, p. 98).

Más interesante es la propuesta semiótica de Peirce, que fuera revalorada en un influyente artículo de Roman Jakobson, en vista de la escasa difusión del filósofo americano: “Perhaps the most inventive and versatile among American thinkers was Charles Sanders Peirce (1839-1914), so great that no university found a place for him” (Jakobson, 1965/1971, p. 346). De su clasificación de signos como íconos, índices y símbolos, nos interesa lo relativo a los primeros: “Cualquier cosa (...) apta para ser un *Sustituto* de otra cosa a la que es similar” (Peirce, 1902/1974, p. 46). Las nociones absolutas entre naturaleza y convención del diálogo platónico se supeditan a la similitud del signo (o más bien *representamen*, según Peirce) con algún aspecto de su referente. A su turno, la arbitrariedad saussureana del significante con respecto al significado queda al margen de la semejanza de la expresión del signo (*representamen*) con relación a determinado atributo de su referente, pues el signo lingüístico del *Curso de lingüística general* no invoca para nada a las cosas.

Sugerimos que al interior de las cláusulas subordinadas del texto dantiano seleccionado se ocultan significantes que ostentan paralelos con los contenidos que enuncian. Nuestra labor consistirá en aportar pruebas para este aserto. Las oraciones doxáticas e hipotéticas han resultado terreno fértil para las gramáticas con acento en el contenido: “Generativity is fundamentally a property of meanings, only derivatively one of syntax” (Fauconnier, 1984/1998, p. XVIII). Los verbos de actitud proposicional son espacios para la referencia de los seres. A ellos se remite Dante en primera persona, que por hipótesis albergaría valores semánticos extras. De Cuypere plantea, por su parte, restringir el poder de la iconicidad, de tal suerte que no baste la vana similitud entre el signo y ciertos rasgos de su referente, sino que haya una repercusión en el significado:

I believe the difference between imagic/diagrammatic iconicity, on the one hand, and metaphoric iconicity on the other may in language be related to the bilateral sign concept. In this view, the former type of iconicity is based on the form of the sign (which includes linguistic constructions), whereas the latter type is based on the sign’s meaning. (2008, p. 81)

² ‘El signo lingüístico une no una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica.’

El parecido formal (aunque necesario) no es suficiente, si no deja huella en la interpretación sobre lo ya establecido al pie de la letra. Esto involucra el trasiego de la denotación a la connotación. El contraste entre dos textos lo aclarará. La siguiente oración inventada: *Los consultorios seis y siete están en las siguientes secciones*, posee un buen número de fricativas, pero no mudan el contenido; en cambio, las fricativas en el soneto “A Grete” son pertinentes:

Supuro sanies, sanguaza y saliva
 Saburrosa –y un siseo sinuoso
 Que sale de mi sámago y es zonzo
 Socolor, sucia sanguaraña cíclica.

Solo esta soflama, ya sibilina,
 Te silbo: Será mi serga ñ solo
 Serpeo con que el sanedrín silvoso
 Me sancionó, y tu seca sevicia.

No, no el sapillo ni los siflomas
 Que en soros sarpullen este serpigo
 Donde son sentinadas las manzanas:

Tú y tu solicitud me han suprimido;
 Tú que, segura, supliste, con sosia
 Siniestro, esas mis señas sepultadas. (Wiesse, 2005, p. 57)

Es imposible la simple casualidad de tantas consonantes con un gratuito modo de articulación compartido. La fricativa imita el sonido del personaje de *La metamorfosis*. Ese es el contenido extra que reclama una iconicidad ajena a semejanzas fortuitas. Nuestra pesquisa argüirá, entonces, la intencionalidad del autor y no el arbitrio del azar. En el verso quinto del *Infierno* (Alighieri, ¿1321?/1956, p. 29): “esta selva selvaggia e aspra e forte” ‘esta selva salvaje y áspera y fuerte’, Gatti (2015), por ejemplo, acusa la paronomasia de la construcción *selva selvaggia* para expresar la espesura y la dificultad del avance. A esto se suma el polisíndeton de *e*, que ralentiza el discurso. Inclusive, podríamos destacar las

vibrantes en *aspra* y *forte* como icónicas, cual crujir de ramas; opuestas musicalmente a las laterales en *selva* y *selvaggia*, dentro de un contrapunto de líquidas. Felizmente, todas estas particularidades se revelan en el significante afín del español. De seguro las mismas se disiparían en su transcripción al chino o al turco. Estos recursos abundan en la *Comedia*. Para lograr nuestro cometido, empero, nos remitiremos al poema en sí, antes que a otros excelentes estudios.

3. Hipótesis

Sostenemos que en el corpus auscultado se emplean elisiones e iteraciones de diverso tipo, con el objeto de dotarlo de valores connotativos —más allá de lo literal— en los que el significante asume la forma de los contenidos denotativos que se desean manifestar. Esto se refleja en la exégesis textual, en tanto técnica y territorio de escrutinio. Con cargo a probar nuestra afirmación, señalaremos las pistas observadas al perfilar esta idea.

Por lo que hace a la primera persona gramatical, expondremos que el pronombre *io* cuenta como una sola sílaba métrica, así que su contracción como *i'* no obedece al conteo silábico. Segundo, la gramática italiana no exige sujetos obligatorios; consecuentemente, su presencia se ve realizada estilísticamente. Tercero, la contracción de la subordinada *che* con el pronombre *io* para formar *ch' i'* crea una homonimia poco deseable con el relativo *chi*, la cual se salva por la flexión de los verbos en primera persona. Es un lugar común el evitar la homonimia; si no se hace, es por voluntad expresa. De igual modo, la repetición de construcciones en un espacio acotado confiere unidad a la estructura. Estos indicios nos conducen a pensar en un uso deliberado de pronombres personales, parentéticos y construcciones nominales; trascendiendo en conjunto a lo meramente accidental.

4. Metodología

La metodología de análisis se escinde en dos vías. Hemos de iniciar con la traslación de los hendecasilabos al español. En principio se presenta la versión primigenia en italiano y, *vis-à-vis*, nuestra traducción al castellano en la que quedará constancia de su interpretación vía comentario. Procuraremos conservar la métrica, no así las rimas. Destinaremos, asimismo, algunas reflexiones sobre la puntuación. Quien sea excesivamente conservador podrá objetar que no es adecuado razonar sobre una puntuación ya dada. A esto replicamos que, el solo

hecho de transitar del italiano al español, ya demanda este ejercicio. Por ejemplo, el signo de exclamación en italiano, únicamente se emplaza al final de la frase. En español, en cambio, es preciso ubicar su apertura, lo cual no se da automáticamente.

El segundo camino en nuestro proceder será la división de la materia en categorías que den cuenta de la iconicidad, de tal guisa que al significante léxico o a su disposición sintáctica discontinua se le asigne un significado metalingüístico. La iconicidad estrictamente sintagmática presidirá la enumeración en el examen del poema, culminando con el cotejo paradigmático. Aquí es preciso señalar que tomaremos al verso como unidad (algo razonable en un trabajo que versa sobre poesía), de manera que aquello consignado en versos disímiles entrará en la esfera paradigmática.

5. Traducción

Existe una divergencia sensible entre traducir lenguas emparentadas y sistemas tipológicamente distantes. Si bien el proceso implica siempre sustituir los signos de x por los correspondientes de y , en idiomas próximos es posible transmitir parcialmente la musicalidad del original. Esto puede acontecer entre italiano y español, como en el ya leído quinto verso del *Infierno*. Lo propio sucederá entre alemán y holandés o aimara y jacaru, de fraternidad consanguínea. En algunas oportunidades, convendrá conservar a los falsos amigos léxicos, en favor de la música del mensaje. Guardar el equilibrio con la significación es de entropía tan sutil como tenue. No se nos ocurre más reglas que la inductiva intuición poética del traductor. Asimismo, uso la edición de la Biblioteca de Autores Cristianos (BAC)³, pero no sigo su traducción, antes bien, ensayo la mía propia. He aquí la primera estrofa que examinaremos:

Io credo per l'acume ch'io sofferesi
del vivo raggio, ch' i' sarei smarrito,
se li occhi miei da lui fossero aversi;
(p. 649)

Yo creo —por la agudez que yo sufrí
del vivo rayo— que estaría perdido,
si mis ojos dē él fuesen adversos;

³ Ya que en las páginas que siguen se utilizará esta edición que data de 1956, solamente se mencionará el número de página correspondiente.

En el verso inicial, reemplazamos *acume* por ‘agudez’, pese a que en español se registra el signo *acumen*. La razón se asienta en la métrica y en nuestro deseo de preservarla hasta donde sea prudente. El masculino *acumen* crea con su artículo una cadena de cuatro sílabas (*el acumen*) frente a las tres de *la agudez*, que conserva vocales e ictus. Es necesario tener presente que el pasado *sufrió* aumenta una sílaba por ser voz aguda. Entre *io credo* y su hipotaxis en el segundo verso se incrusta un parentético. Hemos encerrado entre rayas tal cláusula causal (‘por la agudez que yo sufrí del vivo rayo’), pues parte la rección del verbo principal *credo* ‘creo’. Usamos rayas y no una coma antes de *por*, para diferenciar la jerarquía respecto al condicional introducido por una vírgula hacia el tercer verso. En italiano, *per l’acume ch’io sofferesi del vivo raggio* podría estar entre rayas, sin la coma tras *raggio*.

En el segundo verso, tras el parentético, desaparecemos el sujeto de la subordinada en la traducción, habida cuenta de la caída vocálica en *i’*. Debido al aspecto gramatical, mudamos *sarei* ‘seré’ (derivado de *essere* ‘ser’) por ‘estaría’, a pesar de la existencia de *stare* ‘estar’ en italiano, cuya distribución es disímil con el español. Mientras, al no existir *smarrito* en castellano, echamos mano del vocablo ‘perdido’.

El tercer verso es la prótasis del condicional en la que modificamos la doble determinación de la posesión italiana *li occhi miei* por la castiza posesión escueta *mis ojos*, habida cuenta de que *los ojos míos* es una construcción un tanto marcada en español, aun cuando sea permitida por la métrica y la gramática. La elección de la frase nominal *mis ojos* reclama una diéresis entre *de* y *él*. La BAC traduce *aversi* como ‘apartado’. Por nuestra parte, recurrimos a ‘adversos’ por la musicalidad que aporta. El punto y coma mantiene la continuidad con respecto al sucesivo terceto que comienza con una conjunción copulativa:

e’ mi ricorda ch’ io fui più ardito	y me recuerda que fui tan tenaz,
per questo a sostenere, tanto ch’ i’ giunsi	por sostenerlo, tanto que junté
l’aspetto mio col valore infinito.	mi aspecto con el valor infinito.
(p. 649)	

Aquí nuestra traducción elide el pronombre personal de primera —correspondiente a *io*— por razones métricas, merced a la inexistente contracción del *yo* en la tradición filológica española. Sería factible mantener el sujeto en castellano, si en vez de ‘recuerda’ se emplease un derivado del verbo ‘acordarse’. El problema residiría en la estructura argumental: *Recordar* no es reflexivo, *acordarse* sí. En *mi ricorda* (‘me recuerda’), el pronombre *mi* (‘me’)

no coincide con el sujeto tácito. De usar *acordarse*, habría que cambiar la forma verbal de tercera a primera persona: ‘y me acuerdo que yo fui tan tenaz’. En mi opinión, es mucha inversión para pocos dividendos. El giro *più ardito* se modifica por *tan tenaz*, que goza de una aliteración y aumenta una sílaba métrica por culminar en una dicción oxítona. Si bien existe el participio *ardido* en español, este no se desempeña con conceptos próximos a la ‘tenacidad’, la ‘audacia’ o la ‘osadía’.

Nuevamente, entre el adjetivo *ardito* y la cláusula que comienza por *a sostenere* se inserta la frase causal *per questo*, cuyo referente está en el anterior sintagma introducido por *per l'acume...* En italiano se emplean dos preposiciones *per (questo)* y *a (sostenere)* con idéntica expresión de causalidad en el verso segundo. En español, subsumimos ambos valores en *por* y el pronombre *questo* se reduce al clítico *lo*, en virtud de la métrica. La construcción *a sostenere* puede trasuntarse, a su vez, por el gerundio hispano; mas preferimos usar la preposición con infinitivo, porque hace explícito el contenido causal. Adicionamos una coma al concluir el primer verso para aislar *por sostenerlo*, en tanto que *per questo* bien podría ir entre rayas en el original. Estimo que el *tanto* del segundo verso designa al *più* del primero; por eso, optamos por ‘tan’, en vez de ‘más’. La ausencia del pronombre de primera singular se justifica por la contracción italiana *i'*.

Finalmente, la traducción de la BAC reemplaza el nombre *aspetto* en el verso postrer por *vista*. Considero que es empobrecedor, pues Dante hubiera podido utilizar ese término que desde luego existe en italiano. La frase nominal *l'aspetto mio* insiste en la estructura secuencial del [artículo] + [nombre] + [posesivo], que compramos a propósito de *li occhi miei* al cabo de la estrofa precedente. En el terceto previo, la métrica permitía opcionalmente clonar dicha estructura: ‘los ojos míos’ (aunque elegimos ‘mis ojos’). En esta ocasión, el conteo silábico no nos confiere esa licencia, en virtud de la contracción monosilábica italiana *col*, que solo puede ser ‘con el’ en español.

6. Análisis del Corpus

Con una lógica industrial, los insumos de la traducción han de ser procesados para un producto final de calidad. La convención consistirá en usar comillas angulares («») para las citas y las simples (") para las glosas y significados lingüísticos o metalingüísticos. Segmentamos el material en cuatro categorías: a) repetición en cantidad, b) iconicidad de la elisión, c) repetición a intervalos y d) repetición en secuencia. A excepción de la categoría

en la letra b, las demás fueron tomadas de Hiraga (2005). La iconicidad de la elisión ha sido desarrollada por nosotros. De igual modo, los rótulos de las categorías difieren de lo metalingüístico que se enunciará recién en el parangón con el texto. Tal condición metalingüística redundante en la connotación de un mensaje denotativo. Las manifestaciones icónicas se coordinan con los significados léxicos de los giros que integran, por lo general, con los núcleos semánticos. Por último, con el propósito de la prolijidad, desde la primera línea de cada subsección se situará, exactamente, qué apreciaremos bajo nuestra lupa.

6.1. Repetición en cantidad

Detectamos esta clase de iteración en los versos inaugurales de cada tercina. En el primer terceto («Io credo per l'acume ch'io sofferisi» equivalente a «Yo creo —por la agudeza que yo sufrí»), los pronombres *io* cuentan como una sílaba métrica. Su duplicación se siente monótona en la traducción mediante sendos *yo*. Es más, si en vez de *ch'io* se elide el sujeto y se deja *che*, se produciría un endecasílabo. Ni la métrica ni la gramática exigen tal pronombre. Hiraga (2005, p. 49) menciona la «repetición en cantidad», entre otros, con el matiz semántico de la 'monotonía', que se hermana con el sufrimiento⁴, ya que *sofferisi* es una irregularidad del pasado remoto de *soffrire* ('sufrir').

Al inicio del segundo terceto («e' mi ricorda ch' io fui più ardito» = 'y me recuerda que fui tan tenaz'), no se duplica *io* como en la tercina previa, pero sí se itera el pronombre de primera: *mi* vs. *io*. Hay, por tanto, una reiteración de la persona gramatical; pero con distintos casos morfológicos. La diferencia del significante impide la asignación de 'monotonía'. En este verso, la insistencia pronominal es anticipada por Hiraga (2005, p. 49) que también interpreta la «repetición en cantidad» como 'dominancia' o 'abundancia'. Eso es precisamente a lo que refiere el epíteto *ardito* ('tenaz', 'audaz' u 'osado'), que además se incrementa con la palabra *più*, que está ligada en la intensificación con *tanto* en el siguiente verso («per questo a sostener, tanto ch' i' giunsi» = 'por sostenerlo, tanto que junté').

⁴ La monotonía de la repetición me trajo a la memoria la película *Keane*, de Lodge Kerrigan, sobre una persona desequilibrada. El filme se narra con encuadres cerrados de larga duración. Los planos cortos son de lectura rápida y, por ende, deben ser de escasa vida. Su prolongación, con todo, transmitía el terrible mundo interior del personaje.

6.2. Iconicidad de la elisión

Tropezamos con ella en los segundos versos de cada tercina. No se ha prestado mayor atención a este fenómeno, lo cual es, hasta cierto punto, comprensible. Las miradas de la teoría han sido puestas sobre el significante o las construcciones sintácticas. Así lo prueba la lista de signos icónicos —onomatopeyas, sinestesias, etc.— consignada por Sadoswki (2003); toda vez que es más difícil *observar* una ausencia. Esto es análogo al hallazgo del *cero* en los sistemas de numeración. Que el *cero* se coordine únicamente con el conjunto vacío no es óbice para ser un número, con acorde entidad matemática que el uno o el millón.

De ese modo, la cláusula *ch' i' sarei smarrito* (dentro del primer verso par: «del vivo raggio, ch' i' sarei smarrito,» = 'del vivo rayo— que estaría perdido,') muestra la caída vocálica en *io* como si la *o* se hubiese 'extraviado', que es justamente el significado léxico de *smarrito*. En concierto, concurre la contracción de *che*, determinada por la fonotaxis italiana. La forma refuerza el contenido, al plasmar una tautología con el núcleo del predicado. Nuestra traducción desaparece, a su turno, al pronombre.

Después, hacia el verso par de la segunda tercina («per questo a sostener, tanto ch' i' giunsi» = 'por sostenerlo, tanto que junté'), nos topamos con la subordinada *ch'i'* al interior de una cláusula consecutiva. El verbo en primera persona, *giunsi* 'junté', es regido por el sujeto pronominal *i'*. Aquí la secuencia *che io* se constriñe a *ch'i'*, acompañando el significado de la frase, pues el significante se junta. En suma, las elisiones pueden aspirar a instancias metalingüísticas tales como 'pérdida', 'desaparición' o 'extravío'; y, a su vez, 'contracción' o 'juntarse'. Se nos ocurre que actualizarían, perfectamente, el concepto de 'silencio'.

Si bien la *repetición en cantidad* encabeza cada tercina y la *iconicidad de la elisión* asoma en los respectivos versos pares, no las hemos incluido —más que tangencialmente— en las *repeticiones a intervalos*. Esto se debe a que los valores semánticos asignados no surgen de su posición regular. Lo mismo sucederá en aquello que veremos a continuación.

6.3. Repetición a intervalos

Hallamos dos casos de estas iteraciones. El primero, cuyos átomos son los ya discutidos pronombres de primera singular, se hace visible en los versos primero y segundo de cada tercina, configurando una molécula, diversa de sus partes constituyentes: La forma

de *io* en verso impar y llanamente *i'* en el par. El siguiente ejemplo de esta reiteración es una construcción posesiva presente en los versos finales de cada estrofa.

Hiraga (2005, p. 49) otorga a las «repeticiones a intervalos» tres atributos relevantes: ‘unidad’, ‘coherencia’ y ‘regularidad’, lo que no sorprende al conformar los dos tercetos un párrafo. La ‘unidad’ se evidencia en que ambos funcionan como un ámbito gramatical, cuya estructura en conjunto es una oración coordinada compuesta. La ‘coherencia’ se verifica en la semántica del patrón con *repeticiones en cantidad*, seguidas de la *iconicidad de la elisión*. La ‘regularidad’ se pone de manifiesto en la disposición exacta de las variantes *io - i'* a la cabeza de las subordinadas que culminan los versos.

Al concluir la tercina impar («se li occhi miei da lui fossero aversi;» = ‘si mis ojos dē él fuesen adversos;’), se constata la doble determinación posesiva *li occhi miei*, literalmente, ‘los ojos míos’. De nuevo, al cierre de la estrofa par («l’aspetto mio col valore infinito» = ‘mi aspecto con el valor infinito’), se reproduce dicha construcción: [artículo] + [nombre] + [posesivo]. Este sintagma posesivo es otra *repetición a intervalos* con los significados ya conocidos: ‘unidad’ del párrafo, superior a versos y tercetos; ‘coherencia’ al interior de la posesión sintáctica particular, pues el italiano posee otra secuencia más socorrida: [artículo] + [posesivo] + [nombre], lo cual refuerza su carácter paradigmático; y ‘regularidad’ por su disposición al término estrófico.

6.4. Repetición en secuencia

Advertimos sintagmas causales en los dos versos iniciales del terceto non («Io credo per l’acume ch’io soffersi» = ‘Yo creo —por la agudez que yo sufrí’ / «del vivo raggio, ch’ i’ sarei smarrito,» = ‘del vivo rayo— que estaría perdido,’) y en el verso par de la siguiente tercina («per questo a sostenere, tanto ch’ i’ giunsi» = ‘por sostenerlo, tanto que junté’). Sintácticamente hay una repetición de la frase gobernada por la preposición *per* con la misma referencia (*per questo* designa a *per l’acume...*) e idéntica función de parentético que se incrusta rítmicamente entre la oración principal y su subordinada, aunque no a intervalos coincidentes. Recuérdese que nuestro baremo es el verso. Sin embargo, tal construcción forma parte de una secuencia. Hiraga (2005, p. 49) da a la «repetición en secuencia» los valores de ‘eco’ y ‘énfasis’, cuya pertinencia acreditamos en este texto. El ‘eco’ se transparenta en la identidad referencial con un único membrete sintáctico: el núcleo *per*; y el ‘énfasis’ se deja sentir en la interrupción de la hipotaxis.

7. Conclusiones

Para los resultados de nuestra labor, presentaremos inicialmente nuestra traducción del fragmento de la *Comedia* al español. Después, al formular la Tabla 1, presenciaremos la ubicación de los tipos de iconicidad, la forma que la expresa y sus átomos metalingüísticos. Hemos modificado la puntuación italiana de la BAC, conforme a la propuesta desarrollada líneas arriba, dejando tal cual nuestra traslación hispana:

Paraíso, canto XXXIII

Io credo —per l'acume ch'io sofferesi
del vivo raggio— ch' i' sarei smarrito,
se li occhi miei da lui fossero aversi;

Yo creo —por la agudez que yo sufrí
del vivo rayo— que estaría perdido,
si mis ojos dē él fuesen adversos;

e' mi ricorda ch' io fui più ardito
—per questo— a sostener, tanto ch' i' giunsi
l'aspetto mio col valore infinito.

y me recuerda que fui tan tenaz,
por sostenerlo, tanto que junté
mi aspecto con el valor infinito.

En lo concerniente al siguiente esquema, únicamente resta indicar que el símbolo *v* corresponde a 'verso' y *t* es 'terceto' o 'tercina'. El punto que se observa, verbigracia, en 1*v*.1*t* debe asumirse como la preposición 'de', de tal forma que 1*v*.1*t* se leerá como 'verso primero del primer terceto'. La raya oblicua (/) ha de interpretarse como la conjunción copulativa 'y'. Esto ahorra espacio en un formato tan reducido, de otra manera (1*v*/2*v*).1*t* / (1*v*/2*v*).2*t*, se detallaría como lo siguiente: 'versos primero y segundo del primer terceto, y versos primero y segundo del segundo terceto', que es muy extenso. He aquí la síntesis de nuestro raciocinio:

Tabla 1

Ubicación de los Tipos de Iconicidad

Tipo de iconicidad	Ubicación	Texto	
		Significante	Significado
Repetición en cantidad	1v.1t	<i>io - io</i>	Monotonía
Repetición en cantidad	1v.2t	<i>mi - io</i>	Abundancia, dominancia
Iconicidad de la elisión	2v.1t	<i>ch'i'</i>	Desaparición
Iconicidad de la elisión	2v.2t	<i>ch'i'</i>	Juntarse
Repetición a intervalos	(1v/2v).1t / (1v/2v).2t	<i>io - i'</i>	Unidad, coherencia, regularidad
Repetición a intervalos	3v.1t / 3v.2t	Art+Nom+Pos	Unidad, coherencia, regularidad
Repetición en secuencia	(1v/2v).1t / 2v.2t	<i>per... - per...</i>	Eco, énfasis

Referencias

- Cuyper, L. de. (2008). *Limiting the Iconic: form the metatheoretical foundations to the creative possibilities of iconicity in language*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.
- Dante Alighieri. [¿1321?] (1956). La Divina Comedia. En *Obras completas de Dante Alighieri* (pp. 27-651). Madrid, España: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Fauconnier, G. [1984] (1998). *Mental Spaces: Aspects of Meaning Construction in Natural Language*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.
- Fierberg, A. (Productor), Bell, B. (Productor), & Kerrigan, L. (Director). (2004). *Keane* [Película]. Estados Unidos: Magnolia Pictures.
- Gatti Murriel, C. (2015). Grandeza y belleza de la *Comedia* de Dante Alighieri. *Nueva Revista*, (153), 83-95.
- Hiraga, M. K. (2005). *Metaphor and Iconicity: a Cognitive Approach to Analyzing Texts*. Londres, Reino Unido: Palgrave Macmillan.
- Jakobson, R. [1965] (1971). Quest for the essence of language. En *Selected Writings II* (pp. 345-359). The Hague, Países Bajos: Mouton.
- Morris, Ch. W. [1925] (1993). *Symbolism and Reality: a Study in the Nature of Mind. Foundations of semiotics* (V. 15). Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.
- Peirce, Ch. S. [1902] (1974). *La ciencia de la semiótica* (Trad. A. Sercovich). Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión.
- Platón. [¿422? a. C.](2002). *Cratilo o de la rectitud de los nombres* (Ed. A. Domínguez). Madrid, España: Editorial Trotta.
- Sadowski, P. (2003). From signal to symbol: Towards a systems typology of linguistic signs. En Müller, W. G. & O. Fischer (Eds.), *Form sign to signing: iconicity in language and literature 3* (pp. 411-424). Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.
- Saussure, F. de. [1916] (1995). *Cours de linguistique générale* (Ed. T. de Mauro). París, Francia: Éditions Payot & Rivages.
- Wiesse Rebagliati, J. (2005). *Vigilia de los sentidos*. Lima, Perú: Editorial Laberintos.
- Wiesse Rebagliati, J. (2015). Un extraño ascetismo. *Nueva Revista*, (153), 96-106.

CONFUSO LABERINTO DE TRETAS FEMENINAS: UN ANÁLISIS DE LA FUNCIONALIDAD DEL MITO Y SU RELACIÓN CON EL SUJETO FEMENINO EN LA COMEDIA *AMOR ES MÁS LABERINTO* DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ Y JUAN DE GUEVARA

Rauf Neme Sánchez*

rneme@ucss.edu.pe

Universidad Católica Sedes Sapientiae

Fecha de recepción: agosto de 2016

Fecha de aceptación: diciembre de 2016

Resumen: El presente artículo se centra en la relación existente entre la representación del laberinto y las acciones del sujeto femenino. Se propondrá que en esta comedia cortesana escrita por Sor Juana Inés de la Cruz y el canónigo Juan de Guevara se actualiza el mito del laberinto de Creta siguiendo las ideas que circulaban en la literatura didáctica o moralizante. En este caso, particularmente se hará referencia a la *Philosophía secreta* de Juan Pérez de Moya, texto que fue de referencia y muy popular en el siglo XVII, debido a que las narraciones de los mitos iban acompañadas de comentarios y aplicaciones morales. La comedia de Sor Juana y Juan de Guevara resuelve su enredo mediante la sanción de las tretas femeninas, que son los elementos transgresores, siguiendo la lección pedagógica

* **Rauf Neme Sánchez** estudia el magíster de Literatura Hispanoamericana 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. Entre 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.

que se subrayaba en el siglo XVII sobre este mito: el dominio de sí mismo, como manifestación de la razón, que se opone a la confusión generada por los sentimientos.

Palabras clave: Comedia cortesana, Siglo XVII, Mitografía, Literatura política-moralizante, Sor Juana Inés de la Cruz, Juan Pérez de Moya.

CONFUSING LABERYNTH OF FEMALE TRICKS: AN ANALYSIS OF THE FUNCTIONALITY OF THE MYTH AND ITS RELATIONSHIP WITH THE FEMALE SUBJECT IN THE COMEDY *LOVE, THE GREATEST LABERYNTH* BY SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ AND JUAN DE GUEVARA

Abstract: This article focuses on the existing relationship between the representation of the labyrinth and the actions of the female subject. It is proposed that this courtly comedy written by Sor Juana and canon Juan de Guevara the myth of the labyrinth of Crete is updated following the ideas that were present in didactic or moralistic literature.

This case particularly refers to Secret Philosophy of Juan Pérez de Moya, reference work that was very popular in the seventeenth century, because the narratives of myths were accompanied by comments and moral applications. The comedy written by Sor Juana and Juan de Guevara end its argument with the disapproval of the feminine wiles, which are the transgressors elements, observing the pedagogical lesson highlighted in the 17th century about this myth: one self's domain, as a manifestation of reasoning, opposing to the confusion generated by feelings.

Keywords: Courtesan Comedy, 17th Century, Mitography, Political-Moralizing Literature, Sor Juana Inés de la Cruz, Juan Pérez de Moya.

1. Introducción

A mor es más laberinto es una comedia cortesana de tema mitológico escrita por Sor Juana Inés de la Cruz en 1689. Fue una obra por encargo, como otras piezas de la monja jerónima, con el propósito de festejar el onomástico del virrey Gaspar de Silva y Mendoza, conde de Galve, quien había asumido el virreinato de la Nueva España en noviembre de 1688. Según Alberto G. Salceda, esta comedia fue representada en Palacio y contó también

con la colaboración del canónigo Juan de Guevara, a quien se le encomendó la segunda jornada. Su argumento es la historia de Minos y el laberinto de Creta, a la que se ciñe obligatoriamente, pero donde Sor Juana sabe insertar motivos calderonianos y enredos propios de la comedia de capa y espada.

Desde la presente lectura, la elección del mito del laberinto de Creta permite una vinculación de este texto con las ideas que circulaban en la literatura didáctica o moralizante. En este caso, se debe hacer referencia particularmente a la *Philosophía secreta* de Juan Pérez de Moya, texto mitográfico muy popular en el siglo XVII. La lección pedagógica que subraya Pérez de Moya sobre este mito es el dominio de sí mismo como manifestación de la razón (representada por quien sale del laberinto) opuesto al lugar de la confusión generada por los sentimientos (que sería más bien ingresar a él). Así, los efectos morales los vemos en este caso actualizados en los personajes femeninos, las princesas Ariadna y Fedra, quienes serán las depositarias de la sanción y del premio, producto justamente de sus acciones y méritos.

Para desarrollar la argumentación de este artículo, resulta importante examinar inicialmente el laberinto como un signo que presenta varios niveles: por un lado, es signo escénico, pues se relaciona miméticamente con las acciones del enredo y, por otro lado, incluye un sentido alegórico-político. También, se habrá de notar cómo opera la lectura moral del mito considerando la agencia femenina, la crisis que desencadena en el espacio dramático y la restauración del respectivo orden mediante la sanción de los deseos que no son controlados y la premiación de los que discretamente son dominados. Es pues una resolución que sigue la ejemplaridad asociada a quien supera el laberinto y, por ello, se sostiene que Sor Juana, a manera de un laboratorio, pone a prueba a sus personajes femeninos dentro de este laberinto cortesano de racionalidad y deseo.

2. El Laberinto como Espacio Dramático

La disciplina de la semiología ha contribuido sobremanera en el estudio del teatro en su variante de fenómeno de representación más que limitarlo a mero hecho textual. Para Anne Ubersfeld, en su conocido trabajo *Semiótica teatral*, el espacio es considerado un signo de la representación, “es el lugar mismo de la mimesis en que (...) deberá afirmarse al mismo tiempo como figura[ción]...” (1989, p. 110). En ese sentido, se puede afirmar que el lugar escénico será siempre imitación, pero no restringido a un objeto exterior (Ubersfeld,

1989). Su naturaleza icónica le permite establecer “una relación de similitud con aquello que quiere representar” (Ubersfeld, 1989, p. 115). En *Amor es más laberinto*, el laberinto es el concepto que el signo escénico representa mediante un proceso en donde se seleccionan algunos códigos de reconocimiento para que se puedan dar las condiciones de percepción del objeto. Los códigos en este caso son, en un primer momento, la alusión a un espacio determinado que es el laberinto, construcción del ingenio de Dédalo que aloja al minotauro:

Sin duda, como este Alcázar,
empezando en un Palacio,
en un laberinto acaba
de tan intrincadas vueltas
y entretejidas lazadas (...)
porque con tal artificio
las dispuso aquella sabia
industria de su arquitecto. (I, 74-78; 85-87)

El laberinto es contiguo al palacio, es su término. No obstante, en un segundo momento, este se desplazará figuradamente al interior de la corte, producto de las condiciones miméticas derivadas del enredo. Para examinar las convenciones que regirán este espacio “figurado”, se utilizará la estructura pentagonal aplicada a la comedia nueva y el concepto del laberinto como un espacio omnicircundante.

2.1. La estructura pentagonal

Es un esquema que facilita la comprensión de las relaciones entre los galanes y las damas en la comedia nueva. Como propone Christophe Couderc (2006), esta estructura se siguió sin muchas variaciones por los comediógrafos áureos a la hora de concebir una comedia de capa y espada. La convención surgió con Lope de Vega y se mantuvo hasta tiempos posteriores al apogeo de la comedia calderoniana. La estructura pentagonal supone la presencia de tres galanes y dos damas, y de ella se derivan las siguientes funciones: a) el desequilibrio que permite la movilidad de las acciones por las que surge el enredo; b)

las distintas combinaciones entre galanes y damas que derivan en relaciones recíprocas, permitidas y también forzosas; y c) el galán que queda suelto en el desenlace final.

Dicho esquema en *Amor es más laberinto* se reproduce de la siguiente manera: Fedra y Teseo se corresponden en afectos por lo que es posible señalar su amor recíproco; Ariadna entra a la disputa del amor de Teseo, pero al concluir la comedia es unida forzosamente con Baco, su pretendiente de la primera jornada; y Lidoro, inicialmente el pretendiente de Fedra, muere producto de la confusión cuando se enfrenta a Teseo pensando que es Baco, su ofensor, con quien cruzó aceros en la primera jornada para reparar el agravio que este cometía al cortejar a su dama Fedra. La muerte del príncipe Lidoro enfatiza al mismo tiempo que el laberinto figurado a partir de las situaciones del enredo se ha instalado por completo dentro de la corte. Así Baco, al que se le atribuye la muerte de Lidoro, declara con confusión: “(...) Adiós, hechizo/ de Creta, que en este Alcázar/ no hay un solo Laberinto” (III, 376-378, los subrayados son propios).

Por otro lado, lo que destaca la crítica de este conjunto de relaciones derivadas del enredo es la particular manera en que Sor Juana otorga un mayor protagonismo a la disputa de las damas por el amor del galán. Se trataría así de una situación inversa al predominio usual del enfrentamiento de los galanes por la dama. Como propone Stephanie Merrim (1991), el teatro de Sor Juana estaba fuertemente influenciado por los triángulos amorosos calderonianos; sin embargo, su diferencia estriba en que el personaje femenino no es solo el móvil del amor y de los celos que ella inspira y por lo que se desencadena el conflicto, sino que funciona como una estrategia en donde el autor dramatiza su “(...)own self division” (p. 101).

El laberinto figurado que surgirá al interior del palacio será producto de los enredos creados por la propia intervención de los personajes femeninos, asunto ya notado también en *Los empeños de una casa* en función del comportamiento de Doña Ana. Carmela Zanelli (2008), al respecto de esta otra comedia profana de Sor Juana, señala que “las tramoyas enrevesadas de doña Ana son las que dominan la obra. Es ella la que se convierte en maestra de ceremonias y directora del teatro dentro del teatro(...)” (p. 215). Esta afirmación puede ser igual de válida para examinar la agencia que posee Ariadna en *Amor es más laberinto*, comedia que, como se advirtió, a pesar de su asunto mitológico, sigue los mismos esquemas y resortes dramáticos de una pieza de capa y espada.

En ese sentido, la agencia de Ariadna libra a Teseo de su suerte al entregarle el hilo que recibió de Dédalo y complica también la posición de este príncipe, pues él duda

sobre la licitud de corresponder al amor de Fedra o ser leal con aquella que le salvó la vida. Luego, en el sarao dentro del palacio, Ariadna complica los enredos al generar las respectivas confusiones de Fedra, Teseo y Baco; y posteriormente, al morir Lidoro a manos de Teseo y visto que es posible se descubra que ella lo liberó, Ariadna le ofrecerá huir y de esa manera restituir con amor la muerte de la que ella le libra por segunda vez:

Cuanto es mejor el crüel
 lance huir, pues con huir,
 a él lo libro de morir,
 y a mí de morir con él;
 de manera, que fiel
 a los dos soy este día,
 pues de su nobleza fía
 mi amor, que me restituya,
 viendo que libro la suya y la mía. (III, 419-428)

2.2. El laberinto como espacio omnicircundante

Susana Hernández Araico (2008), a propósito del análisis del espacio en la comedia *Los empeños de una casa*, refiere que la casa “se convierte en una entidad casi omnicircundante con que los personajes batallan” (p. 185). Esto determinaría en cierta medida los elaborados enredos que en mimesis con el espacio “posibilitan la restricción de prácticamente toda la acción dentro de la casa” (p. 185). Esta estrategia escénica se repite en *Amor es más laberinto*. Como el título enfatiza, Sor Juana establece la correlativa mimesis entre el concepto del amor como un superlativo laberinto y lo proyecta en el espacio dramático. Así, el espacio imitará y proyectará escénicamente sus condiciones de orden y confusión, de sombra y de luz, tal como ocurre en *Los empeños de una casa*, para exponer los enredos de los personajes que a la manera de una fuerza centrípeta no les permite escapar de su disposición, por lo que les será también difícil acceder a la verdad y la certeza de las acciones de los otros y estarán sujetos, pues, a la apariencia. Sin embargo, quienes sí pueden contar con un conocimiento mayor de los hechos al interior de este laberinto serán los personajes femeninos de Ariadna

y Fedra, ellas son espectadoras y al mismo tiempo agentes de los enredos, mientras que los personajes masculinos de Teseo, Baco y Lidoro permanecerán descentrados y sometidos a la fuerza centrípeta del laberinto, lo que les conduce constantemente a un engaño sensorial:

¿Habrá sucedido
alguno tal confusión,
como hallarse de improviso,
sin haber tenido culpa,
convencido de un delito? (III, 332-336)

3. La Dimensión Alegórico-Política del Laberinto

El laberinto emplazado en el espacio cortesano es una asociación alegórica frecuente que realizaban los ingenios y legos de la época. Al respecto, Fernando Rodríguez de la Flor (2012), señala que el emblemista Antonio Pérez, secretario real de la corte de Felipe II, había dejado constancia de esta visión de la corte a través de un emblema que se reprodujo e imitó constantemente: “Aquel famoso laberinto en el centro del cual habita el monstruo cortesano, el secretario, el ayo, el consejero, el valido(...)” (p. 110). Desde la concepción de la literatura emblemática hasta *El Criticón* de Baltasar Gracián, la asociación entre el palacio y el laberinto revela que este espacio se convierte en un “espejo anamórfico del mundo [en] donde se han trastocado todas las señales del reconocimiento, y donde se han venido a confundir y alterar los sistemas de valores clásicos” (Rodríguez de la Flor, 2012, p. 111). Una lectura política de esta imagen derivaría en que el cortesano sería parte pues de un orden confuso y participaría de “un verdadero teatro de la crueldad, una especie de circo bárbaro, donde se ejerce una violencia simbólica” (Rodríguez de la Flor, 2012, p. 112).

Leído así, podemos sugerir que la comedia de Sor Juana manifiesta su consonancia con estas ideas barrocas. Durante la primera jornada, la asociación entre el palacio y el laberinto se realiza mediante el relieve de la violencia del regente como su principal atributo simbólico. No es de extrañar que la venganza de Minos contra Teseo prefigure la violencia que cometerá el minotauro y al mismo tiempo dé constancia de que Minos es el minotauro de su propia corte: “Más que alimento a la fiera, /se lo han dado a mi venganza, /he quedado

satisfecho/ nunca,...” (I, 245-248). Por ello, la violencia simbólica del palacio-laberinto está enfatizada en la imposibilidad del regente de ser capaz de rendirse ante la piedad frente el valor de las proezas notables de su víctima: “Admirado me ha dejado,/ más no me podré ablandar” (I, 701-702). Su condición “cruel” afecta el decoro y lo acerca a la tiranía, tal como lo advierte el embajador de Atenas: “que no es bien que una crueldad/tan alto decoro ofenda” (I, 707-709), “¿Con el príncipe y conmigo/ se ha de usar tal tiranía?/ Mal haya aquel que confía/en piedad del enemigo” (I, 773-776).

Esta imposibilidad de sentir piedad —cualidad que, por el contrario, afecta a sus hijas— lo acerca al carácter deshumanizado del rey Minos calderoniano de *Los tres mayores prodigios* y al regente don Pedro de *El médico de su honra*. Estos son los modelos con los que Sor Juana parece establecer puntos de contacto y sobre los que se asienta también su lectura del poder. Así, la violencia latente en el espacio del palacio-laberinto estará en permanente tensión producto de la presencia de un rey tirano y de un príncipe que encarna las virtudes políticas necesarias, como bien opina José Antonio Rodríguez Garrido (2005) al analizar la loa y su correspondencia con la primera jornada: “ (...) al igual que Jano, [Teseo] aparece caracterizado como príncipe ejemplar. La narración de sus hazañas da la oportunidad de presentar un conjunto de casos en los que el ‘hombre esforzado’ prueba su superioridad moral” (p. 629).

Finalmente, la dimensión alegórico-política de este laberinto instruía a los cortesanos sobre los asuntos referidos al buen gobierno. En especial aconsejaba precisamente al gobernante, los modos en cómo se debería ejercer convenientemente el poder sin caer en los peligros de su uso arbitrario. Así es posible afirmar que las ideas políticas de Sor Juana operaban detrás de estas figuras antitéticas que son Minos y Teseo y que su laberinto cortesano era también una proyección del conflictivo quiebre de valores que iban progresivamente afectando a la monarquía española.

4. El Mito del Laberinto y su Sentido Moral: la Filosofía Secreta de Juan Pérez de Moya

Es en este punto evidente la importancia de los mitos dentro de la escritura de Sor Juana y sus contemporáneos. De hecho, la cultura renacentista y barroca se apropió de estas narraciones surgidas en un contexto precristiano para leerlas como textos en donde

subyace un significado profundo, el cual había de procurar revelar. Si bien estas narraciones podrían presentar asuntos que estarían divorciados del pensamiento ortodoxo de la época, en ocasiones estos “estaban exentos de las leyes del mundo cristiano” (Sabat de Rivers, 1998, p. 161) o servían como catálogo de “los vicios deméritos o perdiciones” (Clavería, 1995, p. 28) para la literatura ejemplar de la época.

Según Sebastian Neumeister (2000), los mitógrafos más sobresalientes en el contexto del Siglo de Oro español fueron Juan Pérez de Moya y Baltasar de Vitoria. Al primero corresponde su *Philosophía Secreta de la gentilidad* de 1585 y al segundo, el *Teatro de los dioses de la gentilidad* de 1620, 1623 y una tercera edición ampliada en 1688 por Juan Bautista Aguilar. En la misma línea, Guillermo Serés (2003) opina que Pérez de Moya fue el modelo de referencia dentro de las recopilaciones mitográficas, a pesar de no estar dotado del enciclopedismo que destacaría luego a Vitoria, pero es al primero a quien se debe que se conocieran y divulgaran mejor los trabajos de los mitógrafos italianos “como Giovanni Boccacio, Lilio Gyraldi, Natale Conti, Andrea Alciato y Vincenzo Cartari” (p. 397). Esto no quita que también los lectores de este periodo accedieran a las traducciones al español que circulaban *De Genealogía Deorum* de Boccacio o de primera mano a las fuentes directas como fue, en este caso, las *Metamorfosis* de Ovidio, “la biblia de los paganos, como Alfonso X, el sabio, las llamó” (Neumeister, 2000, p. 90) .

El tratado de Pérez de Moya fue muy popular y tuvo “un éxito indiscutible en el mercado del libro de la época” (Neumeister, 2000, p. 92). Desde su título aludía a un saber secular (la filosofía) que era minoritariamente transmitido (el atributo de “secreto”) y el cual estaba caracterizado por su aplicación moral. En el primer capítulo de su Libro primero, Pérez de Moya da cuenta de lo que entiende por el mito, apelando pues a revelar la naturaleza y funcionalidad de estas historias:

Fábula dicen a una habla fingida con que se representa una imagen de alguna cosa (...) quiere decir hablar porque toda fábula se funda en un razonamiento de cosas fingidas y aparentes, inventadas por los poetas y sabios, para que debajo de una honesta recreación de apacibles cuentos, dichos con alguna semejanza de verdad, inducir a los lectores a muchas veces leer y saber su escondida moralidad y provechosa doctrina. (1995, p. 65; los subrayados son propios)

Como es posible notar, la interpretación del mito para Pérez Moya es una herencia de la tradición exegética medieval, cuyas lecturas moralizadoras sobrevivieron bien entrado el siglo XVI, a pesar de “la aproximación científica que acometieron los renacentistas” (Egido, 1995, p. 89). Al respecto, Serés —refiriéndose al trabajo de Baltasar de Céspedes, *El Humanista* (1600)— señala que, para la mayoría de exégetas de la época:

(...) los mitos clásicos remiten a una significación última (convencionalmente aceptada como verdadera) que depende de la capacidad hermenéutica del lector, pues siendo las fábulas literalmente inverosímiles, su sentido velado requiere ser explicado desde diversos puntos de vista (evemerista, físico y moral). (2003, p. 403)

Esta lectura moral de las fábulas a las que se reducen los mitos no fue un tema que particularmente haya sido el propósito de todos los mitógrafos. Cabe decir que el mismo Vitoria se resistió a explicar moralmente los mitos, pues los juzgaba peyorativamente como una labor de predicación como señala Serés. Sin embargo, hasta aquí queda en claro que fue una lectura usual y que compartieron muchos legos de la época para interpretar estas fábulas.

Asimismo, y no menos importante, a esto se suma el significativo valor que la tradición neoplatónica de León Hebreo le atribuía a los sentidos dispuestos al interior de las fábulas. Como señala Carmela Zanelli (2016), a propósito de la inserción de estas historias en la obra del inca Garcilaso, estos niveles de sentido se dividían en tres: literal, moral y alegórico. El aspecto moral inserto dentro de los mitos era pues, al igual que el nivel alegórico, un elemento determinante al momento de leer estas fábulas, y también, podría afirmarse, que en la medida de que un escritor pretendía reutilizar esta historia con asuntos diversos no podía dejar de observar dicho nivel que por convención ya identificaban los lectores.

Por las condiciones de recepción de los mitos ya explicados en detalle, desde la perspectiva del presente trabajo, es posible establecer un punto de contacto entre la lección moral que Pérez de Moya le atribuye al mito de Minos y el laberinto de Creta y la lectura que Sor Juana proyecta de la misma fábula en escena. Ciertamente, esto no supone señalar que Sor Juana se ciera estrictamente a la lectura de Pérez de Moya. No obstante, es visible la

afinidad en la manera en cómo moralmente se aplican las premisas propuestas por el autor de la *Philosophia Secreta* en la interpretación moral que de este mito realiza el texto sorjuanino.

5. La transgresión Femenina en el Escenario del Mito

El mito de Minos y el laberinto de Creta establece como personajes relevantes a los sujetos masculinos. Estos son los protagonistas de las acciones y los receptores de sus efectos tanto en la fuente directa que es las *Metamorfosis* de Ovidio como en el compendio de Pérez de Moya. Lo singular es cómo Sor Juana actualiza estas fábulas mediante el desplazamiento del protagonismo hacia los personajes femeninos. En este apartado se examinará cómo la transgresión femenina y los nuevos códigos de conducta que propone la monja jerónima serán parte de un curioso entramado textual en donde Sor Juana une la problemática de las relaciones entre los géneros y la aplicación moral derivada del mito según su forma de entender la dialéctica del premio y el castigo, asunto constante dentro de su obra.

5.1. La mujer y su posición en la comedia

Un asunto en el que la crítica ha incidido es que la escritura de la jerónima es inseparable de su condición de mujer, y más aún por la posición que ocupaba dentro del campo del saber y en una sociedad estrictamente estamental como era la sociedad colonial novohispana del siglo XVII. Sin embargo, no se puede analizar a Sor Juana desde una teoría de género que, como advierte Josefina Ludmer (1984) en “Las tretas del débil”, parta de “rótulos (...) generalizaciones universalizantes [o] lecturas tautológicas” (p. 47). Más bien, lo que habría que considerar es que el discurso femenino “se filtra en los resquicios de lo conocido” (p. 47), de modo que a partir de una inversión se vincula con aquellos atributos que el espacio social le ha negado tradicionalmente a la mujer como son “el discurso abstracto, la ciencia y la política” (p. 47).

5.2. La recomposición del orden: sanción de la transgresión mediante la aplicación moral del mito y la normalización de los roles del género

El nuevo código de conducta propuesto por Sor Juana es una manera en donde las relaciones normalizadas entre géneros en un escenario social son modificadas o negociadas en el espacio escénico y de ese modo se proyecta una reconfiguración del género. Para la monja jerónima, la mujer merece ser enaltecida en tanto sea producto de un mérito que se consigue a fuerza de someterse al juicio de la razón y un código de conducta que privilegie la racionalidad del carácter. Así, Sor Juana propone una solución imaginada sobre la construcción del género. Al mismo tiempo, como señala Jean Franco, se inserta una nueva perspectiva para establecer las relaciones entre los sexos y eso corresponde al respeto mutuo, concepto que en *Amor es más laberinto* se inserta como tema de discusión.

El asunto moral de este mito es funcional para comprender el nuevo código de conducta que la comedia de Sor Juana establece en la relación entre los sexos. Por ello, es muy sugerente la aplicación moral que Pérez de Moya (1995) deriva del argumento del laberinto de Creta:

- a) El laberinto es la imagen de un mundo que condiciona a los hombres a vivir en el permanente engaño: “sin saber acertar la salida o sus daños, enredados en tantas esperanzas vanas” (p. 485). Esta situación implica que el hombre se atará a los apetitos y desenfrenos del mundo, es decir, a la satisfacción de los sentidos.
- b) El mito funciona como una alegoría sobre la naturaleza escindida del hombre que Teseo y el Minotauro representarán respectivamente. Teseo está asociado al concepto del “hombre perfecto”, pues “sigue el hilo del conocimiento de sí mismo” (p. 485). Este saber le permitirá superar lo sensorial y así ascenderá de lo transitorio a lo trascendente. En cambio, el Minotauro es “su propia y desordenada concupiscencia” (p. 485). Es el hombre “medio bestia y medio hombre” (p. 486) como lo nota Pérez de Moya. Su bestialidad se justificaría en la “concupiscencia” como el mayor desorden de los sentidos producto de su pulsión erótica. Vencer al minotauro es superar el engaño al que está sujeto el hombre por culpa de la satisfacción del placer sensorial.
- c) La salida del laberinto necesita la presencia de Dédalo, es decir, de un agente mediador que posea el conocimiento: “El que una vez se hubiere entregado a cosas ilegítimas no se puede después desenredar sin gran dificultad y sin gran artificio de

Dédalo” (p. 486).

Estos tres aspectos son reconocibles también dentro de la propuesta ideológica que se deriva del arte de la monja jerónima. Así, por ejemplo, en el “Primero sueño”, el primer fracaso que se sucede en el tránsito epistemológico hacia el conocimiento es en el terreno de los sentidos. Para Sor Juana el conocimiento, el acceso a la verdad, es una preocupación metafísica y moral; por ello, en el caso de *Amor es más laberinto*, será el gobierno de la razón por encima de los sentidos el que determinará la salida del laberinto. Y es de una mayor responsabilidad para la mujer el dominio de esos instintos, pues, como se señaló anteriormente, en la estructura pentagonal de la comedia de Sor Juana, son los personajes femeninos los que ostentan un rol preponderante, porque su agencia es mayor: las princesas cretenses son artífices y espectadoras de los enredos y al final, también, sujetos de los efectos que se deriven en la resolución.

La agencia femenina aparece por primera vez cuando las hermanas Ariadna y Fedra son testigos de la violencia de su padre y de los lamentos del príncipe. Esta forma de piedad cristiana, similar a la de Rosaura por Segismundo en *La vida es sueño*, determina la agencia de las dos:

Fedra

Yo llego, ¡pena mortal!;
mas pues es fuerza que nunca muera,
déle mi piedad, siquiera,
el pésame de su mal:
que cuando está desvalido,
y sujeto a una inclemencia,
no se opone a la decencia
consolar a un afligido. (I, 802-810)

Sin embargo, Ariadna advierte que la piedad de Fedra se ha convertido en amor y que es correspondida por Teseo. Así surge en ella “el mal de amor”, entendido aquí como el “amor tirano”: “Apenas, Amor Tirano,/ de tus flechas conocí/que las hace más agudas/

quien las quiere resistir(...)" (I, 1011-1013). La agencia de Ariadna adquiere así un carácter negativo pues su fin es romper con la correspondencia del amor que existe entre Fedra y Teseo: "Mas yo se lo estorbaré" (I, 854). Ella se adelantará en salvar la vida de Teseo mediante el artificio de Dédalo: el hilo, elemento asociado a la "labor de manos" que Margo Glantz (1997) ve como un tópico dentro de la obra de Sor Juana, tópico que dicho sea de paso refuerza positivamente los atributos que tradicionalmente han recibido las mujeres. Así "la labor de manos" de Ariadna liberará a Teseo, esa será su treta para satisfacer el deseo de su amor, pero el aspecto moral que encierra esta acción está distorsionado por el mal de amor que opera en la esfera de los sentidos y los instintos: "Hallo aquí/ que muero por quien no muere por mí" (I, 1033-1034). Su irrupción se convierte en su propia subversión.

Como en el mito, la mediación de Ariadna será decisiva en el triunfo del héroe para salir del laberinto; sin embargo, en el caso de la comedia de Sor Juana, el conocimiento unido a Ariadna se problematiza pues el fin de su acción está sujeto a la satisfacción de sus deseos o remedio de su "mal del amor". Así, no está dispuesta a entrar en cordura cuando Cintia, su criada, le advierte que mejor es preferir el amor que ya se tiene que aquel que no se posee: "Y así, deja los consejos,/si es darme gusto tu fin/(que en un amor obstinado,/es ofender, advertir)" (I, 1077-1080).

Otro aspecto significativo de la asociación de la agencia de Ariadna con el conocimiento es la oposición resultante frente a su hermana Fedra. Dicha oposición en los triángulos dramáticos del teatro de Sor Juana, según Merrim (1991), repiten modelos de una mujer que se escinde por un lado en una cara oscura y por otro luminosa: "Sor Juana kept writing the same play (...) wich repeatedly enacts the drama of the divided woman, the dark versus the light heroine" (p. 95). Esta escisión siempre viene dado por el acceso o su cercanía al conocimiento y determina la asociación con el mal: "The association of woman, presumptuousness, Devil, and knowledge, as we shall see, would prove particularly compelling for Sor Juana" (p. 96). De este modo, se podría identificar que Ariadna ocupa la posición de "The monster woman", como sugiere Merrim, en el sentido de que su mediación producto del conocimiento movilizará las acciones, pero con el propósito justamente de separar a la dama del objeto de su deseo y quererlo para sí misma: "The monster woman, who in these plays invariably displays boundless creative energies, will deploy them in plots and schemes designed to separate mediator from object and /or to win the object for herself" (1991, p. 101).

En cambio, la relación entre Fedra y Teseo manifiesta el modo en cómo el personaje femenino logra dominar sus deseos mediante el recurso del silencio o del secreto. Este recurso es una forma dramática de no faltar a las reglas del decoro, asunto vital dentro de las comedias áureas, pues en los dramas de honor, como opina Alexander Parker (1991), el honor de la mujer siempre debía cuidarse frente a los artificios de los enredos. En la misma línea, Merrim señala que en estas comedias los espacios sirven como laboratorios en donde se pone a prueba el honor: “The woman’s domestic spaces –houses, rooms-become laboratorios where honor is put to the test (...)” (p. 96).

El secreto bien puede proteger el honor de la mujer, pero es posible pensar que, en el caso de la comedia de Sor Juana, este puede también implicar un ejercicio intelectual entre los amantes; así Fedra le exige a Teseo que no rompa su silencio y, en su lugar, inquiera y discierna a partir de los actos que observa de su conducta:

Fedra

No me preguntéis por qué,
que lo que yo no declaro,
no es bien que vos procuréis
descifrarlo: y si allá a solas,
de las premisas que veis,
sacáis alguna ilación
que juzguéis que os está bien,
sacadla allá en hora buena,
mas no me la consultéis. (I, 916-924)

Fedra, en ese sentido, se coloca en una posición de signo, que el amante deberá leer. Sin embargo, Teseo le sugiere la misma reciprocidad a la pauta que ella establece entre los dos: “Que, pues me habéis dado vos/ licencia para que se dé/ libertad al pensamiento,/ también al vuestro soltéis/ las riendas...” (I, 957-961). Este punto parece significativo, pues el amor desde el principio intenta ser marcado por su cualidad intelectual, razonada. El texto sugiere que se debe demostrar el dominio de los efectos del amor, por eso, este es más laberinto y la lectura moral de Pérez de Moya lo refuerza: lo instintivo del hombre está

asociado a la satisfacción de su concupiscencia, por ende, entregarse al “mal de amor” es no acceder a su dimensión más trascendente.

Asimismo, esta posición intelectual del amor debe ir unida a una pauta de conducta. Según Jean Franco (1997), la monja se apropia de las “gastadas convenciones de la comedia de capa y espada (...) para explorar nuevos criterios de conducta” (p. 250). Por ello, es posible establecer una nueva relación entre los géneros a partir de “tratar al otro con respeto, reconociendo al mismo tiempo su diferencia” (p. 250). Fedra busca la igualdad y la reciprocidad en su trato con Teseo, esta será la garantía de su amor: “(...) si yo respondo, / precisamente ha de ser/ que no, y solo con callar/ os excuso este desdén; / porque es el no repugnar, /un tácito conceder” (I, 969-974). Asimismo, el amor para Sor Juana debe ir unido al mérito y al respeto. En ese sentido, el laboratorio que propone la jerónima no posee solo como margen “la protección de la honra, sino la conducta meritoria de los dos amantes” (Franco, 1997, p. 251).

Finalmente, los premios y los castigos funcionan en relación directa con el mérito. Y esta es la parte conflictiva, pues la fineza de Ariadna “no es suficiente para lograr su amor” (Franco, 1997, p. 255): su agencia le ha permitido la libertad a Teseo; sin embargo, no se queda con el galán del triángulo y debe aceptar su unión con Baco. Al respecto, Merrim cree que en esta comedia “(...) the resourceful creative woman is punished for her hubris” (1991, p. 107). A ello, se podría agregar que la lectura moral del mito exige dominar la sensualidad de los sentidos, condición necesaria para salir del laberinto. Ariadna es incapaz de salir por ella misma del desorden creado por su agencia y “el mal de amor”, por lo que le ofrece por segunda vez a Teseo salvarle la vida con la posibilidad de que la restituya: “(...) pues de su nobleza fía/ mi amor, que me restituya,/ viendo que libro la suya,/ en él la suya y la mía” (III, 425-429). Pero esta restitución no sucede de la manera prevista por el personaje, pues Ariadna será restituida por Teseo, como señala Merrim, a un nivel público, pero no en relación con el objeto de su amor: “Fue su hija/que es lo mismo, pues El dio/el ser a quien me dio la vida(...)” (III, 1168-1170). El amor de Fedra es premiado, pero para enfatizar el castigo de Ariadna. Sin embargo, esto no coloca a Fedra tampoco en una posición enteramente resguardada de los efectos del amor, pues al final de la comedia pretende huir con Teseo poniendo en riesgo su posición y honor. La diferencia con Ariadna es que ella disfraza su agencia de subordinación:

(...) las razones que me obligan

a que la fuga disponga,
y que casi me forzaran
a decírtelo animosa,
con decirlo tú me excusas
el que yo te lo proponga;
porque no sé qué se tiene
el disponer amorosas
resoluciones, que suena
siempre mejor en la boca
del galán que de la dama (...) (III, 603-613)

La inteligencia de Fedra reside en proyectar su iniciativa a la esfera de acción del galán. Es una forma de actuación contraria al modo de Ariadna, cuyas acciones corren por cuenta propia. En cambio, Fedra se ampara al seguir la convención del decoro, pero al mismo tiempo conseguir su cometido sin afectarlo. Las relaciones entre los sexos se mantienen, pero en el fondo el texto de Sor Juana no castiga la completa agencia de la mujer, más bien premia la agencia que puede lograr su cometido desde los márgenes de la convención y con ejercicio del razonamiento, elemento que privilegia la lectura moral de Pérez de Moya sobre el laberinto.

6. Conclusión

En este breve acercamiento a *Amor es más laberinto*, se ha querido notar cómo Sor Juana utiliza la referencialidad del mito para construir el espacio y el enredo. Además, se ha hecho uso de la lectura moral de Pérez de Moya para concluir que la monja jerónima establece, como conductor de la resolución del enredo, el problema del dominio de lo sensorial y la preferencia por el conocimiento que surge producto de la razón. Los personajes femeninos son los agentes de la acción y, al mismo tiempo, receptores de los premios y castigos. A través de ellos, la monja jerónima configura en su comedia la nueva relación entre los géneros. Como toda obra suya, los temas dominantes de la escritura de Sor Juana se transparentan en esta pieza y, sin duda, ofrecen las mismas aristas complejas de sus otros

textos. Definitivamente, hay más elementos por discutir e interpretar con cada nueva lectura de la obra de Sor Juana; esta es la razón de su riqueza y de su permanente actualidad.

Referencias

- Clavería, C. (1995). Introducción. En J. Pérez de Moya, *Philosophía secreta de la gentilidad* (pp. 13-53). Madrid, España: Cátedra.
- Couderc, C. (2006). *Galanes y damas en la comedia nueva. Una lectura funcionalista del teatro del Siglo de Oro*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Egido, A. (1995). *El gran teatro de Calderón. Personajes, temas, escenografía*. Kassel, Alemania: Reichenberg.
- Franco, J. (1997). Las finezas de Sor Juana. En S. Poot Herrera, “Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando”. *Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz* (pp. 247-256). México D.F., México: El Colegio de México.
- Glantz, M. (1997). Labores de manos: ¿Hagiografía o autobiografía? En S. Poot Herrera, “Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando”. *Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz* (pp. 21-33). México D.F., México: El Colegio de México.
- Hernández Araico, S. (2008). El espacio escénico de *Los empeños de una casa* y algunos antecedentes calderonianos. En I. Arellano & J. Rodríguez Garrido (Eds.), *El teatro en la Hispanoamérica colonial (siglos XVI-XVIII): Textos, prácticas escénicas y contextos de representación* (pp. 183-200). Pamplona, España: Universidad de Navarra, Frankfurt am Main/ Madrid: Vervuert/Iberoamericana.
- Juan Pérez de Moya. (1995). *Philosophía secreta de la gentilidad*. Madrid, España: Cátedra.
- Ludmer, J. (1984). Las tretas del débil. En P. González & E. Ortega (Eds.), *La sartén por el mango* (pp. 47-54). San Juan de Puerto Rico, Puerto Rico: Huracán.
- Merrim, S. (1991). Mores Geometricae: the ‘womanscrpit’ in the Theater of Sor Juana Inés de la Cruz. En S. Merrim (Ed.), *Feminist perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz* (pp. 94-123). Detroit, USA: Wayne State University Press.
- Neumeister, S. (2000). *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*. Kassel, Alemania: Reichenberg.
- Parker, A. (1991). *La imaginación y el arte de Calderón. Ensayos sobre las comedias*. Madrid, España: Cátedra.
- Rodríguez de la Flor, F. (2012). *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el Barroco hispano*. Madrid, España: Akal.
- Rodríguez Garrido, J. (2005). Escritura femenina y representación del poder en Amor es más laberinto de Sor Juana Inés de la Cruz (Loa y comedia). En J. Pascual, E. Ballón

- Aguirre & Ó. Rivera Rodas (Eds.), *De palabras, imágenes y símbolos: homenaje a José Pascal Buxó* (pp. 615-634). Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmczw1t7> (Trabajo original publicado en 2002)
- Sabat de Rivers, G. (1998). Heroínas de amor trágico en cinco sonetos de Sor Juana. En G. Sabat de Rivers, *En busca de Sor Juana* (153-174). México D.F., México: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Serés, G. (2003). El enciclopedismo mitográfico de Baltasar de Vitoria. *La Perinola. Revista de Investigación Quevediana*, (7), 397-421.
- Sor Juana Inés de la Cruz. (2012). *Amor es más laberinto. Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz, vol. IV. Comedias, sainetes y prosa*. Salceda, A. (Ed.). México D.F., México: Fondo de Cultura Económica.
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid, España: Cátedra/Universidad de Murcia.
- Zanelli, C. (2008). De palestras, disputas y travestismos: la representación de América en el teatro de Sor Juana Inés de la Cruz. En I. Arellano & J. Rodríguez Garrido (Eds.), *El teatro en la Hispanoamérica colonial (siglos XVI-XVIII): Textos, prácticas escénicas y contextos de representación* (pp. 201 - 224). Pamplona: Universidad de Navarra, Frankfurt am Main/ Madrid: Vervuert/Iberoamericana.
- Zanelli, C. (2016). Las fábulas de Garcilaso: ¿alegoría, historia o ficción en los *Comentarios reales*? *Lexis*, 40(2), 421-433.

LA POESÍA MIGRANTE ANDINA EN EL PERÚ DEL SIGLO XX*

*Shéridan Medina Cabrera**

sheridanmedina25@gmail.com

Universidad Nacional Federico Villarreal

Fecha de recepción: agosto de 2016

Fecha de aceptación: diciembre de 2016

Resumen: Esta investigación pretende evidenciar la presencia de una tradición poética migrante andina a lo largo del siglo XX a partir de las poéticas más resaltantes que desarrollen la retórica migrante durante este periodo. La literatura migrante, para el caso concreto, la poesía migrante andina, estaría inscrita y sería una literatura heterogénea que conformaría parte de otra de mayor heterogeneidad que es la literatura peruana en sí, entendiendo a esta última como la que alberga literaturas internas varias, todas de carácter nacional y autónomo, y que harían de su conjunto una “totalidad contradictoria”. En el presente artículo, se propone hacer un recuento de las principales poéticas migrantes que se sucedieron en el transcurso del siglo pasado evidenciando, con su linealidad y regularidad, la existencia de una literatura migrante como poética representativa de la literatura peruana del siglo XX.

* Este artículo forma parte del tercer capítulo de la tesis de licenciatura, aún inédita, de la autora, “Poéticas migrantes del Perú de los 80’s: los casos de Pedro Escibano, Domingo de Ramos y Boris Espezuá”, y es, además, la primera versión de su proyecto de tesis de maestría: “La poesía migrante andina en el Perú del siglo XX”.

** **Shéridan Medina Cabrera** es bachiller en Literatura por la Universidad Nacional Federico Villarreal y egresada de la Maestría de Literatura Peruana y Latinoamericana de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha participado como ponente en diversos congresos y coloquios de la especialidad de Literatura y afines.

Palabras clave: Sujeto migrante, poesía migrante, heterogeneidad, migración.

THE ANDEAN MIGRANT POETRY IN PERU OF THE TWENTIETH CENTURY

Abstract: This research tries to evidence the presence of a poetic Andean migrant tradition throughout the 20th century from the most outstanding poetics that develop the migrant rhetoric during this period. The migrant literature, for that matter, Andean migrant poetry, would be inscribed and would be a heterogeneous literature that would form part of another one of greater heterogeneity that is the Peruvian literature itself, understanding the latter as the one that contains several internal literatures, All of a national and autonomous character, and which would make of the whole a “contradictory totality”. This article intend to make a recount of the main migrant poetics that happened in the course of the last century showing with its linearity and regularity, the existence of a migrant literature as poetic representative of Peruvian literature of the twentieth century.

Keywords: Migrant subject, migrant poetry, heterogeneity, migration.

1. Introducción

Los procesos sincréticos que han atravesado nuestra sociedad y cultura, (desde antes, incluso, de la llegada española) han marcado profundamente, y se podría decir hasta determinado, nuestra historia como nación. La migración como fenómeno social y antropológico ha sido una constante que ha prefigurado, particularmente el siglo XX y, especialmente, el periodo que comprende entre los años 1975 y 1990. Dicho periodo será el objeto de estudio del presente artículo.

Estas movilizaciones sociales encuentran, en la década de los 20 del siglo pasado, uno de sus hitos. Se trata de la primera fase de las migraciones que tienen lugar en el siglo XX, y ello porque a las migraciones internas se le suman las inmigraciones europeas. Tal como lo indica Roberto Abusada Salah y Cinthya Pastor Vargas: “En esta primera fase el Perú se desenvuelve básicamente como un país receptor de inmigrantes, principalmente provenientes de Europa” (2008, p. 5). La variedad cultural y étnica del periodo evidencia, a su vez, las diferencias entre lo cosmopolita de la vida urbana limeña y lo provinciano de las prácticas migrantes campesinas, andinas, selváticas, etc. Posteriormente, el fenómeno se agudizará a partir de la década de 1940 como producto de diversos factores económicos y

políticos¹, fundamentalmente, el proceso de modernización suscitado desde inicios de siglo y su evidente centralismo en la capital limeña.

Al mismo tiempo, una incipiente modernidad se instala en la ciudad dinamizando el circuito cultural de los años 20. Ante este escenario, ciertos focos regionalistas se construyen desde la resistencia, un ejemplo representativo es el Grupo Orkopata y la emblemática publicación *Boletín Titikaka* (1926). Desde la periferia sureña, elaboran sus propios medios para participar de esta modernidad y cosmopolitismo, construyendo su propia plataforma cultural desde la cual dialogar con otros focos culturales a nivel mundial.

Por otro lado, en Lima se vivían tiempos de cambio con la vorágine que la vanguardia emprendía en el campo literario, en particular, el poético. La narrativa, sin embargo, aún tenía en Abraham Valdelomar su propia manera de experimentar la modernidad. Su cuentística culta, en español, asimilaba elementos de la provincia en un estilo original y pionero en la literatura peruana hasta ese momento.

Si Melgar fue nuestro “primer momento peruano”² en la literatura, Valdelomar fue el primer momento “provinciano”, momento que significó la proyección nacional de este origen cultural desde Lima (Lauer, 1989). La relevancia de señalar a Valdelomar, y con él también al importantísimo grupo Colónida, es que este significa el momento en el que ingresa el elemento provinciano, como tal, a la literatura culta. El elemento rural, el campo, la aldea, lo atemporal, aquello que permanece al margen de la modernidad, la ciudad y todo lo que ello implica, adquiere un posicionamiento protagónico en la narrativa de Valdelomar, aunque desde una distancia que permite distinguir el lugar de enunciación ciudadano del autor.

No solo es lo provinciano como lo exótico, aquello que Valdelomar presenta; es lo provinciano desde la mirada capitalina. A pesar de que el autor sea un migrante, y pese aún por lo señalado antes, no se podría afirmar que Valdelomar inaugure, propiamente, la

¹ José Matos Mar dedica un pormenorizado estudio para explicar las migraciones campesinas que experimentó Lima a lo largo del siglo XX, con un énfasis especial en la década de 1980. Así, en *Las migraciones campesinas y el proceso de urbanización en el Perú*, afirmó lo siguiente: “La gran migración provinciana masiva a la costa y principalmente a Lima, se inició en la década de 1940, favorecida por la ampliación de la red vial y las transformaciones económicas que ensancharon al mercado interno. La bonanza de las exportaciones, favorecidas primero por la segunda guerra mundial en la década de 1940 y luego por la guerra de corea, en la década de 1950, produjo el auge más importante de este siglo en la economía peruana” (1990, p. 14).

² José Carlos Mariátegui hizo esta aclaración respecto a los comentarios de José de la Riva Agüero sobre Mariano Melgar: “Para Riva Agüero, el poeta de los yaravíes no es sino ‘un momento curioso de la literatura peruana’. Rectifiquemos su juicio, diciendo que es el primer momento peruano de esta literatura” (1969, p. 267).

literatura peruana migrante del siglo XX. Lo que se ejemplifica en él es el tema de la provincia como una instancia subordinada y no está presente el conflicto que implica la confluencia horizontal de dos posiciones culturales, como sí ocurre con las literaturas migrantes.

Ahora bien, bajo el enfoque teórico delimitado por los postulados de Antonio Cornejo Polar, y a partir del deslinde del provincialismo de Valdelomar, el presente artículo se propone hacer un recuento de las principales poéticas migrantes que se sucedieron en el transcurso del siglo pasado, evidenciando con su linealidad y regularidad la existencia de una literatura migrante representativa del periodo. La propuesta radica, entonces, en señalar la autonomía y la tradición de una poesía migrante que data desde mucho antes de los postulados teóricos de Cornejo Polar. Como se sabe, este último esbozó su sistematización como parte del proyecto de literaturas heterogéneas.

Una vez identificada esta tradición, se podría entender y explicar a la poesía migrante como una auténtica poética del periodo 1975-1990, periodo establecido como la “generación” de estudio y en la cual la crítica ha erigido como poéticas representativas aquellas que se centraron en una experiencia puramente capitalina. La poética migrante sería una de las más representativas de este periodo por su autenticidad dentro del contexto en el que se inscribe, y del que es producto. Al mismo tiempo, permite reflexionar sobre aspectos como la identidad y la cultura nacional debido a la densidad de su discurso.

2. El Caso de César Vallejo

Quizá el primer “poeta migrante” del siglo XX, y referencia ineludible dentro de la tradición poética peruana, sea César Vallejo. El tránsito que existe entre *Los Heraldos Negros* (1918) y *Trilce* (1922) delatan una multiplicidad de estilos que no solo se remiten a una exploración personal en el lenguaje, sino a una experiencia que es el trasfondo de esta exploración: la migración, esa conciencia descentrada o desenfocada que atraviesa los espacios, tiempos y culturas que se habita y se habitó. Un poema emblemático es “Idilio muerto”:

Qué estará haciendo esta hora mi andina y dulce Rita
de junco y capulí;
ahora que me asfixia Bizancio, y que dormita

la sangre, como flojo cognac, dentro de mí. (2002, p. 57)

Enseguida se evidencia el descentramiento que se produce en el sujeto; una nostalgia que opera trayendo el recuerdo del ayer a la memoria del hoy, pero no solo es una imagen provinciana, sino una imagen trastocada por la multiplicidad enunciativa. La “andina y dulce Rita” pasa de ser un personaje a ser una metáfora de lo provinciano; es el sujeto provinciano que, a pesar de ser “andino”, textualmente, necesita ser ratificado como un constituyente de lo andino y, por tanto, auténticamente representativo; es dulce, andina, como caracteres sentimentales o virtudes; y es de junco y capulí, como características corporales del sujeto. Se presenta, entonces, en el texto, un sujeto que ha sido enfatizado en su calidad de andino y provinciano con el fin de remarcar su carga semántica, no por nada se trata de la protagonista del poema. En ese sentido, lo que está detrás del personaje no es más que la provincia, lo andino personificado en una mujer, a la que se ama, extraña y añora.

Cornejo Polar insiste en que la retórica de la migración ha existido desde muy antiguo. Propiamente, ha ido enfatizando:

(...) en sentimientos de desgarramiento y nostalgia y que normalmente comprende el punto de llegada —la ciudad— como un espacio hostil (...) a la vez que sitúa en el origen campesino una positividad casi sin fisuras, con frecuencia vinculada a una naturaleza que es señal de plenitud y signo de identidades primordiales. (1996, p. 839)

En el caso de “Idilio muerto”, la añoranza por el ande está fuertemente representada en Rita, a quien se le adjudica características del paisaje serrano; “de junco y capulí” y esta, a su vez, es con quien se identifica el poeta. La retórica migrante no llega a fijar los tiempos ni los espacios, en los que el sujeto descentrado está condenado a recordar el pasado, que no por perdido deja de estar presente o ser parte de su vida. Todo lo contrario, el nostálgico (Cornejo Polar, 1995) se convierte en una forma de vida en el migrante.

Así, el espacio de la ciudad, el espacio capitalino, constituye el primer punto desde el cual se origina la nostalgia migrante; a partir de la comparación entre lo que se es y lo que se fue, entre lo que se tiene y lo que se tuvo: “(...) ahora que me asfixia Bizancio” (Vallejo, 2002, p. 57). Ese “ahora” marca el lugar enunciativo, un lugar que, en espacio real, es la

capital, pero que en el discurso se distiende y se vuelve maleable, siendo invadido por la provincia y el pasado. La referencia a Bizancio, en contraposición a Rita, no es solo una referencia geográfica. Bizancio es occidente, es la cultura, es el mundo moderno, que a pesar de su fastuosidad “asfixia”; mata lentamente al hombre del ande, quien prefiere los juncos y capulíes.

Sobre “Idilio muerto” se pueden encontrar estudios muy interesantes, en tanto exploran los valores del lenguaje Vallejiano. Por ejemplo, en “El sujeto migrante en la poesía de César Vallejo. Primera aproximación”, Camilo Fernández Cozman, trabaja la categoría de Cornejo Polar conocida como “sujeto migrante”, empleada también en el presente trabajo. El análisis no se da solamente bajo los preceptos del crítico arequipeño sino que, y quizá esto sea lo más enriquecedor de su texto, hace dialogar esta categoría con la corriente modernista de Rubén Darío, de la cual Vallejo se divorciaba paulatinamente, y con la propuesta de Giovanni Bottirolí, quien consideró que el estilo se relaciona fuertemente con la ideología y, por ello, propone estilos de pensamiento (Fernández Cozman, 2009).

Esta, junto con otras lecturas, demuestra que así como ha existido una literatura migrante reconocible en poetas consagrados como César Vallejo, también ha existido una crítica que los ha abordado bajo la perspectiva de la migración. Ello contrasta con la carencia de una sistematización pertinente de este tipo de poesía, pues no cuenta con un estudio o estudios que asuman esta literatura como un tópico y una estética recurrentes. Además, tampoco se ha determinado un corpus representativo de ella.

3. El Caso de José María Arguedas

Otro caso emblemático e ineludible de la poética migrante en la tradición literaria peruana es José María Arguedas y su libro *Katatay* (1972). La crítica ha estudiado profundamente, y desde diversos enfoques, estos poemas y en general la obra completa de Arguedas. Por esa razón, estaría demás exponer o explicar sobre el gran valor estético y cultural de su producción literaria, toda ella atravesada temática y estéticamente por la migración y sus conflictos. En ese sentido, para el presente artículo, se analizará, particularmente, solo uno de los más memorables poemas que integran *Katatay*, “A nuestro padre creador Tupac Amaru”. Dicho texto, desde los objetivos que persigue esta investigación, ilustra oportunamente un aspecto que la poesía migrante posterior retomará con gran potencia:

la migración como tema mítico, la reconquista la capital occidentalizada por los hombres del ande.

El discurso mítico migrante enfatiza en el retorno del hombre del ande y su papel como actor de la historia que lo posicionó, desde la llegada de los españoles, como el eterno excluido. Esto significará que quienes fueron desterrados de sus posesiones y tierras, ahora bajen de los andes a tomar los territorios de los antiguos patrones, haciendo suya una ciudad que los rechaza y desprecia. Es importante señalar un aspecto sin el cual no se podría comprender el discurso mítico característico de la poesía arguediana, ni su complejidad como discurso migrante. La poesía de Arguedas es originalmente quechua, y si bien la publicación de *Katatay* es bilingüe, las traducciones de los poemas no son de su total autoría. En ese sentido, los poemas que integran *Katatay* son pensados y escritos desde esa lengua y para hablantes de la misma. Este factor complejiza aún más la poesía migrante de Arguedas, quien transita entre dos lenguas y escoge el quechua para expresar sentimientos cuya profundidad sería imposible de declarar con el castellano.

Este artículo se enfoca en una poética migrante que implica un desplazamiento previo a su gestación y cuyo marco de acción estaría delimitado por la lengua empleada (castellano culto). No obstante, siendo muchos los poetas de esta generación de origen andino, como Arguedas y los poetas quechuas del 80, los hay también quienes transitan entre más de una lengua. Lo que sucede con la poesía quechua migrante es que ella posee un rango de complejidad mayor que la escrita únicamente en español; se trata de consideraciones en el lenguaje que comprenden la confrontación de culturas y racionalidades distintas, lo cual marca un fuerte dramatismo en el texto y supone la necesidad de un análisis semántico riguroso que contemple la densidad de la poesía migrante. A pesar de estas diferencias, la poesía migrante en castellano y quechua comparten vínculos básicos de estructura y tema; los vínculos de tema estarían asociados con una tradición mitológica andina.

La literatura migrante de este tipo se presenta como una suerte de gesta o cantar épico del migrante andino, que parte de considerar la migración como un momento del orden cíclico que establece la mitología andina. El mito del Inkarrí, en el que la cabeza del Inca expande sus raíces por toda la tierra para un día indefinido volver a instaurar el orden perdido, se ve claramente representado e interpretado en el avasallador fenómeno migratorio que trae de vuelta al dominio a quienes habían sido desplazados. Toda la migración y los procesos que siguieron, así como lo que produjeron artísticamente, se puede entender como el desarrollo de la conquista del hombre andino de la capital, aquella que al principio lo

despreció pero que luego terminó siendo trasformada por él. Mucha literatura hay sobre el tema; sin embargo, son ineludibles los poemas de Leoncio Bueno como “Huayco de Comas” y de José María Arguedas como “A nuestro padre creador Tupac Amaru”. Respecto a esta particularidad en la poesía y los sujetos migrantes quechua, Julio Noriega definiría:

En consecuencia, la postura que ellos adoptan como poetas no es la indígena, pero tampoco la indigenista. Escriben como quienes son: ni blancos ni indios, sino migrantes desarraigados, los que llevan un mundo interior partido, pero no dividido. En sus poesías, nacidas de la unión migración quechua-educación occidental, se atraen y rechazan a la vez, en un encuentro literario sin precedentes en el mundo andino, la tradición oral y la escrita, el mundo quechua y el español, el mito del Inkarrí y el del progreso. (1996, p. 329)

A continuación, se presentará una parte del poema aludido, “A nuestro padre creador Tupac Amaru”:

Desde el día en que tú hablaste, desde el tiempo en que luchaste con el acerado y sanguinario español, desde el instante en que le escupiste a la cara; desde cuando tu hirviente sangre se derramó sobre la hirviente tierra, en mi corazón se apagó la paz y la resignación. (1972, p. 15)

Se distingue, en primer lugar, el carácter del receptor a quien se dirige, un ser mítico: el Inca Túpac Amaru, el último Inca. En segundo lugar, el carácter continuador de su proclama. Así, el sujeto lírico encarna la herencia de la rebeldía Inca y se asume como ese indio atemporal, que vio la ejecución de su señor y que aguarda hasta su reivindicación y la reivindicación de su pueblo como algo predestinado, inevitable, una responsabilidad como hijo del Inca.

Por otro lado, la posición del poeta no es solo la de un individuo que asume su propio papel. En el poema, él es la personificación de su pueblo, el que encarna el sufrimiento de los siglos, la humillación de la “conquista”, la pérdida del mundo original. Esto se ejemplifica en el siguiente extracto: “Estoy gritando, soy tu pueblo; tu hiciste de

nuevo tu alma; mis lágrimas las hiciste de nuevo; mi herida ordenaste que no se cerrara, que doliera cada vez más” (1972, p. 15).

Se evidencia en el texto un sujeto que con su voz ilustra la historia de su pueblo, como los grandes poetas épicos antiguos, cuya función era transmitir el espíritu de las naciones a través de sus cantos. Obviamente, Arguedas estaría apelando al carácter oral del pueblo indígena, en el cual se basa la transmisión de sus conocimientos y cultura. Desde su posición canta el pasado pero también anuncia los nuevos tiempos:

Somos miles de millares, aquí, ahora. Estamos juntos; nos hemos congregado pueblo por pueblo, nombre por nombre, y estamos apretando a esta inmensa ciudad que nos odiaba, que nos despreciaba como a excremento de caballos. Hemos de convertirla en pueblo de hombres que entonen los himnos de las cuatro regiones de nuestro mundo, en ciudad feliz, donde cada hombre trabaje, en inmenso pueblo que no odie y sea limpio, como la nieve de los dioses montañas donde la pestilencia del mal no llega jamás. (1972, pp. 23-25)

La vinculación del pueblo migrante con los tiempos precoloniales, su cultura, su lengua, sus señores, demuestra a un sujeto lírico que toma conciencia de que su posición en la historia no solo responde a su individualidad, como ya se mencionó, sino a la de toda una colectividad que retoma, en y por la migración, la ciudad desde la cual fueron sometidos, desde la cual excluidos, una ciudad que ya no es de los reyes, ahora es de los indios. Por un lado, esta ese deseo de ocupar el espacio negado por quienes los sometieron durante tantos siglos. Por otro, está la esperanza de reconciliar ambos mundos, en el que los principios del “paraíso perdido” recobren valor y dirijan a los hombres. En palabras de Julio Noriega, se trataría de “los desterrados, los ‘wakchakuna’, que no solo buscan un regazo, un ‘oqlllo’, sino que anuncian un tiempo nuevo” (1996, p. 311).

Esta nueva “conquista”, que los hombres del ande hacen de la capital, se traduce en una invasión que, a diferencia de la española, no fue por medios violentos, sino culturales. Se trató de una transformación que se desarrolló desde el ámbito artístico hasta el económico pasando por el urbanístico y demás. El rostro de Lima cambió radicalmente, pero, lo más importante fue que el rostro de la identidad peruana se pluriculturalizó.

4. El Caso de Leoncio Bueno

Quien retoma el tópico del discurso migrante épico es Leoncio Bueno, quien se inscribe dentro de la “Poesía proletaria peruana”³. Aunque su voz poética es auténticamente migrante y no puede escapar de la retórica de la nostalgia. Esto se hace más evidente si se toma en cuenta que, al igual que Arguedas, retrata la historia de un pueblo que reivindica su posición dentro de la historia.

La poesía de Leoncio Bueno se inscribe dentro de esta literatura migrante en la medida que su poesía no solo dé cuenta de la realidad obrera sino que, a partir de ciertos tópicos y modos retóricos, dé cuenta también de una naturaleza descentrada, típica y resultante de un fenómeno de traslación no solo territorial sino de subjetividad. El sujeto migrante que se teje en la poesía de Bueno responde a desgarramientos, inserciones de elementos andinos en espacios y momentos ciudadanos. Esta mezcla en el discurso da cuenta de una heterogeneidad que trastoca el lenguaje poético aparentemente plano. A continuación, se pasará a exponer algunos fragmentos del poema “Canto del poblador de la barriada”:

Aquí estamos
los desterrados,
aquí estamos
en medio del páramo;
(...) Somos los desahuciados de la urbe.
(...) Éramos los herederos de Huayna Capac,
hoy somos los despojados de la tierra;
(...) Somos los explotados,
los sin tierra, sin sol y sin oxígeno;
somos los que en la urbe erguimos los rascacielos

³ “La poesía proletaria peruana” como tal, ha sido tratada por críticos y poetas en diversos estudios, aunque no muy abundantes, desde mediados del siglo pasado. Un primer trabajo sistemático sobre esta producción la encontramos en la antología *Poesía proletaria en el Perú* (1930-1976) (1976) de Víctor Mazzi. En ese breve texto inaugural aborda las características de la poesía proletaria, siendo el primero que utiliza el término en relación a un corpus integral y una sistematización de este. Asimismo, la poesía proletaria de principios de siglo tiene un importante estudio en *La lira rebelde proletaria* (1984), de Gonzalo Espino, libro que se encarga de estudiar particularmente la poesía de obreros producida en Lima y en el que se hace un recorrido histórico de las fuentes de la poesía obrera, el circuito de difusión y recepción de esta, además de una antología del periodo 1900-1926.

(...) Hemos venido en éxodo hasta los cerros áridos
nosotros los eternos combatientes de la bruma,
(...) Aquí estamos en el páramo,
hemos marchado como un gran ejército
(...) más fuertes que el dolor, más duros que el flagelo.
(1966, pp. 55-56)

Como se puede apreciar, las referencias al poema “A nuestro padre creador Tupac Amaru” y al tono épico de Arguedas son notables. A pesar de que no es posible afirmar que Leoncio Bueno leyó el poema de Arguedas, que data de 1962, mientras que el de Bueno es de 1966; se puede confirmar una gran intertextualidad. Nótese que, incluso en el último poema, el poeta y su pueblo se reclaman herederos de un señor Inca también, producto de la experiencia migrante y la heterogeneización de la identidad del sujeto, quien producirá un discurso de la misma naturaleza. Además, está el hecho de que ambos poetas experimentaron la asimilación de una cultura que prioriza la identidad andina y que ambos vivieron su infancia en el ande en condiciones dolorosas y austeras. La identificación con el pueblo andino caló en los poetas al grado de hacer suyo su discurso, sufrimientos y reclamos. Otro común denominador entre ambos fue que ninguno era propiamente indígena, Arguedas era blanco o mestizo y Bueno es de ascendencia afro, propiamente, un mulato.

Una de las ideas principales de su obra es plantear que la llegada de la masa migrante responde a una reivindicación de los verdaderos dueños de la nación que, sin embargo, han sido relegados por los “patrones dueños del país”. Lo nacional, lo auténtico, estaría en el ande, de ahí la renuencia a identificar al obrero con lo andino. La invasión es épica porque se trata de la reivindicación de un pueblo postergado.

5. Hora Zero: ¿Poesía Migrante o Valoración de la Provincia?

En la década de los 70 sucede algo peculiar: se manifiesta un alto índice de jóvenes que migran a la ciudad en busca de un mejor futuro profesional. Producto de ello, se puede reconocer a poetas que forman parte de diversas casas de estudio universitarias, pertenecientes a las recientes clases medias bajas, y que manejan un juicio crítico y político

de la realidad del país. Sobre todo, se destaca en ellos una actitud crítica ante la tradición poética que los precede, de la cual no se sienten herederos sino, por el contrario, parricidas.

Grupos poéticos como Hora Zero renuevan, con su actitud desafiante, el panorama literario de la época. Así, el llamado “poema integral” postula que dicha actitud debe:

(...) aspirar a una totalización, donde se amalgame el todo individual con el todo universal. Es decir, materia que un poema integral es la realidad acontecida y aconteciente; y que adviene en sucesos como expresión de los enfrentamientos de las clases en pugna. Esta materia se expresa en una emoción y sus efectos concomitantes; una idea y sus efectos concomitantes, y derivados llenos de energía movilizante. (Ramírez Ruiz, 1970)

Y esto se refiere a la incorporación de elementos múltiples que sean trascendentes para la conciencia del hombre. Todo lo “antihistórico” e “insulso” quedaría relegado a la lírica y poesía de la tradición. La experiencia del poeta debe estar expresada en sus poemas y a la inversa. La poesía tenía que ser tan cercana y útil que se procuró la inserción de elementos del habla coloquial y hasta sonidos de la calle a los poemas: el poema tenía que abarcar toda la cotidianeidad poetizada. Aunque abiertamente divorciados de la tradición de los 60, representada por Antonio Cisneros en particular, el proyecto de Hora Zero no estuvo excluido de la corriente latinoamericana del “conversacionalismo”, por la cual los elementos del habla cotidiana eran insertados y poetizados de la misma manera que las diversas voces poéticas que se podían dar lugar en el poema.

La poesía migrante admite una pluralidad de voces gracias a su origen de carácter popular, es decir, colectivo. Sucede algo similar con la simultaneidad de voces que se puede observar en la poesía conversacional y, particularmente, en los llamados “poemas integrales” de Hora Zero. Sin embargo, esta “polifonía” en el discurso migrante no corresponde necesariamente a una influencia del conversacionalismo latinoamericano, por lo menos no directamente. La multiplicidad de voces radica en el perfil del sujeto que la produce, en la naturaleza de una subjetividad errante cuya producción textual responde de manera expresionista a los complejos fenómenos psíquicos y culturales que están tras la subjetividad creadora.

Se trata de una literatura tan antigua como la propia migración en el Perú, que tiene en Vallejo, Arguedas y Bueno los poetas más representativos del siglo XX. De manera que la poesía migrante en estudio, la del periodo 1975-1980, no responde a una corriente enmarcada y exclusiva dentro de un determinado momento histórico del proceso literario, sino que solo es un tramo en una larga y antigua tradición, cuyos principios básicos oscilan al margen de tendencias o modas literarias. Lo característico de la poesía migrante de esos años es la gran cantidad de factores culturales y literarios que cohabitan con ella y el panorama de crisis política-económica inigualable en la historia del Perú republicano. Sobre esta diferenciación entre las voces que confluyen en el discurso migrante y la polifonía del discurso poético conversacional, Cornejo Polar señala:

En todos estos casos el lenguaje popular es parte sustancial de la dinámica de la enunciación; por consiguiente, preserva su condición de lenguaje vivo y creador, capaz de transmitir rasgos específicos de su conciencia originaria, muy lejos ya de la función solo caracterizadora y referencial (...). (1989, p. 197)

Es decir, existe una apertura de la poesía hacia los planos populares que antes eran impostados o utilizados como elementos exóticos, la literatura migrante adquiere un carácter vivencial, pues es el propio migrante el que “habla” desde su experiencia y no “representa” situaciones o episodios ajenos a él. Los vínculos entre el discurso migrante y conversacional coincidirían en su carácter auténticamente popular, mas no cabría una generalización, ya que no todo el conversacionalismo peruano remite sus referencias a la provincia. Los Hora Zero ya insinuaban la oficialización de un sujeto migrante descentrado a inicios de la década de los 70.

Lo que sí es importante destacar en Hora Zero es la posición que tiene la provincia en sus poemas. Se trata de un conversacionalismo que suma caracteres sociales propios de la realidad de esos años en el cual la migración adquiere un protagonismo particular. En los poemas de Juan Ramírez Ruíz, por ejemplo, se puede observar con claridad la mirada del provinciano ante la gran ciudad, las referencias al campo y al pasado, en otras oportunidades. Sin embargo, en todos ellos, el poeta articula su discurso desde la óptica local, citadina, no presenta un conflicto entre las relaciones de ambos espacios o tiempos. La cultura que predomina en esta poesía es la del capitalino, así el enunciadore sea provinciano.

Esto sucede con varios de los poetas de Hora Zero, muchos de los cuales eran de origen provinciano y adscribían ciertas características del discurso migrante en su obra; sin embargo, su estética tiene un carácter más localista, centrado en la ciudad, la calle en particular. Preocupada en rescatar, justamente, lo popular en la inserción de estos elementos provincianos (más que en los rurales, andinos) en el poema. Por otro lado, se encuentran poetas como Antonio Cisneros, cuya poesía tiende a un conversacionalismo europeizante, que bebe de la tradición anglosajona. Esta postura es ampliamente criticada por los poetas horazerianos, quienes parten de este “mal ejemplo” para trabajar “poemas integrales” más cercanos a la realidad del día a día. Por último, Mirko Lauer indica algo interesante acerca de los poetas de este periodo:

La poesía urbana de los poetas —migrantes de capas medias de la generación del 70 en Lima— hace un tratamiento oblicuo del tema: la cuota de desasosiego, a veces horror, de la migración aparece de muchas formas, mas nunca el proceso migratorio como tal. (1989, p. 79)

6. Conclusiones

Tras lo expuesto, se puede concluir que las referencias al ande son desde una postura centralista. No existe una complejidad discursiva, conflictos en la enunciación, en el uso de la lengua, pues no hay referencias a otras fuera del castellano, tampoco algún conflicto en la construcción del espacio o tiempo. No ocurre así en la poesía migrante de poetas como José María Arguedas o Leoncio Bueno, por ejemplo.

Como se ha visto, la poesía migrante tiene una tradición que la antecede, con la cual dialoga y de la cual hereda recursos expresivos, tópicos y referencias contextuales determinadas. En la década de los 80, las propuestas provincianas de Hora Zero serán radicalizadas. Se integraría en el poema no solo el espacio provinciano, sino la coloquialidad en la expresión (el británico modo) y los referentes urbanos y marginales. Ello bajo la mirada de un sujeto descentrado que responde al conflicto psíquico y social de saberse entre dos mundos; al que abandonó y ahora añora, pero del que ya nunca volverá a ser parte en su totalidad. El espacio al que llegó a cumplir las expectativas de un futuro mejor, lo rechaza y discrimina, lo que genera que este exista afirmando su marginalidad y que no asuma el discurso oficial como propio. Se trata de un sujeto que experimenta una doble

marginalidad; de las periferias de la ciudad a la periferia dentro de la propia ciudad, dentro del propio centro.

Referencias

- Abusada Salah, R., & Pastor Vargas, C. (2008). *Migración en el Perú*. Lima, Perú: Instituto Peruano de Economía.
- Arguedas, J. M., & Arredondo, S. (1972). *Temblar/Katatay*. Lima, Perú: Instituto Nacional de Cultura.
- Bueno, L. (1966). *Al pie del yunque*. Lima, Perú: Grupo Intelectual 1ero de mayo.
- Cornejo Polar, A. (1995). Condición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 21(42), 101-109.
- Cornejo Polar, A. (1996). Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno. *Revista Iberoamericana*, 62(176-177), 837-844.
- Fernández Cozman, C. (2009). El sujeto migrante en la poesía de César Vallejo. Primera aproximación. *Raído*, 3(5), 17-28. Recuperado de <http://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raído/article/view/163/217>
- Lauer, M. (1989). *El sitio de la literatura: escritores y política en el Perú del siglo XX*. Lima, Perú: Mosca Azul.
- Mariátegui, J. C. (1969). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima, Perú: Minerva.
- Matos Mar, J. (1990). *Las migraciones campesinas y el proceso de urbanización en el Perú*. Lima, Perú: UNESCO. Recuperado de <http://unesdoc.unesco.org/images/0008/000881/088100sb.pdf>
- Noriega, J. (1996). La poética quechua del migrante andino. En J. A. Mazzotti & U. J. Zevallos (Comps.), *Asedios a la heterogeneidad cultural: Libro homenaje a Antonio Cornejo Polar* (pp. 311-338). Filadelfia, Estados Unidos: Asociación Internacional de Peruanistas.
- Ramírez Ruiz, J. (1970). Poesía integral. Primeros apuntes sobre la estética del Movimiento Hora Zero. Recuperado de <http://danielroaspachas.blogspot.pe/2009/01/poesia-integral-primeros-apuntes-sobre.html>
- Vallejo, C. (2002). *Obra poética*. Lima, Perú: Peisa.

“IL SENTIMENTO DELLA TRADIZIONE”: LUZI LEGGE UNGARETTI

*Rosanna Pozzi**

pozzi.rosanna@virgilio.it
Università dell’Insubria

Fecha de recepción: agosto de 2016

Fecha de aceptación: diciembre de 2016

Resumen: Il saggio passa in rassegna le riflessioni critiche di Mario Luzi a proposito di Giuseppe Ungaretti, scritte e pubblicate tra il 1952 e il 2000, mettendone in luce le tre fondamentali chiavi d’interpretazione: la religiosità nel suo nesso con il dolore e la morte; l’esperienza di sradicamento dalla terra d’origine e la conseguente ricerca di recupero della tradizione letteraria italiana; l’origine della

* **Rosanna Pozzi** è Laureata in lettere classiche presso Università di Genova nel 1993 con una tesi sulla pièce teatrale *Ipazia* di Mario Luzi, attualmente è docente di letteratura italiana e latina presso il Liceo Scientifico Statale Arturo Tosi di Busto Arsizio (VA) e Cultrice della materia presso la Facoltà di Scienze della comunicazione dell’Università dell’Insubria- Dipartimento di Scienze teoriche e applicate; ha conseguito il titolo Dottore di ricerca presso l’Università di Genova (Dipartimento F.I.S.T.I.R.), con una tesi dedicata agli scritti critici di Mario Luzi. È stata Visiting Professor di Letteratura Universale presso UCSS Lima- Però nel luglio 2007. Il suo ambito di studio prevalente riguarda il teatro in versi di Mario Luzi, i testi critici di Mario Luzi su poeti italiani del Novecento e il nesso arte poesia nelle liriche di Mario Luzi e nelle sue prose d’arte; si è occupata inoltre della collaborazione di Mario Luzi con il *Corriere della Sera*. In occasione del centenario della nascita del poeta ha raccolto in *Nove poeti per Mario Luzi* (Aracne, 2014) altrettante interviste ad alcuni tra i maggiori poeti italiani contemporanei. Nel centenario della Grande Guerra si è dedicata ad aspetti particolari della pubblicistica di guerra (Giornali di Trincea dopo Caporetto).

sua poesia dall'esperienza concatenata di morte, vita, "giubilazione". L'autrice intreccia le riflessioni luziane con il contributo critico di altri estimatori della poesia ungarettiana, quali Mengaldo, Ramat, Cortellessa, Bigongiari, Papini, Zanzotto, Sereni.

Palabras clave: Mario Luzi, interpretazione critica, poesia, tradizione letteraria, religiosità, Ungaretti

"THE FEELING OF TRADITION": LUZI READS UNGARETTI

Abstract: The present essay makes a review of the critical reflections of Mario Luzi about Giuseppe Ungaretti, written and published from 1952 to 2000, highlighting three key points of their interpretation: the religiosity, considered in its relationship with pain and death; the experience of being uprooted from his homeland and the consequent search for a recovery of the Italian literary tradition; the origin of his poetry in the concatenated experience of death, life, "jubilation". The author interweaves Luzi's reflections with the critical contributions of other admirers of Ungaretti's poetry, as Mengaldo, Ramat, Cortellessa, Bigongiari, Papini, Zanzotto, Sereni.

Keywords: Mario Luzi, critical reflections, poems, Italian literary tradition, religiosity, Ungaretti

Gli scritti critici di Mario Luzi a proposito di Giuseppe Ungaretti sono certamente densi e originali per il punto di vista introdotto sul poeta, del quale mettono in luce i seguenti aspetti essenziali: la religiosità nel suo nesso con il dolore e la morte; l'esperienza di sradicamento e la conseguente ricerca di recupero della tradizione letteraria italiana; l'origine della sua poesia nell'esperienza concatenata di morte, vita, giubilazione.

Il primo scritto luziano su Ungaretti, datato 1952, fu significativamente pubblicato in un'*Antologia della poesia religiosa italiana contemporanea* nella quale Luzi forniva anche una brevissima nota biografica, non riportata nelle successive sedi di pubblicazione, che si trascrive per completezza documentaria in nota¹. Nell'articolo, utilizzato come introduzione alla selezione di liriche ungarettiane, l'accento era posto sulla tematica religiosa, in conformità

¹ Nel *Profilo di Ungaretti*, contenuto nella *Antologia della poesia religiosa italiana contemporanea*, si legge: "Giuseppe Ungaretti è nato ad Alessandria d'Egitto nel 1888 da genitori toscani. Fu a Parigi; visse la guerra di trincea dal '15 sino alla fine. Ha pubblicato il primo libro di versi nel '16 col titolo *Il porto sepolto*. È considerato uno dei massimi poeti della letteratura contemporanea. L'edizione definitiva delle sue opere va stampandosi e sono già uscite le raccolte di poesia *L'allegria*, Milano 1943; *Sentimento del tempo*, Milano 1943; *Poesie disperse*, Milano 1945; *Il dolore*, Milano 1947; *La terra promessa*, Milano 1949. Altri testi e traduzioni sono usciti recentemente. Vive a Roma dove insegna all'Università" (Luzi, 1952, p. 134).

non solo con il tipo d'antologia nella quale veniva pubblicato ma anche e soprattutto con l'intenso e drammatico contenuto religioso espresso nella sua poesia. In seconda sede di pubblicazione, infatti, con un titolo fortemente connotato, *Religiosità come evasione*, Luzi rendeva esplicito in partenza l'anelito metafisico del poeta; se ne riporta l'esordio per chiarire e meglio comprendere la lirica ungarettiana secondo il punto di vista luziano:

Sento un certo imbarazzo nel parlare della religiosità di Ungaretti; e dipende dal fatto che essa non comporta una visione definita, né un ordine di valutazione coerente. Si potrebbe dire in sostanza che il poeta non possiede alcuna delle certezze che la religione suole accordare a chi veramente ne è toccato; e neppure possiede quella misura a cui il pensiero dell'uomo religioso è informato. La religiosità di Ungaretti compare soprattutto in certi culmini quando per un estremo di sofferenza egli sente il bisogno di rivolgersi in alto; il dolore strappa un grido e il poeta presume ci sia chi possa ascoltarlo. In questo senso rappresenta *un'evasione* dal finito; Ungaretti pone Iddio dove altri poeti videro l'infinito. (Luzi, 2002, p. 123)

La particolarità del rapporto con l'infinito di Ungaretti deriva, sempre secondo Luzi, “dal suo modo di sentire il finito che non è un modo contemplativo, ma una partecipazione violenta e infine insostenibile che esige poi il ricorso al Padre, al Salvatore” (Luzi, 2002, p. 123). È una religiosità dagli *accenti drammatici e implacati*, un anelito religioso correlato e derivato da un'esperienza di vita e di dolore intensi:

Ecco perché gli accenti religiosi sono così drammatici e, potremmo dire, implacati come la sua esperienza. In fondo allo sperimento dei sentimenti intensamente esercitati, in fondo al vano rovello della ragione, quando né quelli né questa possono più delimitare il senso della sofferenza provata, nasce in Ungaretti il ricorso a Dio —preghiera o apostrofe— si fa sentire il bisogno di provare la causa o la protezione. (Luzi, 2002, p. 123)

Pubblicato tre anni dopo l'uscita de *Il dolore* (1947) e ad un anno di distanza da la *La terra promessa* (1950), la breve riflessione luziana poneva in rilievo lo stretto legame

tra religiosità e dolore, registrando il passaggio da un sentimento religioso vago ad uno più preciso e ben delineato nei suoi tratti di valenza cristica, come a tutti è noto, dapprima nel frangente della guerra e poi nel dramma della perdita personale e privata:

Nel volume che appunto s'intitola al dolore, l'accento religioso è più forte e, mi si perdoni il bisticcio, più religioso. Dio non è più un dato, puro e astratto, situato oltre i termini dell'esperienza, un elemento dell'estrema inevitabile dialettica dell'esistere umano; ma è sceso dentro i termini della vita spirituale e affettiva del poeta, ha preso un volto più preciso e più familiare; e se voi richiamate alla mente qual è da ultimo in Ungaretti il sentimento della tradizione, potrete senza troppa circospezione tradurre i due aggettivi in uno solo e dire cattolico. (Luzi, 2002, p. 124)

Luzi proseguiva nella medesima pagina chiarendo che la connotazione cattolica della religiosità ungarettiana si svela in modo chiarissimo e inequivocabile a partire da *Mio fiume anche tu*, lirica nella quale, sempre in dipendenza dall'esperienza del dolore, emergono i lineamenti della divinità:

Nella celebre poesia su Roma occupata, *Mio fiume anche tu*, mentre gli attributi della divinità si precisano ("Santo, santo che soffri") e ne sono evocati i misteri nel senso direttamente cristiano ("Per liberare dalla morte i morti / E sorreggere noi infelici vivi") il poeta non chiede più soltanto la certezza e il soccorso, ma celebra la connivenza nel dolore; e in questo sembra veramente riconoscersi e scoprirsi devoto ("D'un pianto solo mio non piango più, / Ecco, Ti chiamo, Santo / Santo, Santo che soffri"). È questo certamente il punto più chiaro della religiosità di Ungaretti. Essa si chiarifica per vie tutte umane. (Luzi, 2002, p. 124)

Per Luzi, infatti, la religiosità di Ungaretti non nasce come "un orientamento distinto dello spirito" (Luzi, 2002, p. 123), quanto piuttosto come "un'attitudine innata" (Luzi, 2002, p. 123), che si manifesta "nel drammatico senso di perdizione e di colpa, nell'orrore e nell'incarnazione dei sensi, in quel certo suo feticismo" (Luzi, 2002, p. 124).

Vale la pena ricordare che la brevissima riflessione di Luzi veniva pubblicata in seconda sede sulle pagine della *Fiera Letteraria*, con il titolo di “Religiosità come evasione” nella rubrica intitolata “Galleria degli Scrittori Italiani”, in quell’occasione interamente dedicata ad Ungaretti e articolata in quattro pagine per dare spazio e rilievo non solo al poeta, ma anche al traduttore, al critico, allo scrittore in prosa e alle notizie biografiche; il contributo luziano apparve accanto alle firme di Giuseppe De Robertis, Alfredo Gargiuolo, Emilio Cecchi, Piero Bigongiari, Emilio Gadda, Giovanni Papini e altri ancora. De Robertis, dedicandosi all’ *Allegria* (1931), scriveva: “Queste pagine ‘lavorano’ dentro di noi. In apparenza povere, si arricchiscono a ripensarle, e ci arricchiscono” (De Robertis, 1953, p. 3); Emilio Cecchi annotava a sua volta su *Il dolore* che “la straordinaria natura poetica d’Ungaretti non si prova soltanto da ciò che egli scrive, ma dal suo modo di vivere e comunicare” (Cecchi, 1953, p. 3), mentre Piero Bigongiari annotava a proposito de *La terra promessa* (1950): “Del drammatico ha dovuto esaurire ogni tentazione fino a scoprire la resa lirica, rimanendo drammatico il presupposto” (Bigongiari, 1953, p. 3), mentre Papini riproponeva il primo articolo dedicato al poeta del *Porto sepolto* (1916), per recensire “le più care e sollevate poesie che abbia dato la guerra italiana” (Papini, 1953, p. 4).

A distanza di oltre vent’anni, nel 1979, Luzi tornava ad occuparsi del poeta nomade con un articolo intitolato *Classicità e giubilazione di Ungaretti* e delineava un percorso a tutto tondo nella sua lirica alla luce dell’intera produzione poetica ormai completa a quella data. In prima istanza evidenziava la familiarità del poeta con la dimensione della morte nelle sue varie declinazioni e forme:

A nessun poeta fondamentale la dimensione della morte è estranea. In Ungaretti ha preso varie forme; la remissione del naufrago, la sublimazione dell’eros, il desiderio di annullamento, la lucentezza cristiana del ricongiungimento con Dio. Tutte le forme tra cui si dibatte in sostanza la accesa pulsazione della vita, meglio che una precisa filosofia. (Luzi, 2002, p. 125)

Per Ungaretti il nesso con la morte è all’insegna della concretezza, affermava Luzi, in conformità “con il senso e il valore da attribuire definitivamente al lungo corso della poesia ungarettiana, che è di aver testimoniato l’uomo” (Luzi, 2002, p. 125); Luzi distingueva

infatti nella cultura moderna tra “testimonianza dell’uomo” e “testimonianza dell’idea che l’uomo ha di sé” (Luzi, 2002, p. 125), ossia la distinzione tra sperimentare e teorizzare:

Nella cultura moderna l’uomo ha testimoniato l’idea che ha di sé, della sua situazione e della sua storia: la sua testimonianza è stata ideologica, mitologica, ipotesi. Ungaretti ha testimoniato la creatura-uomo, l’uomo in quanto creatura nei suoi movimenti elementari di desiderio e di sconfitta, di illuminazione e di oscurità: qualcosa di più umile e radicale dell’immagine dell’uomo o della stessa coscienza dell’uomo elaborate dalla cultura moderna. (Luzi, 2002, p. 125)

Il poeta toscano precisava, inoltre, che nelle sue liriche, soprattutto nell’*Allegria*, non si descrive l’uomo nell’accezione universale di umanità, ma l’uomo Ungaretti con la sua specifica individualità, con le sue personali e precise esperienze biografiche che vanno a formare un destino:

Quest’uomo, specialmente in un primo irripetibile momento che è quello di *L’allegria* non ha la U maiuscola, ma i semplici connotati individuali di lui, Giuseppe Ungaretti, a cui lo sradicamento, il conseguente nomadismo, la stanchezza e la saturazione di civiltà logorate danno una naturale investitura a significare la condizione critica dell’europeo contemporaneo prima e durante il conflitto. In questo caso circostanze, che per altri furono fortuite, si compongono in un vero destino: l’infanzia ad Alessandria d’Egitto, il contatto con la disgregata civiltà araba, la rivelazione del deserto e dei suoi misteriosi movimenti, la conoscenza poi di Parigi ormai fatta con quel deposito d’immagini irreversibili nella mente. (Luzi, 2002, p. 126)

Per capire meglio la lirica del primo Ungaretti alla luce dei dati biografici che lo riguardavano, Luzi rimandava all’intervista² che Jean Amrouche gli aveva rivolto nel giugno

² L’intervista di Jean Amrouche a Giuseppe Ungaretti, andata in onda sul Programma Nazionale Radiofonico il 6 giugno 1955 per il ciclo de “I colloqui con Jean Amrouche”, appartiene ad una delle dodici interviste rivolte da Amrouche a Ungaretti nel corso della trasmissione curata dal giornalista tunisino per la Radio Nazionale francese dal 1944 al 1956, alla quale era solito invitare intellettuali, poeti, pittori, musicisti e artisti. L’intervista è stata poi raccolta in Ungaretti e Amrouche (1972, pp. 137-143); citazioni comprese tra p. 137 e p. 142.

del 1955, andata in onda sul Programma Nazionale Radiofonico su Rai 3 de “L’Approdo”, dalla quale si riportano di seguito alcuni passaggi, a partire dall’intento dichiarato del colloquio, ossia “intervistare l’illustre (...) Giuseppe Ungaretti sulla sua opera e sui rapporti che essa ha avuto con la sua vita”, chiarendone anche la motivazione:

Mi si permetta di dire che per i francesi della mia generazione la poesia di Ungaretti fu una delle rivelazioni più profonde. Poesia semplice, ingenua come un canto naturale e nello stesso tempo sapiente, che colpisce direttamente il cuore e la mente. Poesia umana, fatta per tutti gli uomini, da un uomo che da sé si è definito: “Ungaretti uomo di pena”. (Ungaretti, 1972, p. 137)

Nel colloquio con Armouche si chiariva il primissimo legame dell’ispirazione lirica del poeta di Alessandria d’Egitto con il tema della morte e della pena, quando Ungaretti, ricordando le prime prove poetiche nel periodo ginnasiale, faceva riferimento ad un diario, poi stracciato, sul quale annotava dei versi, “dei motivi molto malinconici”, ispirati a delle “nenie di ciechi che si tenevano per mano” (Ungaretti, 1972, p. 139), cantate nel corso di “funerali mussulmani, arabi(...)” (Ungaretti, 1972, p. 139), che passavano sotto la finestra del suo collegio; prove di versi alle quali neppure Ungaretti diede molta importanza e che in realtà erano preludio al suo successivo interesse per le lettere, osteggiato dalla famiglia, per ragioni economiche, come affermava nel corso dell’intervista:

Nella famiglia, quando più tardi io non volli fare quello che la mia famiglia avrebbe avuto desiderio che facessi...allora naturalmente ci furono delle opposizioni perché io ho voluto mettermi sulla via delle lettere, non era una cosa che a mia madre potesse piacere, ma insomma...la poesia o la letteratura non hanno mai dato pane, non molto pane a nessuno. Non lo danno ancora oggi, che sono diventato vecchio, in modo...sì, in modo sufficiente sì... in modo abbondante no! (...) Agli onori e alla gloria io non ci ho mai pensato. Gli onori o la gloria, sa, sono cose da(...) chi faccia poesia sul serio non ha mai pensato né agli onori, né alla gloria. Ha pensato di farla sul serio; che è una cosa molto grave, e molto difficile. (Ungaretti, 1972, p. 140)

Ungaretti considerava che anche le poesie uscite su *Lacerba* “non erano buone poesie, non erano ancora il momento in cui c’era in me netta, chiara, la vocazione della poesia. Erano ancora così, dei tentennamenti, erano degli approcci ma... non erano ancora la poesia” (Ungaretti, 1972, p. 141), mentre ricordava quali suoi maestri e autori importanti e formativi già dalla scuola Leopardi e soprattutto Mallarmé:

Fin dalla scuola... è curioso... fino dalla scuola per esempio, Leopardi, già... è stranissimo insomma, è stranissimo, fino dalla scuola Leopardi e fino dalla scuola Mallarmé. Pare incredibile, ma io ho conosciuto Mallarmé, ho incominciato a leggere Mallarmé quando andavo ancora a scuola; e questo è merito dei miei maestri, Coller, uno svizzero, che ci leggeva il “Mercure de France”... Il “Mercure” in quell’epoca lì era una grande rivista, era una grande rivista, dalla quale tutti traevano insegnamenti in un senso o nell’altro...eh già, ci leggeva il “Mercure”. E così venne fuori questo nome di Mallarmé. E chissà perché io mi sentii attratto, non capivo un gran che, sì certo, non capivo un gran che, ma insomma c’era un segreto in quella musica, c’era in quelle parole, c’era un segreto e sentivo che c’era... che quel segreto era la poesia, era la poesia... ed era verso quel segreto che dovevo andare. (Ungaretti, 1972, p. 142)

La prima fase poetica vera e propria di Ungaretti, a suo giudizio così come per Luzi, fu quella delle prime raccolte – *Il porto sepolto* (1916), *L’allegria di naufragi* (1919), *L’allegria* (1931) – nelle quali si attuò un’autodefinizione, attraverso liriche come *Girovago* e *I fumi*, solo per citarne alcune, e si delineò anche una doppia polarità di termini chiave, quali il “binomio nomadismo-paese innocente” (Luzi, 2002, p. 126) , che “diventerà poi un trinomio quando il paese innocente, collocato primamente nell’innocenza della parola, si condenserà nell’immagine sogno della terra promessa” (Luzi, 2002, p. 126), una tripartizione all’insegna del viaggio, di un itinerario dapprima casuale poi destinato ad una meta. L’“immagine-sogno” (Luzi, 2002, p. 126) della terra promessa, secondo Luzi, “è operante assai prima che si profili come tema esplicito e dia il nome alla tarda attività di Ungaretti” (Luzi, 2002, p. 126), ed è presente in modo “oscillante e multiforme” (Luzi,

2002, p. 127), mentre “il nomadismo, per lo meno come traslato spirituale, continua identico” (Luzi, 2002, p. 127).

Infatti, nella già citata intervista di Jean Amrouche, alla domanda relativa ad una eventuale “rivolta dell’adolescenza” (Amrouche, 1972, p. 142) o piuttosto “rivolta metafisica” (Amrouche, 1972, p. 142), Ungaretti rispondeva invece introducendo il tema di uno “squilibrio” (Ungaretti, 1972, p. 142), derivato da una mancanza, originata dall’essere un italiano e un europeo “da lontano” (Ungaretti, 1972, p. 142):

Ah! Una rivolta metafisica... beh...io veramente di rivolte metafisiche... io ho capito, vedo a che cosa lei mira... naturalmente io sono nato lontano dall’Italia. Io ho avuto un’educazione italiana ma da lontano e anche non soltanto italiana, ma europea, ma da lontano, quindi io... è uno strano sentimento, insomma, ma per questo sentimento non si può parlare di rivolta. Ma di... come se fosse avvenuto un taglio... un taglio tra quello che è nostro e... le condizioni nelle quali si è così, per fatalità, costretti a vivere. E questa è una cosa che, di fatti, ha prodotto nel mio essere, e non soltanto nel mio essere, ha prodotto qualche cosa che nel mio essere metteva uno squilibrio. (Ungaretti, 1972, p. 142)

Puntualizzava poi la natura di tale “squilibrio” (Ungaretti, 1972, p. 142) definendolo come “un senso di sradicamento” (Ungaretti, 1972, p. 142):

Eh già, naturalmente... È il senso di sentirmi lontano da ciò che è mio, un senso di sradicamento no?! Io ero...ecco già è questo, questo...un senso... forse in tutta l’Europa c’era in quel periodo... era un periodo curiosamente felice, quello, in Europa, e me ne accorsi, e poi... stando a Parigi a lungo, era un periodo stranamente felice, stranamente... un periodo di euforia... apparentemente, ma nell’animo della gente c’era qualche cosa che faceva sentire... faceva sentire non so che...quella felicità reale, era così... era... sì, c’era la ricchezza, c’era... ma non si sa perché quelle cose lì... questo era generale, era in tutta l’Europa (...). Eppure c’era palesemente... c’era un’apparente felicità ma in fondo la gente era felice, e non si sa perché, c’era uno squilibrio interno; un po’ sì, partecipavo di questo squilibrio, e un po’ questo squilibrio era

aggravato dal fatto che mi sentivo legato a una cultura dalla quale poi ero in qualche modo distaccato, e sulla quale s'era aggiunto qualche cosa di diverso. (Ungaretti, 1972, p. 142)

Amrouche cercava di identificare “questa cosa diversa” (Ungaretti, 1972, p. 142) con “il paesaggio africano, il deserto... questo paese... come si può dire, di nulla: il tempo infinito e il deserto infinito e il mare infinito...” (Amrouche, 1972, p. 141), e allora Ungaretti specificava meglio:

Sì, ma si tratta di cose che bisognerebbe distinguere. C'è il senso dell'uomo che ha il sentimento d'essere tagliato fuori dalla cosa alla quale però vorrebbe ricongiungersi e forse non potrà mai ricongiungersi interamente. C'era come una tradizione alla quale si sentiva il bisogno di riattaccarsi e dalla quale io ero separato, che dava questo stato... questo stato di disagio dell'animo. E poi naturalmente c'è la grande impressione che resterà presente in tutta la mia poesia, che è l'Africa, l'Africa, l'Africa mussulmana... l'Africa mussulmana resterà costantemente presente nella mia poesia con la sua profonda malinconia, con l'infinito e l'aridità del deserto, con il sentimento...con il sentimento...un sentimento bruciante, bruciante, eh, sì, ci sono tutte queste cose... e sono sempre rimaste vive... e il sole... il sole... il sole... tutte queste cose sono rimaste... non potevano non rimanere vive nella mia poesia... non potevano... ma insomma questo avverrà poi, questa è un'altra cosa. (Ungaretti, 1972, p. 142)

Si avverte in tale intervista il delinearsi di quegli elementi che hanno permesso a Luzi di individuare il trinomio *nomadismo*, *paese innocente*, *terra promessa*, proprio per il fatto che, partito dall'Africa per cercare le proprie radici in Italia, Ungaretti non si sentirà mai parte integrante del paese d'origine, identificato come “paese lontano, straniero”, gli rimarrà per tutta la vita la nostalgia dell'infanzia africana ed esprimerà tale inquietudine, nostalgia, ricerca con l'espressione del tema e dello stato d'animo di viaggio verso la terra promessa:

...straniero... va bene, era... quali legami sentivo... l'ho detto, sentivo in qualche modo, di essere stato tagliato dall'Italia, tagliato... tagliato da me stesso... e tagliato da me stesso sentivo questo... questo taglio... questo paese che era lontano da me... che era lontano nello spazio e lontano anche perché il mondo, il mondo intorno a me, il mondo delle prime emozioni, era un mondo diverso, non era l'Italia. Quindi questo naturalmente, questo creava in me un senso...questo senso di desiderio...di desiderio e di colmare questa specie di fosso che c'era tra me e il mio paese... questo senso di... e nello stesso tempo questo...anche questo amore per questo paese nel quale le mie emozioni erano nate..., le mie prime emozioni, quelle che durano tutta la vita, erano nate, in un paese che non sarebbe stato mai il mio... Certo, questo è presente costantemente nella mia poesia. (Ungaretti, 1972, p. 142)

Senza dubbio il soggiorno parigino lo avvicinò all'Europa, al centro culturale più vivo in quel momento, gli permise di conoscere intellettuali, pittori, poeti europei e italiani ma non fu quella la spinta propulsiva al nascere della sua poesia, né al suo avvicinarsi alla propria tradizione europea, fu un fatto negativo, drammatico e luttuoso, come ricorda Ungaretti in conclusione d'intervista, il suicidio dell'amico egiziano Scaab:

E dunque... dunque... sì, certo, il contatto con l'Europa: eh, già, il contatto con l'Europa, fu un contatto difficile nei primi tempi, nei primi contatti... sì, passai per l'Italia, non vi rimasi molto, i primi contatti li ebbi a Parigi. Erano gli anni nei quali stavano uscendo tutte le grandi tendenze di riforma dell'arte, delle lettere, a Parigi...C'erano stati anche Mallarmé; poi, dopo, anche, per la pittura c'era stato Cézanne, ma insomma era un periodo, era un bel periodo; e certo quei contatti che ho avuto a Parigi, contatti avuti con Delaunay, contatti avuti con Braque, contatti avuti con Apollinaire, con Max Jacob, con Salmon, con tanti poeti anche italiani di passaggio a Parigi: Soffici o Papini o Palazzeschi eccetera, quei contatti certo erano importanti, ma non era quello che io cercavo. Io mi rendevo conto di tutti i progressi che il linguaggio poetico, il linguaggio delle arti stava facendo...di tutti i progressi che... nelle lettere e nelle arti conseguiva... me ne rendevo conto, ma insomma,

probabilmente, tutte quelle ricerche non mi sono servite a nulla. Mi sono servite a farmi sentire che appartenevo...che appartenevo... a un mondo, che potevo facilmente appartenere a un mondo, legarmi a un mondo che poteva diventare il mio mondo, ma insomma non erano quelle le ricerche che poi avrebbero determinato la nascita vera al momento vero della mia poesia. (Ungaretti, 1972, p. 142)

Come è noto il suicidio fu indotto nel giovane egiziano proprio in conseguenza dell'esperienza di sradicamento dall'origine, come motiva Ungaretti, che per similarità di situazione a quel punto fu mosso a sentire la necessità di riattaccarsi ad una tradizione:

Questa tragedia è stata resa possibile dal fatto che Scheab, di origine araba, non si sentiva più legato alla sua cultura, alla cultura tradizionale, alla cultura dei suoi, e sentiva per quanto la possedesse a fondo, sentiva di non poter aderire a quella... interamente a quella che si era scelta, che era la cultura francese. E questo ha determinato il suo suicidio... Ed è naturale che questo possa avermi fatto sentire la necessità di riattaccarmi, costi quel che costi, a una tradizione: alla mia. (Ungaretti, 1972, p. 142)

Se il primo *imput* alla poesia fu il tragico episodio appena narrato, quella familiarità con la morte di cui Luzi scriveva in apertura d'articolo nel già citato *Classicità e giubilazione*, se la tematica della ricerca del paese dell'infanzia, del viaggio nomade e della terra promessa rimarranno costanti, se le suggestioni del soggiorno parigino lo misero in contatto con un mondo, una cultura e una tradizione senza però risultare determinanti per lo scaturire della sua poesia, come lo fu invece il suicidio dell'amico egiziano e poi l'esperienza della guerra, con *Sentimento del tempo* (1933), invece, secondo Luzi, "Ungaretti ha cessato di essere quel tipo di poeta che si è detto, immediatamente e quasi fatalmente significativo" (Luzi, 1979, p. 8076), in altri termini è passato da una spontaneità immediata e fresca al dialogo con la cultura, diventando un poeta colto, fino ad arrivare "a riscoprire il principio del lirismo" (Luzi, 1979, p. 8076):

La spontanea esemplarità del suo nudo diario ha compiuto il suo destino. Ungaretti è diventato un poeta colto, cioè la sua poesia si decide ora nel dialogo con una cultura. Questa cultura è la cultura degli anni Venti, del ritorno al classico, della ripresa simbolista – sia pure sotto segno contrario. Valéry emerge al posto delle avanguardie, Picasso riscopre Pompei, Stravinsky eccita la sua invenzione nell’attrito con la tradizione illustre. “La Ronda” procede nella sua opera di restauro. Ungaretti lavora in profondità a riscoprire il principio del lirismo o, come ben diceva, del canto italiano e della sua durata nel tempo: è un lavoro importante per la cultura italiana. (Luzi, 2002, pp. 126-127)

In tale lavoro di approfondimento e ricerca “Ungaretti si complica o meglio libera in modi fortemente divaricati le sue componenti” (Luzi, 2002, p. 127):

Sentimento del tempo ha due anime: una sensuale, magica, erotica; l’altra interrogativa, problematica, cristiana: e l’intensità agglutinante, che ora si è sostituita all’integrità della parola, la esprime come due, in contrasto. La terra promessa prende lineamenti cangianti e perfino contraddittori. Le stazioni del viaggio si moltiplicano: l’isola smemorata, la magia erotica dello sperdimento, e poi di soprassalto il balenare di un’altra opposta qualità di “sonno felice” nella primavera eterna, nell’eterna umanità della redenzione che esige tutto un altro cammino. Permane l’idea di oasi, di riposo inalterabile, legata alle nozioni fondamentali e primarie di deserto, di nomadismo; ma la direzione, in termini del viaggio sono divergenti. (Luzi, 2002, p. 128)

Seguendo il discorso luziano inizialmente la terra promessa oscilla come un miraggio nelle liriche *Dove la luce*, *La madre*, *Caino*, poi ad un certo punto nell’officina creativa di Ungaretti “la terra promessa diventa un tema distinto di concentrazione” (Luzi, 2002, p. 128) l’idea ispiratrice di un poema, che prenderà in prima istanza la forma incompiuta e mitologica del volumetto intitolato appunto *Terra promessa* (1950), rivisitazione parziale del mito di Enea e del suo viaggio, svolto solo “nel controcanto doloroso di Didone” (Luzi, 2002, p. 128), e in un secondo momento ne *Il Taccuino del vecchio* (1961), dove “non c’è più tensione verso il miraggio, ma sorda riflessione sulla natura di questo desiderio,

disincantate conclusioni su questo affanno dell'uomo, provate, ancora una volta, sul vivo della propria individuale vicenda" (Luzi, 2002, p. 128).

Sembra che la lettura svolta da Luzi faccia concludere l'itinerario poetico e umano di Ungaretti secondo la traiettoria di una parabola discendente, sembra che "il nomadismo abbia tradito Ungaretti" (Luzi, 2002, p. 128), che "il viaggio si sia concluso nell'oscurità" (Luzi, 2002, p.128), poiché nel quinto coro del *Taccuino* si legge: "Si percorre il deserto con residui / Di qualche immagine di prima in mente, / Della Terra promessa / nient'altro un vivo sa" (Luzi, 2002, p. 128); e invece, in conclusione d'articolo, Luzi riafferma, motivandola, "la leggendaria allegria" (Luzi, 2002, p. 128) del poeta in oggetto, consistente "nell'umiltà e nell'innocenza con cui l'uomo subisce il suo scacco; soffre la sua condizione" (Luzi, 2002, p. 128):

Non avrebbe, lui, accettato questo sconforto. L'oscurità per Ungaretti non degradava l'uomo, né il senso catastrofico della colpa umana toglieva alla vita, il suo prodigio. Tutto sta nell'umiltà e nella innocenza con cui l'uomo subisce il suo scacco; soffre la sua condizione. La coscienza di aver vissuto senza difesa e protezioni di orgoglio, come creatura contraddittoria ma libera e di aver servito perfino nelle sue illusioni rientrate senza avvilirlo, dava a Ungaretti la sua leggendaria allegria. (Luzi, 2002, p. 128)

Luzi tornava sugli stessi temi, ossia sullo spaesamento e la tradizione in occasione del convegno di studi dedicato a Ungaretti nel 1981 a Urbino, con un intervento erroneamente intitolato *La presenza l'attualità di Ungaretti* e poi corretto nella riproposizione del già noto titolo *Ungaretti e la tradizione*, a ribadire con più convinzione e consapevolezza la centralità di alcune tematiche nella sua lettura e interpretazione del poeta, con l'intento d'approfondire e d'ampliare i sopracitati nuclei tematici, qui riproposti e ricapitolati, cui aggiunse una precisazione e una premessa. La precisazione riguardava l'attualità della poesia d'Ungaretti, ribadendo l'importanza del nesso morte / vita nella mossa primigenia della sua ispirazione poetica, così come la centralità del recupero della tradizione e la sua memorabilità nella produzione poetica; vi si legge infatti:

Per i poeti si perpetua quel connubio e quel contrasto di molta morte e di molta vita: che è la loro condizione e direi, il loro mestiere; perché scrivere non si può se non al cospetto della morte, di ciò che è distrutto e che noi uccidiamo per una nuova vita. Attualità. Quale attualità? È un fatto poco conoscibile, poco commensurabile l'attualità di una poesia. Non dico l'attualità cosmica, ma proprio quella del retaggio e della trasmissione. Non si misura solo con il numero degli studi e delle esercitazioni dedicatele, dalla frequenza delle citazioni. Come nasce dalla profondità, agisce nella profondità: e questa azione emerge alla superficie talora quando è più allentata e, appunto, superficiale. Chi può dire chi riceve che cosa in questo momento? Tutte le forze sono in gioco e anche la poesia è una forza, una energia liberata... (Luzi, 1984, p. 42)

La premessa, invece, “è un dato semplice semplice, quasi ovvio, e cioè che in essa [nella poesia di Ungaretti] tutto è significato, tutto è valutato: non ci sono sospensioni della conoscibilità e del giudizio e meno ancora dell'espressività accettate come tali, voglio dire come connotato del mondo e della sua rappresentazione” (Luzi, 1984, p. 43). Luzi spiega meglio che la parola ungarettiana si dipana tra “volontà di legiferazione” (Luzi, 1984, p. 43), e “d'interrogazione” (Luzi, 1984, p. 43) , in una tensione spasmodica a definire e ad esprimere nella parola il molteplice e il transeunte della realtà:

Più la parola è difficile, più si esalta della sua stessa difficoltà, più la caccia a fissare e a definire e a stringere il sostanziale e il transeunte della morsa di ciò che è detto è accanita. La volontà di legiferazione è almeno altrettanto forte che quella d'interrogazione: e Ungaretti legifera con il suo enunciato, non si trovano in lui altre forme di autorità o di subordinazione del genere che l'arte dubitativa ci ha nel frattempo abituato a conoscere. Non si fida se non di ciò che è catturato dalla frase, dal verso, detto, fosse anche iperdetto, scritto, fosse anche iperscritto con una volontà insieme di dettato e di scrittura che talvolta eccede sulla cosa e la soverchia. (Luzi, 1984, p. 44)

La parola di Ungaretti, secondo Luzi, tende ad indicare la realtà nella sua precisione assoluta, anche nelle più sottili sfumature, costituite da vocaboli e silenzi:

L'accenno a un inseguimento non gli basta, si tratti pure di una *nuance* essa deve essere raggiunta ed eguagliata dalla finitezza della parola. Anche i famosi silenzi del testo ungarettiano sono in cornice: l'allusività del linguaggio analogico di cui tanto si è parlato non esclude il puntiglio della letteralità a oltranza, della letteralità-monumento. Ungaretti non mostra di fare affidamento su alcuna complicità, non aspetta collaborazioni dall'esterno o per meglio dire dall'interno di una cultura e di una sensibilità da cui, come ad altri è accaduto, si senta portato e sostenuto. (Luzi, 1984, p. 45)

Se Luzi sottolineava nell'intervento di Urbino il lavoro di scavo, di appropriazione del significato dei vocaboli insieme alla tradizione nella fase di stesura del testo poetico, soffermandosi sulla "solitudine del testo ungarettiano" (Luzi, 1984, p. 45) e sulla "solitudine della sua mente accentrata sulla nuda, ascetica operazione di assumere, di scrivere e di circoscrivere" (Luzi, 1984, p. 46), qualche tempo dopo in occasione della mostra documentaria e iconografica intitolata *Ungaretti, la biblioteca di un nomade*³, allestita dal Ministero dei Beni Culturali a Roma nel dicembre del 1997, veniva resa pubblica la ricca biblioteca del padre, grazie alla figlia, Anna Maria Ungaretti, con edizioni rarissime da Petrarca a Montale, ed emergeva in quella il diuturno lavoro di lettura, approfondimento, assimilazione dei testi della letteratura italiana chiosate a margine dallo stesso autore, spesso con l'annotazione d'intuizioni e spunti, poi ripresi altrove, così come altrettanto spesso con traduzioni in francese di corrispondenti vocaboli italiani, sconosciuti nel loro significato più ampio a un giovane italiano cresciuto in un collegio di impostazione e di cultura certo europea ma prevalentemente francofona: il francese, infatti, era la lingua veicolare per le lezioni in aula e per le comunicazioni in un ambiente internazionale ma di prevalente cultura arabo-francese.

³ L'intero catalogo è disponibile on-line in *Internet Culturale. Cataloghi e collezioni digitali delle biblioteche italiane*, versione digitale della mostra *Ungaretti. La biblioteca di un nomade*, allestita a Roma, Teatro dei Dioscuri; 10 dicembre 1997- 10 febbraio 1998. Il catalogo riporta le sezioni della mostra in quest'ordine: *L'infanzia; I contatti letterari; Ungaretti e l'Egitto; Ungaretti e Parigi; La prima guerra mondiale; Il porto sepolto; Dalla trincea a Parigi; Le quattro stagioni della poesia; Il sentimento del tempo; La conversione; Il Brasile; Il dolore; Gli ultimi lavori; Una biblioteca d'antenati*. Fu organizzata con il patrocinio del Ministero per i Beni e le Attività culturali e la Direzione Generale per i Beni librari e gli Istituti Culturali.

Per rendersi conto dell'importanza delle letture e dello scavo nella tradizione letteraria italiana da parte del poeta del *Porto sepolto*, si rimanda al catalogo della suddetta mostra alla sezione *Una biblioteca di antenati*, dove si legge:

Conservata con cura dagli eredi, la superstita Biblioteca di Ungaretti è testimone solo parziale delle letture del poeta. Molto infatti s'è smarrito, di trasloco in trasloco: il nomade, come amò definirsi, che fece della nascita africana il punto di forza, ha vissuto sotto cieli diversi e spesso con disagio. D'altra parte non si ignora né il suo apprendistato anche remoto, a cominciare dai libri maneggiati dall'adolescente in Egitto o da quelli che il giovane inconsapevole accumula durante il primo soggiorno parigino; né s'ignorano poi gli acquisti italiani e brasiliani dagli anni Venti agli anni Quaranta. Insomma, giù fino all'ultima vecchiaia, testimonianze dirette, saggistica e carteggi, insieme con le ricerche minute e mirate condotte da più parti, valgono a configurare in buona misura il patrimonio librario che è lo specchio della formazione e delle predilizioni di Ungaretti (...). È inoltre acquisito, grazie agli studi definitivamente probati di Carlo Ossola, che la *Vita d'un uomo*, sotto la cui insegna il poeta volle iscrivere la propria opera, è ben più cartacea di quanto la vistosa cifra vitalistica intenda suggerire. Si vuol dire cioè che il movente autobiografico della scrittura, esibita come diario, va certo ridimensionato a favore dell'essenza letteraria della parola ungarettiana. (Ministero dei Beni Culturali a Roma, 1997)

Si ribadisce l'importanza della tradizione, delle letture, del nesso letteratura-vita, spesso sottovalutato per l'apparente semplicità e libertà del primo Ungaretti, qualità attribuite o poste in linea di continuità con le Avanguardie o con uno spontaneismo vitalistico, in realtà dettate e derivate anche e piuttosto dall'urgenza dell'esperienza del dolore e della morte, ma ancor più da un poeta che non possiede una lingua e una tradizione certa, della quale va lentamente appropriandosi in controtendenza con i coevi poeti italiani che la stavano rifiutando, abolendo e distruggendo nei suoi modelli e nelle sue strutture formali, lessicali, logico-sintattiche; si prosegue la citazione precedente a riprova di quanto affermato:

I libri – dice Ungaretti – “spalancano la vita”. E proprio perché i suoi fiumi – Serchio e Nilo, Senna e Isonzo – sfociano in un mare d'inchiostro, il poeta

è stato in grado di fondare da noi il linguaggio lirico di un secolo che inizia con le avanguardie: con gesti negativi, anche plateali, avversi alla tradizione. A colpi di manifesti ci si era scagliati contro l'Accademia e contro il Museo, mentre l'io era per la velocità e per la macchina, per la guerra... nel clima della rivoluzione futurista Ungaretti muove i primi passi, e per giunta nella Parigi di Apollinaire; ma la patria di cui il nomade patisce la privazione agirà come un antidoto. Da sempre spaesato nel deserto natale dove la luce accesa è alla ricerca della terra densa di storia e fitta di ombre dei suoi avi. E il recupero difficile che la trincea rende urgente, lo conduce verso il passato che sembra travolto dagli eventi non meno che dagli anni. Non a caso la trafila romantica —Leopardi e Baudelaire in primo luogo— è il viatico dell'esordiente. Trova lì istanze eversive più forti delle marinettiane. Spetta a Ungaretti il primato come innovatore del linguaggio poetico appunto perché lo sorprendiamo curvo su altri poeti, sulla parola che l'ha preceduto, della quale rivendica l'eredità quasi in forma di preghiera. Così, mentre i poeti nostrani della sua generazione rifiutano, almeno nelle poesie, Pascoli e d'Annunzio, Ungaretti, al contrario, non manca di tributare a quei modelli l'omaggio devoto che negli anni non smentirà. (Ministero dei Beni Culturali a Roma, 1997)

I curatori della mostra⁴⁴ ricordano inoltre che “Prezzolini, Papini o Soffici, quando sono all'altro capo del filo del soldato semplice ormai poeta battezzato, dovranno corrispondergli libri su libri. Non importa se ‘usati’, insiste Ungaretti, che tra i brandelli di muro, nell'aria crivellata come una trina, trova nelle letture la prima ragione di quell'attaccamento alla vita che è il messaggio di tutta la sua opera” (Ministero dei Beni Culturali a Roma, 1997) e annotano ancora in modo chiaro e certo che “la superstita Biblioteca attesta il ritorno di Ungaretti ai classici” (Ministero dei Beni Culturali a Roma, 1997).

Del resto, al *rappel à l'ordre*, degli anni Venti e oltre, si somma il ruolo di professore a cominciare dalla trasferta brasiliana. Apprestandosi ad attraversare

⁴⁴ Il comitato scientifico era costituito da Rosetta Agresti Mosco, Annamaria Andreoli, Maria Grazia Benini, Maurizio Calvesi, Simonetta Carrozza, Luigi De Nardis, Paola Montefoschi, Mario Petrucciani, Leone Piccioni e Alexandra Zingone.

l'Oceano per il nuovo incarico – siamo nel 1936 – il docente che non ha alle spalle un regolare corso di studi parte con un oneroso fardello di libri. Stilato diligentemente, l'elenco autografo di quella Biblioteca in miniatura (162 volumi) ha molto da dire sul progetto didattico. Veramente, se non sapessimo a chi appartiene quel corredo librario potremmo cadere in un errore di identificazione. Ecco un laureato —si direbbe— alla scuola di Monaci o di D'Ancona o di Ascoli... Se non che, la massiccia presenza della Scuola storica è temperata da quella di Croce. A colpo d'occhio, – negli anni contrassegnati dalla polemica sugli scartafacci, è il variantismo ad attrarre Ungaretti – dovunque esso si trovi. Si motiva così il fatto che uno dei corsi universitari brasiliani sia dedicato a Manzoni: tra *Fermo e Lucia* e *Promessi Sposi* può appagare un interesse preciso, tutto rivolto all'elaborazione e alla trasformazione del testo. (Ministero dei Beni Culturali a Roma, 1997)

Se nel 1997 nel catalogo delle mostre si legge di questo dialogo con la tradizione italiana e i suoi autori e si scopre con sorpresa che nella Biblioteca di Ungaretti Manzoni è uno degli autori prediletti e si apprende che la lettura dei *Promessi sposi* o degli *Inni sacri* fu attenta e puntuale, come attestano non solo le stesure manoscritte delle lezioni universitarie (ne restano ben sei, suddivise tematicamente), ma anche gli appunti fulminei del lettore che intende fissare subito, a caldo, ciò che in seguito svilupperà per esteso, già nel 1981 Luzi sosteneva che un campo d'indagine e di studio da considerare e approfondire fosse proprio quello del rapporto di Ungaretti con la tradizione, che è per lui “un termine fisso a cui non manca mai di appuntare lo sguardo” (Luzi, 1984, p. 47):

In qualche modo la verticalità del rapporto con la tradizione risarcisce la penuria di altri rapporti – o è proprio lei che li rende deboli e improbabili? A ben guardare la solitudine di Ungaretti ha un interlocutore continuo: è appunto la tradizione in tutte le variabili che il sentimento di essa può riaccendere, inclusi provvisoriamente certi orpelli. Credo che su questo punto sia il caso di insistere più di quanto, sulla scorta degli stessi scritti letterari del poeta, si sia fatto fin qui: non si tratta solo di un tema quantunque fondamentale alla messa a punto di un criterio morale ed estetico e neppure di un binario su cui corre la ricerca stilistica: si tratta, né più né meno, del movente primario. (...)

L'essere nato nella diaspora, cresciuto in una povera comunità d'emigranti, in un paese senza colori precisi aperto a promiscuità e a disperazione, alibi l'una e l'altra, lì proprio ai margini del deserto che è anche un abisso del tempo non può non avere ingenerato nel giovane Ungaretti uno sperduto e avventuroso senso di apolidismo: un senso ambiguo a cui egli associa un sentimento controverso di libertà e di deiezione. (Luzi, 1984, p. 47)

L'esperienza del nomadismo, o in termini luziani dell'essere "apolide", scatena per reazione contraria la ricerca delle origini, "tutto quanto si riassume nel concetto totemico di tradizione, (...) la polarità opposta del luogo proprio, dell'atavismo, della continuità culturale, della patria dunque e della civiltà che ne è nata" (Luzi, 1984, p. 48), con un'intensità e con un approccio drammatico particolare e opposto a chi della tradizione invece vuole liberarsi:

Conoscere la propria tradizione, approfondire il senso, entrare a farne parte non ha per chi ha fatto sua la condizione del nomade lo stesso valore, ammettiamolo, che ha per chi dall'interno deve prenderne coscienza e, magari, liberarsi dal suo peso. In Ungaretti, come sappiamo tutti, non è impossibile trovare qualche accento di doloroso ulissismo prima che l'inserzione nella realtà della patria mediante battesimo di fuoco e d'acqua abbia avuto il suo tempo e il suo luogo negli anni di guerra, tra i fiumi e le doline del Carso e nel naufragio di una civiltà appena riconosciuta. (Luzi, 1984, p. 48)

Per rendere meglio l'idea di tale rapporto con il portato dei suoi predecessori, Luzi utilizza l'immagine della tradizione come una casa nella quale il poeta ambisce d'entrare per prendere consapevolezza di quanto è stato privato:

Se il fulcro dell'opera di Ungaretti è il rapporto e meglio sarebbe dire con parole più sue il sentimento della tradizione, che cos'è la tradizione secondo Ungaretti, oltre ad essere, come dicevamo, la casa dove il girovago ambisce di entrare se non per misurare il senso della sua privazione? Dopo lo spaesamento e l'umile sofferta estraneità e le elementari agnizioni del tempo dell'*Allegria*, al

poeta che ha messo – è il caso di dirlo – sanguinose radici in Europa e in Italia la tradizione si presenta come un universo da riconoscere e ripensare dal suo interno. (Luzi, 1984, p. 48)

La tradizione è recuperata sul campo del lavoro, nel senso già indicato di scavo nella parola, di recupero del suo significato, *conoscenza fattuale*, mai in termini d’astrazione teorica o mera definizione, in una lettura assolutamente libera da condizionamenti o presupposti ideologici, fatta di elezioni e ripulse già eloquenti ed espressive in sé:

È vero che niente affatto portato all’astrazione concettuale Ungaretti si astiene dal dare e anche dal cercare la definizione come allora, in tempo di “rappe à l’orare”. Tutto o quasi è demandato ai suoi orientamenti di fatto e dunque principalmente di lavoro. Lo studio insistente e ricorrente dei suoi autori elettivi Petrarca, Leopardi, Allarme, Gongola è la più scoperta tra le possibili indicazioni. E le ripulse, talora nette come nel caso del surrealismo, non sono meno eloquenti. Ma il tutto sarebbe assai poco e potrebbe anche dire il falso se non si avesse presente il modo di lettura di Ungaretti che è un modo assolutamente non vincolato né mediato da alcuna ideologia vigente, anzi bellamente in contrasto con tutte. (Luzi, 1984, p. 48)

Aspingere Ungaretti verso la tradizione, prosegue Luzi, è “l’avidità di una conoscenza fattuale” (Luzi, 1984, p. 48), lo scavo “con ardente filologia d’artista” (Luzi, 1984, p. 48), l’investigazione “di elementi materiali profondi che fanno il valore, la memorabilità dell’opera” (Luzi, 1984, p. 48); Ungaretti aveva “un’idea operante della tradizione che si era fatto e che si andava continuamente facendo” (Luzi, 1984, p. 48), e che si manifestava nel “lavoro in concreto sui nuclei e sulla filigrana dei testi prediletti” (Luzi, 1984, p. 48), che impegnava “simultaneamente e reciprocamente l’invenzione e la riflessione, la poesia e il discorso su di essa, la tecnica e i movimenti” (Luzi, 1984, p. 48).

Il tema della tradizione per Ungaretti è “più vissuto che formulato” (Luzi, 1984, p. 48) e “non ha nulla a che vedere con il riconoscimento dell’autorità di un ordine obbligante” (Luzi, 1984, p. 48), mette al centro il valore della parola, “riconosce tutto il potere di rivelazione che ha la storia della parola umana e la storia laboriosa dei modi in cui essa ha superiormente parlato” (Luzi, 1984, p. 48). È questa un’idea geniale ed esplicita, ma

per Ungaretti, sottolinea Luzi, “le idee contano assai meno che il rapporto vitale con esse” (Luzi, 1984, p. 48) e la sua poesia dimostra con estrema libertà la fattualità di tale idea, la sua concretezza:

Quando la libertà è al massimo del proprio regime riesce a generare il convincimento, abbastanza esaltante, che al di là del senso reale delle epoche la tradizione sia essa stessa una realtà più grande dei dati che la compongono; sia anzi un universo che l'uomo inventa per un atto di reciprocità tra passato e presente e si avvisi in uno spazio della memoria che viene più da lontano della storia. È, come dire?, l'invenzione del tempo dei tempi e cioè della loro attuale ricognizione in un punto (che è poi un'immensità) che li fa vivere tutti. (Luzi, 1984, p. 48)

Dopo aver assodato il legame Ungaretti / tradizione, Luzi si chiedeva quale fosse, “al di là del beneficio della sua grande maternità, il vero contributo di conoscenza e di luce che essa porta” (Luzi, 1984, p. 48) nella lirica di un poeta sempre diviso tra un “perpetuo non luogo” (Luzi, 1984, p. 48) e il suo riconoscersi “situato all'interno di una cultura” (Luzi, 1984, p. 48), e affermava:

Tra Ungaretti come poeta del perpetuo non luogo (la cui condizione di nomade era divenuta fatalmente simbolica di un'età senza certezze) a poeta che si riconosce situato all'interno di una cultura e diventa appunto poeta colto perché agisce in un continuo paragone con quella cultura, con quella tradizione, si apre una partita abbastanza difficile tanto più che né l'uno né l'altro aspetto è rigidamente chiuso nel libro che contrassegna questa o quella stagione della poesia ungarettiana. Né l'Ungaretti della ansiosa deriva è tutto nell'*Allegria* né l'Ungaretti reintegrato nel discorso europeo e italiano è tutto nel *Sentimento* o nel *Dolore*. (Luzi, 1984, p. 48)

La lirica d'Ungaretti si gioca, secondo Luzi, nel mai appagato e altalenante oscillare tra “spaesamento” (Luzi, 1984, p. 148) e “appartenenza profonda” (Luzi, 1984, p. 148), in un'inquietudine mai placata neppure dal recupero della tradizione:

La scoperta della tradizione civile letteraria e religiosa e il lavoro della mai soddisfacente appropriazione del suo significato non acquietano l'ansietà di Ungaretti il quale per l'appunto sembra fondere i suoi temi dialettici fondamentali dello spaesamento e dell'appartenenza profonda, del moto necessario e della stasi desiderata in un punto che è fuori della tradizione, ma è dove la tradizione stessa confina con il mito primordiale. (Luzi, 1984, p. 48)

Ne è prova, sempre secondo Luzi, il permanere nella *Terra promessa* di alcuni accenti poetici dell'*Allegria*, ovviamente con stratificazioni d'anni e d'esperienza, tra ricordo e celebrazione di condizioni e sentimenti mai veramente sperimentati o raggiunti, appena intravisti per momentanee e fulminee apparizioni:

Nella *Terra promessa* ritroviamo, sovraccarichi di tutti i sensi che l'età e la lunga prova hanno lasciato, gli stessi accenti dell'*Allegria*. È anzi un unico accento di commemorazione: commemorazione di un passato non identificato, commemorazione di una felicità non avuta, che rapidi e favolosi accecamenti del desiderio hanno fatto balenare come possibili, commemorazione di un'integrità non provata, di un'innocenza non conosciuta. (Luzi, 1984, p. 48)

Accade, infatti, che in Ungaretti quella che potrebbe diventare poesia funebre, per una mancanza, per un'assenza, per l'esperienza della morte, si trasformi in “innografia”:

Ancora, ma con più freddo nelle sue giunture, la parola trasforma quell'epicedio in una effimera innografia dell'origine e del primario come nell'*Allegria*. E infatti su quel passato senza volto è spuntata l'attesa. Ciò che è al di là del presente come miraggio è una riscoperta dell'antico. Futuro è primordio. Terra promessa è infatti terra del ritorno. Questo è appunto il dominio. Adesso senza più le difficili frizioni con il presente, della memoria. (Luzi, 1984, p. 48)

È una memoria particolare quella di Ungaretti, “senza oggetto su cui sveltano due sole luci possibili, quella del mito e quella del desiderio” (Luzi, 1984, p. 48), da cui deriva un dettato poetico per nulla affine a quello di un poeta tradizionale, intendendo con tale

termine colui “che la tradizione l’ha assimilata (...) criticamente come retaggio”. (Luzi, 1984, p. 48) Il rapporto con la tradizione si gioca, per Ungaretti così come per tutti, nello scontro, *collisione* o *colluttazione*, che può essere rifiutata o accettata o rinnegata:

Sono due modi di partecipare al tumulto che Ungaretti sente convivere in sé: mitezza remissiva e alte lamentazioni si alternano da un punto all’altro della sua opera: la furia e la follia delle passioni sono opposte e profonde pacificazioni trovate nell’assoluta desistenza della volontà e dell’io nella bivalente maternità della vita e della morte. (Luzi, 1984, p. 48)

Luzi, ci tiene a sottolinearlo, non sta scrivendo unicamente a proposito di Ungaretti autore e poeta, o semplicemente dell’uomo Ungaretti, quanto piuttosto dell’“uomo fissato nella maschera ungarettiana, solo, su quella scena totale, priva di quinte storiche e di angolature prospettiche, è l’uomo riconoscibile di una situazione altrettanto riconoscibile” (Luzi, 1984, p. 48), poiché è fermamente convinto che dalle liriche del poeta apolide emerga un uomo, non solo privo di uno spazio geografico certo, ma anche di uno spazio temporale preciso, messo alla prova del crogiuolo di una *conflagrazione universale*:

Questo cittadino del tempo ormai secolare della crisi e dell’insicurezza, bruciato adesso alle fiamme di una conflagrazione micidiale, fruisce di una dignità intemporale, si reintegra per opera di Ungaretti in una specie di Eternità. Religiosamente Ungaretti conferisce nudità e grandezza all’immagine dell’uomo sbalzato fuori dal suo supposto predominio, cristianamente Ungaretti esaspera e nello stesso tempo medica con pietà le ferite del suo protagonismo: suo, vale a dire dell’uomo di cui Ungaretti si investe, salvando per altro sempre una sua provvidenziale puerizia. (Luzi, 1984, p. 48)

Ungaretti, infatti, riflettendo sul proprio destino e quello dell’uomo moderno, in termini per così dire leopardiani, compie un’azione simultanea e sincronica: da un lato “solleva alla grandezza della visuale tragica propria della tradizione la miseria dell’uomo disingannato” (Luzi, 1984, p. 48), dall’altro “sgretola la sua squallida immagine, l’annulla nel niente del senso e della natura, serbatoi e cisterne dove la tradizione ha riposto l’essenza

della continuità” (Luzi, 1984, p. 48); in altre parole è proprio in forza dell’esperienza dell’annullamento del senso e della natura che riparte il riscatto, il rinnovamento, la ripartenza della poesia alla ricerca dell’identità dell’uomo. Per dirla ancora con parole di Luzi:

Ungaretti dibatte alla grande secondo la misura leopardiana e nella nuda speculazione del destino, ma non senza astuzia di altre millenarie saggezze, un problema moderno. Offre infine questo individuo combattuto e disfatto all’elaborazione successiva quando, essendo in causa non più l’onore dell’uomo ma la sua identità, la poesia riparte rischiosamente, umilmente, alla sua riscoperta. (Luzi, 1984, p. 47)

L’intervento luziano appena ripreso, fu un contributo cardine tra quelli della critica ungarettiana, tanto che il medesimo intervento, in forma leggermente ridotta, è stato ripubblicato a piena pagina nel 2000, a trent’anni dalla morte del poeta “naufrago”, sulla rivista *Poesia*, accanto ai contributi di colleghi, poeti e studiosi, quali Andrea Zanzotto, Vittorio Sereni e Silvio Ramat, tra i quali scelgo di soffermarmi sul saggio di Andrea Cortellessa, poiché accenna alla questione dell’eredità ungarettiana nei poeti successivi, ossia alla traccia lasciata dalla sua lezione poetica. Titolando il suo contributo all’insegna dell’ossimoro, in *Il teatro naturale*, ne rimarcava l’insolito controsenso tra il grande successo delle sue liriche da un lato, con le 75.000 copie vendute del Meridiano *Vita d’un uomo. Tutte le poesie*, curato da Leone Piccioni, e le successive sedici edizioni, che lo incoronarono senza dubbio “ultimo grande poeta popolare della nostra tradizione” (Cortellessa, 2000, p. 3) e la mancanza d’emuli o eredi, dall’altro; sembra che la sua lezione specificamente poetica resti apparentemente lettera morta, a confronto di Saba e Montale che ebbero “una schiera di prolificissimi ‘nipotini’” (Cortellessa, 2000, p. 3). Cortellessa ne cercava una possibile spiegazione nell’“apparente *facilità* del verso breve dell’*Allegria* e del *Dolore* d’Ungaretti” (Cortellessa, 2000, p. 3), che in realtà nasconde “un febbrile lavoro costruttivo, l’implacabile mulinio di versi della tradizione frantumati, rinsaldati, di nuovo disgregati in una sorta di infinito laboratorio ritmico” (Cortellessa, 2000, p. 3) e proseguiva:

Non c’è niente da fare: per i poeti d’oggi (che magari da adolescenti avranno cominciato, come tutti, proprio dalla suggestione di quelle parole acuminato,

splendenti in un mare di pagine bianche, a spezzare le righe delle loro piccole confessioni) Ungaretti resta troppo ingenuo, e al tempo stesso troppo *difficile*. È un paradosso arduo da spiegare, e che peraltro il poeta ha scientificamente perseguito lungo tutta la sua traiettoria (secondo il cruciale binomio di innocenza e memoria: titolo di una prosa datata 1926 che inaugura l'interpretazione critica dei poeti prediletti da sempre, Leopardi e Mallarmè). Lo dirà, Ungaretti, in parole semplici (e dunque misteriose), in un'intervista raccolta da Aldo Borlegghini nel '61: "la poesia è un lavoro complesso, non è un lavoro semplice, anche se è frutto di ispirazione, e non può essere che frutto di ispirazione, ma l'ispirazione è il punto di partenza, e il punto di arrivo è di renderla ancora pura ispirazione. Se ci arriva, si fa la poesia". Un'immensa tradizione – destinata a bruciarsi al fuoco di un'intensità vitale senza freni. (Cortellessa, 2000, p. 3)

Ungaretti anticipa con il tema del naufragio rielaborazioni poetiche e teoretiche che saranno proprie dell'esistenzialismo, ma ciò che lo contraddistingue e che lo rende difficilmente imitabile è la trasposizione della condizione di naufrago sul piano del *poiein* poetico: è infatti una sorta di naufragio semantico quello di Ungaretti, che lotta per riappropriarsi della parola in un mare di infinite possibilità semantiche, per dirla con Zanzotto:

È il linguaggio ungarettiano, quel linguaggio all'orlo dell'afasia, balbettamento di parola comune e insieme scansione lapidaria e "pura", che inverte il tema esistenziale proprio in questa luce. (...) L'incontro con la parola "trovata" nel silenzio, "scavata come un abisso" nel seno stesso della vita, dell'essere, gorgo rilevante, "nulla d'inesauribile segreto", non introduce tanto, o solo, alla giustificazione di uno stile, quanto ad un diverso rapporto tra essere e dire. È questa la parola della pietra, di quella pietra che l'uomo, che è l'essere: il peso, le implicazioni semantiche dei termini, il mondo del loro annunciarsi, per cui ogni frammento sembra strappato con immane fatica al silenzio definitivo, alla morte, introducono al tono di un'epoca dalle più cupe prospettive, in cui ancora oggi ci si trova. (Zanzotto, 2000, p. 4)

Non si può dar conto in questa sede di tutti gli interventi critici relativi a Ungaretti, mentre può essere pertinente e interessante approfondire intersezioni tematiche, stilistiche, contenutistiche tra i due autori, andando ad indagare presenze o influssi ungarettiani, nella lirica luziana, a partire dal recente saggio critico di Enrico Elli, nel quale lo studioso evidenzia il ricorrere “di temi fondamentali per entrambi i poeti: il viaggio, la luce, la memoria dei defunti” (Elli, 2014, p. 138). Sul primo tema Elli articola una serie di esemplificazioni e parallelismi tra l'autore di *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* e *Vita d'un uomo* a partire dal motivo della vita come viaggio, riferimenti testuali e reminiscenze ungarettiane comprese.

A partire dal titolo quello di Luzi e del suo alter-ego artistico, Simone Martini, si dichiara come un viaggio: storico, personale e metaforico. Storico nel senso manzoniano e bacchelliano del termine, perché nella breve didascalia iniziale Luzi stesso avverte di aver voluto integrare i “silenzi della storia” immaginando l'estremo viaggio del pittore da Avignone a Siena sua terra d'origine. Superfluo e addirittura apparentemente banale ricordare come l'intera raccolta poetica di Ungaretti, sotto il titolo complessivo *Vita d'un uomo*, sia costruita attorno al motivo della vita come viaggio. Ungaretti è poeta *viator* che proclama fin dagli esordi del *Porto sepolto* nella lirica programmatica *Lindoro di deserto*: “Sino alla morte in balia del viaggio”; e se anche incappa in naufragi “subito riprende / il viaggio / come / dopo il naufragio / un superstite / lupo di mare” (...). In prima istanza il viaggio di Simone-Luzi si configura, per la sua parte terrestre, come un *nostos* che intende congiungere la fine con l'inizio. Tuttavia, Luzi stesso confida: “Ed il viaggio è il *nostos*, ma non al punto di partenza, e Siena non è più Siena, è un'altra cosa” (Elli, 2014, p. 139).

Proseguendo la ricognizione, Elli evidenzia casi di memorabilità ungarettiana nel testo luziano a proposito dell'ambientazione paesaggistica e solare di *Non girasoli, frumento* di Luzi, segnalando rispondeenze testuali con *Di luglio* da *Sentimento del tempo*, che qui si riporta:

Le immagini poi di *Non girasoli, frumento* ci presentano un paesaggio estivo non certo idilliaco, ma raccontano un'estate che brucia, spoglia e divora, e tutto rende simile a cenere: “Frumento raso / (...) / Brucia, estate, il suolo / spoglia giro giro / di alberi, di ombre / (...) / cenere (...) / Brucia, essa, l'aria / (...) / divora l'azzurro”. Inoltre, tre volte Luzi parla della mattina di luglio e della sua luce. Non è chi non ricordi l'immagine ungarettiana dell'estate nel

Sentimento del Tempo che della lirica *Di luglio* “Strugge forre, beve fiumi, / Macina scogli” e “Va della terra spogliando lo scheletro”; o la poesia *D’agosto* che presenta “prostrate messi” e “ceneri”. Anche in questo caso, dunque, consonanza di immagini e soprattutto di sensazioni. La terra d’Orcia, a sud di Siena, diviene nuova tappa, ulteriore, forse definitiva pausa: “la sua oasi”. (Elli, 2014, p. 138)

Lo studioso prosegue e approfondisce ulteriormente il significato del termine viaggio nei due autori in esame, precisandone la derivazione da Dante piuttosto che da Ulisse:

Per entrambi, tuttavia, il viaggio è ben più che un semplice ritorno. Esso diviene pellegrinaggio alle fonti della vita e dell’arte, a segnare una sorta di tempo circolare o, per meglio dire, l’assunzione del tempo umano nell’eterno presente dell’Essere. A proposito dell’ultima sezione *Ispezione celeste*, a Verdino che chiede nelle preziose conversazioni con l’autore nelle pagine *A Bellariva. Colloqui con Mario*: “Qui è la fine del viaggio, nel terrestre trasmutato in celeste?”, il poeta risponde: “Qui è un dopo. La storia di Simone non finisce con Simone”. A questo punto, non solo Siena ma l’intero Viaggio è diventato un’altra cosa; poiché se la terra orciana segna l’andare oltre nella linea dello spazio, la storia di Simone che non finisce con lui segna una direzione che va oltre nella linea del tempo. Questo superamento delle coordinate spazio-temporali ci proietta in una prospettiva che a me pare assimilabile all’ungarettiana *Terra Promessa*, a proposito della quale il poeta, al termine del suo percorso esistenziale e poetico, negli Ultimi cori per la *Terra Promessa* conferma: “Non d’Itaca si sogna / Smarriti in vario mare, / Ma va la mira al Sinai”. Non, quindi, un ritorno ulissidico, ma un viaggio che presenta altre coordinate, prime fra tutte quelle dantesche. (Elli, 2014, p. 139)

Sul tema delle rispondenze tematiche tra i due autori e l’idea dantesca di viaggio si rimanda al saggio di Elli e, per non uscir di traccia, si procede in autonomia ad evidenziare qualche altro spunto d’affinità tra le liriche dei due poeti. È il caso, ad esempio, di

considerare la consonanza nell'uso della versificazione tra il primo Ungaretti e l'ultimo Luzi. È noto a tutti quanto sia stato importante l'uso dello spazio, la riduzione al minimo della punteggiatura, dell'alternanza di spazi bianchi e scritti, di pieni e vuoti nella lirica di Ungaretti; si è messo in evidenza quanto lo spazio bianco tipografico a separazione tra due strofe lo fosse altrettanto per Luzi fin dai suoi esordi, con il riferimento nel capitolo precedente alla precisazione pubblicata su *Frontespizio* all'uscita di alcune sue liriche inedite recensite da Fallacara ed erroneamente disposte sulla pagina senza partizione in strofe annotava:

Una poesia concepita per strofi intende di essere più vasta di quanto il numero secco dei versi le permetterebbe. In ogni strofe, specialmente nella quartina quale io immagino, l'emotività e il suono dovrebbero coincidere in un acme da cui è impossibile discendere al silenzio in un giro di sillabe così breve. Ed allora avviene che le quantità emotiva e sonora eccedano su quella verbale. Dev'essere l'intervallo, lo spazio bianco, a permettere una completa distensione musicale; talvolta una moltiplicazione indefinita di vibrazioni. (A questo giovano alcune parole scelte tra quelle insufficienti a definire un suono o una suggestione, idonei invece a rifletterli e amplificarli, parole alveari, da porsi alla fine della quartina). Ma non ho alcun diritto di rivelare il mio silenzioso mestiere, le mie esperienze stilistiche non possono che avere il volto attribuito loro dagli altri. Dicevo per quello spazio bianco che mi è stato sottratto. (Luzi, 1937, p. 471)

La studiosa Elisa Tonani se ne è occupata ad ampio raggio in due capitoli distinti, dedicati ai due autori, nel suo studio *Punteggiatura d'autore* (2012) *Il ritmo ascendente di un discorso*, così come nel saggio intitolato *Il ritmo ascendente di un discorso frammentario*, nei quali delineato il verificarsi nella metrica luziana, a partire da *Nel magma* in forma germinale e poi via via con modalità eclatante, l'introdursi nella lirica luziana di una “espansione, di una dilatazione di strutture formali dirompenti rispetto a quelle chiuse di una tradizione lirica da cui l'opera di Luzi ha preso le mosse” (Tonani, 2014, p. 93), visibili in modo chiaro proprio nello specifico della disposizione tipografica del testo poetico.

È inevitabile notare che i due autori a confronto abbiano svolto un cammino inverso, un viaggio in direzione opposta rispetto alla tradizione: Luzi vi era immerso, toscano nella sua Toscana, tra Firenze e Siena, tra Dante e Petrarca, ed era impegnato in un

diuturno scavo, uso, approfondimento, studio e rielaborazione della stessa, dei suoi testi, delle sue forme e dei diversi stili in un continuo lavoro di riflessione critica sui poeti e la letteratura, indotto anche dalla professione d'insegnante: il suo è un viaggio letterario che a partire da una piena conoscenza e consapevolezza del portato della tradizione la innovava e se ne allontanava gradualmente, osando sperimentare e contaminare, a partire anche da suggestioni altre.

All'opposto, come già indicato in precedenza, Ungaretti si riappropria di una tradizione mancante, compiendo un viaggio reale e di carta, in un percorso di stile e d'uso metrico dal semplice e frammentario al complesso, per approdare alla versificazione della tradizione. Un percorso inverso compiuto in nome della parola, dello scavo e della ricerca del suo massimo significato, a partire dal frammento come *incipit* ed *explicit* del proprio versificare, poiché, per dirla con Elisa Tonani, "il frammento non è soltanto una diminuzione della continuità, ma è anche una risorsa che testimonia la fiducia nella parola, la quale, isolata nel bianco, tende all'assoluto, alla perfetta coincidenza con il Verbo" (Tonani, 2012, p. 93).

Richiamandosi ad alcuni scritti luziani su Mallarmé, la studiosa ribadiva il valore demiurgico dello spazio bianco, la sua forza di creazione, intesa con valenza di discorso continuo, di voce che interrompe il silenzio, di frammento che frange la pagina bianca:

Il bianco che alona esigui frammenti di verso in qualche modo ostenta un residuo di demiurgia analogo a quello che Luzi attribuisce a Mallarmé quando scrive che "il poeta che si era messo alla caccia del Verbo o poteva limitare il valore attivo della parola tanto da farlo coincidere con la nozione grammaticale di verbo. Verbi sono anche altri termini del discorso quando il poeta gliene attribuisce il valore e il potere". Il bianco serve proprio ad attribuire valore e potere linguistico-semantico a termini che normalmente fungono da connettivi, da determinanti, da modificatori di altri termini, e che non hanno una forza autonoma. Il bianco gioca infatti sulla possibilità di mostrare la parola prima della sua aggregazione nel discorso, per così dire nel suo sorgere, nel suo isolamento di epifania, contornata solo dalla luce che la dis-vela. Ma c'è anche, accanto a questo aspetto, un uso delle spezzature tipografiche da

intendersi come mimesi del movimento, della faticosa progressione del senso (ancor più che come ricerca di effetti di assolutezza). (Tonani, 2014, p. 97)

Seguendo la traccia del discorso della Tonani si scopre un'altra annotazione importante e preziosa ai fini del presente confronto, che chiama in causa anche Caproni:

Se i bianchi di Ungaretti sono silenzi intensificatori della parola, e quindi coincidono con il massimo del potenziamento, e i bianchi di Caproni comportano una riduzione della struttura testuale, un indebolimento dell'organizzazione logico-sintattica, Luzi imbocca una terza via in cui il bianco è tra l'altro un modo per segnalare che il discorso ha una progressione ansimante, intermittente, ovvero procede per tappe: come se ogni volta si prendesse il respiro per compiere il passo successivo (e davvero per la sua opera poetica funziona molto bene il figurante metaforico del viaggio). (Tonani, 2014, p. 97)

Da tale raffronto si coglie che l'uso isolato della parola, potenziato tra spazi bianchi, svolto dal primo Ungaretti in una sorta di recupero e scavo e ricerca della “lirica pura”, come ampiamente indagato da un nutrito numero di critici e studiosi, *in primis* da quelli d'area ermetica, e soprattutto da Carlo Bo, del quale si riporta uno stralcio tratto da *Dimora della poesia*:

Rifacendosi da una povertà che non era una maniera ma la conclusione d'un atto di coscienza senza polemica, separato dalla violenza dell'aria, partendo dalla pagina bianca non già come ultima soluzione d'un'insuperabile possibilità di vita assoluta il primo lavoro d'Ungaretti ha dovuto essere quello della parola, e si badi non d'una parola essenziale come finora s'è detto ma d'una parola comune pura dei vizi del tempo, schiava dei desideri del poeta, della parola non più limite artificiale ma proprio come massima probabilità d'allusione e scansione naturale d'un nostro presente poetico insospettato. Nelle sue rare e decise confessioni di autore, Ungaretti ha preferito insistere su questo lavoro come su una necessità di mestiere: siamo d'accordo, ma vale la

pena di ricordare qui che mestiere rimane per lui nell'intero possesso della sua dignità: di "mestiere d'uomo", di coscienza che va oltre il calcolo della fortuna pratica. (Bo, 1938, p. 149)

Così come da Leoni Piccioni, che ne aveva curato la prima edizione nei "Meridiani" Mondadori, e da De Robertis che si era occupato in tal senso delle varianti nella sua lirica, riemerge in modo affine un percorso al contrario nell'ultimo Luzi.

Se Piccioni coglieva i mutamenti nella versificazione ungarettiana nel passaggio dalla dissoluzione alla ricostruzione delle forme della metrica tradizionale⁵, Pier Vincenzo Mengaldo si era soffermato invece sulla portata innovativa del primo suo poetare, collegandola all'*extraterritorialità culturale* del poeta d'Alessandria d'Egitto, sulla cui metrica rivoluzionaria annotava:

Strumento fondamentale di questa rivoluzione è la metrica dell'*Allegria*: che disgrega il verso tradizionale in versicoli, frantumando il discorso in una serie di monadi verbali sillabate quasi come attonite intersezioni liriche (con Contini: "in Ungaretti il discorso nasce successivamente alla parola"). Ne viene dilatata la forza evocativa e impressiva del singolo vocabolo – che può essere quindi attinto di norma a un lessico del tutto normale, anti-letterario –, semantizzando anche parole vuote (*di, una, come*, e possono addirittura costruire da sole un verso) e coinvolgendo nella significazione ben più profondamente che nella poesia tradizionale pause di silenzio e spazi bianchi, marcati e resi ancora più polivalenti dall'apollinariana assenza di punteggiatura. (Mengaldo, 1978, p. 383)

Ecco che Luzi attua, invece, un percorso inverso innovando la tradizione con guizzi momentanei di novità metrica nella piena maturità, o meglio nella vecchiaia incipiente, guizzi che permettono d'individuare in verticale, in una sorta di doppia versificazione, la presenza

⁵ Leone Piccioni nella sopracitata *Prefazione* scriveva: "Certo la metrica, distrutta nei versicoli (anche se per ejalement, già mirabilmente risorgeva, in quinari, novenari, endecasillabi, come il De Robertis splendidamente mostrò, nel saggio del '43 sulla formazione della sua poesia) pareva proporre un tipo di discorso poetico, quasi del tutto nuovo, a dimensione diretta, colloquiale, popolare: ed era, invece, in quella drammatica situazione umana, in quella guerra dei fanti, misura eroica" (2009, p. XXIII).

di un duplice testo poetico simultaneo nel medesimo componimento poetico; si riscontra, infatti, accanto alla “versificazione a gradino” documentata dalla Tonani, il coesistere nel medesimo componimento della tradizione accanto all’innovazione: la versificazione ora scorre nel solco di una metrica canonizzata di settenari, novenari e decasillabi, sul lato sinistro della pagina, ora invece si frantuma in quinari o in brevissimi versi bisillabi sul lato destro della stessa, in una straordinaria affinità con quanto Mengaldo aveva annotato a proposito della “metrica franta dell’*Allegria*” (Mengaldo, 1978, p. 383), ossia “l’equivalente prosodico di quella ricerca della parola ‘nuda’ ed essenziale (...) in cui sta la maggior novità, umana prima che stilistica, della raccolta” (Mengaldo, 1978, p. 384).

Se ne fornisce un esempio con la lirica seguente, tratta significativamente da *Dottrina dell’estremo principiante*:

Ha la sua giusta canicola
qui la solitudine. Deflagra
la mente
sovrana che ci pensa.
Lei soltanto.
L’altro non c’è.
L’altro
non è altro
da niente altro, è sé.
Si empie
di tempo la giornata,
si estingue nella sua durata
e così il suo ritorno.
Romba
qualche raro
motore sotto sforzo
su queste aride poggiate,
altrimenti tace il giorno.

Quella versificazione franta che si distingue e si isola verso il lato destro della pagina, che spicca grazie al bianco dell’impaginazione, permette al lettore d’individuare un

altro percorso di lettura rapido, per balzi semantici, essenziale in verticale, che ha una sua unità logica e stilistica come qui si restituisce nella sequenza: Lei soltanto / L'altro / Si empie / Romba.

Similmente accade in altre liriche tratte dalla *Dottrina*, come si nota nella lirica seguente, dove la disposizione grafica permette nuovamente una concatenazione di termini in verticale sul lato destro del componimento in una progressione dal buio alla luce che riassume il senso profondo della lirica: Nero / ne bruciano / L'alba / ne arde / È un'alba / l'uomo / a che richiamo? / Veniat:

Notte. Nero
il recesso da cui s'alza
lei in aperto cielo –
ne bruciano
la brullicante azzurrità
le stelle,
i loro firmamenti.
L'alba
è lontana. Preme
però, oscura vampa,
nero-viola,
un lumine segreto, ne arde
tutto il campo
celeste inseminato,
e arde la sua ombra.
È un'alba
notturna quel fervore,
l'anima del mondo,
gli angeli, i deva, l'uomo
ed il suo grumo
rispondono, Porfirio, a che richiamo?
o fonde, si sbriciola in se stessa
la creazione, per un'altra

più prossima al creatore...

Veniat.

Similmente si registra un percorso affine nella lirica che di seguito si riporta dove il poeta descrive un cammino dallo sradicamento attuato dalla “ventata” della vita al ritorno nel suo “grembo”:

Toccò a lei, ultima ventata,

sradicarmi da dov'ero

lì a dimora.

Il tempo successivo

arò il mio corpo dalla mia memoria,

e spense ogni sentore,

sarchiò quel territorio

e fu materia

nella materia

il mio sfatto sudario,

si dissolse il grumo

casuale o necessario –

non so ancora –

che era stato

il mio nido,

il mio calvario,

se non che celeste e tenebroso

era nel suo deliquio

l'esistente provvisorio.

Oh vita, ascoltai quella loquela

provenire da te,

dal tuo profondo grembo.

Si attesta struttura simile a doppia colonna, in una sorta di doppia voce dialogante, anche nella lirica successiva alla precedente, nella quale si registra una concatenazione di annotazioni tra la luce e il buio fino ad una domanda dubitosa di resurrezione:

Dal buio lungofiume
e dai suoi rari
fari e lampade
si allunga, lo raggiunge,
lo supera da tergo
un'ombra,
di chi è
quell'ombra? si confonde con la sua
fino a che la ingoia
tutta quanta e n'è
totalmente fagocitata.
Cielo, a chi appartiene quella massa oscura
che obliqua si defila
da sotto quel chiarore
accecante di lampione?
a sé o all'altro che lo incalza
e sempre più da presso lo tallona,
lo investe, lo raggira?
o no, a nessuno,
individualmente,
ombra
o coacervo corporale
di tante differenze
e solitudini umane
che procede
verso l'annullamento,
lo scempio,
la resurrezione regalata?

L'esemplificazione potrebbe proseguire oltre e superare il confine della raccolta *Dottrina dell'estremo principiante*, con sconfinamenti e riaffioramenti in altre raccolte, ma in questa se ne attesta una ricorrenza frequente suppongo non casuale e in linea con la pratica di un *estremo principiante*, che concreta nel verso e nella sua *mise en page* la vicissitudine della vita nella forma.

Nuovamente principiante, sebbene quasi ottuagenario, Luzi sovverte la tradizione o meglio la trasforma, mettendo in atto sulla soglia della fine del suo percorso poetico quella ricerca che aveva fatto del primo Ungaretti un innovatore, e facendo coesistere nel medesimo componimento poetico una versificazione compatta accostata ad un'altra tipologia metrica che sembra distruggere il verso per riscoprire il valore autonomo della parola, così come attuò Ungaretti ai suoi esordi, secondo la lettura che ne fece Giuseppe De Robertis in un saggio dedicato allo studio non solo delle varianti lessicali ma anche di quelle metriche e ritmiche:

Si tratterebbe dunque, più che di futurismo, d'una esasperazione di quella sua volontà di riduzione e concentrazione che già ai primi anni fruttò a Ungaretti acquisti originali. Solo che, perché questi non restassero un dono gratuito, un portato del semplice istinto, egli dié allora principio alla sua fatica vera, lavorando, si può dire lui solo, per tutta una generazione. Distrusse il verso per poi ricomporlo, e cercò i ritmi per poi costruire i metri. Tutta la musica della poesia ungarettiana, nelle sue infinite modulazioni, si sprigiona da questo suo farsi graduale, da quest'ascoltazione sempre più all'unisono col proprio animo, di cui le varianti e rielaborazioni sono la storia illustre. Nel distruggere il verso, nel cercare i nuovi ritmi, prima di tutto mirò alla ricerca dell'essenzialità della parola da ogni incrostazione sia letteraria che fisica. (De Robertis, 2009, p. 410)

Quel che Ungaretti attuò nell'uso di varianti e rielaborazioni, “prova di un'acuta, inquieta e, alla fine, vittoriosa ricerca dell'espressione, in una infinita scala di gradazioni” (De Robertis, 2009, p. 410), tangibile prova di un “graduale alleggerimento” (De Robertis, 2009, p. 410) del verso, per dirla ancora con De Robertis, si attua anche nella lirica di Luzi, nella sua versificazione un lavoro e una sperimentazione metrica che accentua e

amplifica l'espressione semantica; a partire, infatti, dalla raccolta *Per il battesimo dei nostri frammenti* inizia a sfrangiarsi il verso ora nella struttura della versificazione a gradino, ora nella disposizione isolata di singoli vocaboli o brevi versi a destra della pagina con una tecnica di isolamento ed illuminazione della parola in linea con l'epigrafe tratta dal *Prologo* del Vangelo di Giovanni e riportata in calce alla raccolta: "In lei [la parola] era la vita; e la / vita era la luce degli uomini" (Luzi, 1988, p. 503).

Referencias

- Bo, C. (1938). Dimora della poesia. In *Otto studi* (pp. 149-230). Firenze, Italia: Vallecchi.
- Bo, C. (novembre, 1953). Un grido e paesaggi. *Fiera Letteraria*, VII(44), 5-6.
- Bigongiari, P. (novembre, 1953). La terra promessa: inoltrandosi nel suo “interminato” poetico. *Fiera Letteraria*, VII(44), 3-4.
- Cecchi, E. (novembre, 1953). Il dolore: “lo slancio muto della tua speranza”. *Fiera Letteraria*, VII(44), 3.
- Cortellessa, A. (luglio/agosto, 2000). Giuseppe Ungaretti. Il teatro naturale. *Poesia. Mensile Internazionale di cultura poetica*, XIII(141), 3.
- De Robertis, G. (novembre, 1953). L'Allegria: girovago su questa terra. *Fiera Letteraria*, VII(44), 3-6.
- De Robertis, G. (2009). Sulla formazione della poesia di Ungaretti. In C. Ossola (Ed.), *Vita d'un uomo. Tutte le poesie* (pp. 404-421). Milano, Italia: Mondadori.
- Elli, E. (2014). Presenze ungarettiane nel Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini. In P. Baioni & D. Savio (Eds.), *Un viaggio terrestre e celeste. Con un'appendice di scritti dispersi* (pp. 137-146). Roma, Italia: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Gargiuolo, A. (novembre, 1953). Sentimento del tempo, la “situazione” di un artista. *Fiera Letteraria*, VII(44), 3.
- Luzi, M. (giugno, 1937). Emendamenti. *Il Frontespizio*, XV(5), 471.
- Luzi, M. (1952). Profilo di Ungaretti. In V. Volpini (Ed.), *Antologia della poesia religiosa italiana contemporanea* (pp. 134-136). Firenze, Italia: Vallecchi.
- Luzi, M. (novembre, 1953). Religiosità come evasione. *Fiera Letteraria*, VII(44), 4.
- Luzi, M. (1979). Classicità e giubilazione di Ungaretti. In G. Grana (Ed.), *Novecento. I contemporanei. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana* (Vol. IX, pp. 8076-8079). Milano, Italia: Marzorati.
- Luzi, M. (1984). *La presenza l'attualità di Ungaretti*. In *Discorso naturale* (pp. 41-49), Milano, Italia: Garzanti.
- Luzi, M. (1988). *Tutte le poesie*. Milano, Italia: Garzanti.
- Luzi, M. (luglio/agosto, 2000). Ungaretti e la tradizione. *Poesia. Mensile Internazionale di cultura poetica*, XIII(141), 8-10.
- Luzi, M. (2002). Ungaretti e il suo infinito. In D. Piccini & D. Rondoni (Eds.), *Vero e verso. Scritti sui poeti e la letteratura* (pp. 122-124). Milano, Italia: Garzanti.

- Luzi, M. (2002). Classicità e giubilazione di Ungaretti. In D. Piccini & D. Rondoni (Eds.), *Vero e verso. Scritti sui poeti e la letteratura* (pp. 125-128). Milano, Italia: Garzanti.
- Macrì, O. (1941). *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*. Firenze, Italia: Vallecchi.
- Macrì, O. (1968). *Realtà del simbolo. Poeti e critici del Novecento italiano*. Firenze, Italia: Vallecchi.
- Mengaldo, P. V. (1978). La metrica rivoluzionaria di Ungaretti. In Autore, *Poeti italiani del Novecento* (pp. 381-384). Milano, Italia: Mondadori.
- Ministero dei Beni Culturali a Roma. (1997). *Ungaretti. La biblioteca di un nomade. Versione digitale della mostra allestita a Roma, Teatro dei Dioscuri 10 dicembre 1997-10 febbraio 1998*. In *Internet Culturale*. Disponibile da http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/pagine/mostre/pagina_425.html
- Papini, G. (novembre, 1953). Un soldato semplice ha scritto le sue poesie: il primo articolo scritto su di lui. *Fiera Letteraria*, VII(44), 4.
- Parronchi, A. (novembre, 1953). Interprete di poeti: il prosatore. *Fiera Letteraria*, VII(44), 5.
- Pea, E. (novembre, 1953). Ungaretti in Egitto: il più giovane ospite della baracca rossa. *Fiera Letteraria*, VII(44), p. 4.
- Piccioni, L. (2009). Prefazione. In C. Ossola (Ed.), *Vita d'un uomo. Tutte le poesie* (pp. XIII-LV). Milano, Italia: Mondadori.
- Raimondi, G. (novembre, 1953). Una scrittura tutta immagini: il prosatore. *Fiera Letteraria*, VII(44), 5.
- Ramat, S. (luglio/agosto, 2000). Il naufrago e il nomade. *Poesia. Mensile Internazionale di cultura poetica*, XIII(141), 10.
- Sereni, V. (luglio/agosto, 2000). In morte di Ungaretti. *Poesia. Mensile Internazionale di cultura poetica*, XIII(141), 4.
- Tonani, E. (2012). *Punteggiatura d'autore. Interpunzione e strategie tipografiche nella letteratura italiana del Novecento ad oggi*. Firenze, Italia: Cesati.
- Tonani, E. (2014). Il ritmo ascendente di un discorso frammentario. En P. Baioni & D. Savio (Eds.), *Un viaggio terrestre e celeste. Con un'appendice di scritti dispersi* (pp. 91-105). Roma, Italia: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Ungaretti, G. & Amrouche, J. (1972). *Chi improvvisato*. Parigi, Francia: Gallimard.
- Ungaretti, G. (2009). *Vita d'un uomo. Tutte le poesie* (Ed. C. Ossola). Milano, Italia: Mondadori.

Zanzotto, A. (luglio/agosto, 2000). Ungaretti: Terra Promessa. *Poesia. Mensile Internazionale di cultura poetica*, XIII(141), 4-5.

REPRESENTACIÓN, ESTEREOTIPO Y CUERPO AFRODESCEDIENTE EN *ROQUE MORENO*, DE TERESA GONZÁLEZ DE FANNING

Richard Leonardo Loayza*

rall31@hotmail.com

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad San Ignacio de Loyola

Fecha de recepción: agosto de 2016

Fecha de aceptación: diciembre de 2016

Cuadernos Literarios, N. 13, 2016, pp. 113-136

* **Richard Leonardo Loayza** es doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM). Es, también, magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana por la misma casa de estudios y magíster en Estudios Culturales por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Asimismo, es licenciado en Literatura por la Universidad Nacional de San Agustín (Arequipa) y bachiller en Derecho por la misma casa de estudios. Ha sido, además, graduado del Diploma de Estudios de Género de la PUCP. De igual manera, es fundador y director del Grupo de Estudios Literarios Latinoamericanos “Antonio Candido” (GELLAC). Es autor del libro *La letra, la imagen y el cuerpo. Ensayos sobre literatura, cine y performance* (2012) y *El cuerpo mirado. La narrativa afroperuana en el siglo XX* (2016). Ha editado los libros *Poéticas de lo negro. Literatura y otros discursos sobre lo afroperuano en el siglo XX* (2013) y *Palabra de negro. 9 asedios a la literatura afrolatinoamericana* (2015). Ha publicado diversos artículos sobre literatura peruana y latinoamericana, afroliteratura, teoría literaria, crítica cultural, semiótica y cine en diversas revistas nacionales e internacionales. Actualmente, se desempeña como profesor en la Escuela de Literatura y la Unidad de Posgrado de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en la Escuela de Literatura de la Universidad Nacional Federico Villarreal y en la Unidad de Estudios Generales de la Universidad San Ignacio de Loyola.

Resumen: Este artículo pretende analizar la novela *Roque Moreno* (1899, 1904) de Teresa González de Fanning. Nuestro objetivo es mostrar que la autora de esta obra representa “lo negro” como algo que, a pesar de ser sometido a una serie de tecnologías sociales, tales como la mezcla de razas, la educación o la religión, no es capaz de superar su estado original, que se define en términos de salvajismo y barbarie. Este estado, según lo propuesto por González de Fanning, se deposita en el cuerpo de los afrodescendientes, que sirve como un resto que se repite constantemente, por lo que condena a este sujeto étnico-racial a la repetición de comportamientos ancestrales que están más allá de su dominio. Para realizar nuestro análisis empleamos la Teoría literaria, los Estudios de Género, los Estudios Subalternos y los Estudios Poscoloniales.

Palabras clave: Teresa González de Fanning, *Roque Moreno*, Literatura Peruana del siglo XIX, representación, afrodescendiente.

REPRESENTATION, STEREOTYPE AND AFRODESCEDENT BODY IN ROQUE MORENO, BY TERESA GONZÁLEZ DE FANNING

Abstract: This article analyzes *Roque Moreno* (1899, 1904) novel by Teresa Gonzalez de Fanning. Our goal is to demonstrate that the author of this work represents “lo negro” as something that, despite being subjected to a series of social technologies such as miscegenation, education or religion, is not able to overcome his original state, which is defined in terms of savagery and barbarism. This state, as proposed by Gonzalez de Fanning, is deposited in the body of African descent, serving as a moiety that is constantly repeated, a situation that condemns to this subject to the repetition of ancestral behaviors that are outside their domain. To perform our analysis we use Literary Theory, Gender Studies, Subaltern Studies and Postcolonial Studies.

Keywords: Teresa González de Fanning, *Roque Moreno*, Peruvian literature of the nineteenth century, representation, African descent.

1. Preliminares

A pesar de que es un hecho unánime que Teresa González de Fanning¹ es una de las protagonistas del movimiento de escritoras que emergió exitosamente en el Perú de la segunda mitad del siglo XIX², no resulta exagerado decir que aún no ha recibido la atención que se merece por parte de la crítica especializada. Mientras se cuenta con trabajos importantes sobre la obra de Clorinda Matto de Turner o la de Mercedes Cabello de Carbonera, existen escasos abordajes que estudian la obra de González de Fanning. En el mejor de los casos, estos se ocupan parcialmente solo de algunos de sus textos: *Ambición y abnegación* (1886), *Regina* (1886) e *Indómita* (1904), dejando de lado una importante parcela de la producción de esta notable escritora. El siguiente artículo se propone analizar una de estas obras de Teresa González de Fanning que han sido dejadas de lado por la crítica. Nos referimos a *Roque Moreno*, novela que fue publicada por primera vez en el año de 1899, en Buenos Aires, en las páginas de la prestigiosa *Revista de Derecho, Historia y Letras*³, y que posteriormente, en 1904, vio la luz en nuestro país merced a la Imprenta El Lucero⁴.

Antes de seguir avanzando es pertinente preguntarse ¿por qué los estudiosos le han prestado mayor atención a estas tres novelas de nuestra autora?⁵ Es probable que esta decisión se deba a que en estos textos Teresa González de Fanning está desarrollando un punto

¹ Nació el 12 de agosto de 1836 en la hacienda Las pampas en Nepeña, Áncash. Se casó muy joven con el marino Juan Fanning, quien moriría en la defensa de Lima durante la Batalla de Miraflores, en la Guerra del Pacífico. Al quedar viuda, dirigió el Liceo Fanning, el cual fue pionero de la educación moderna. Además, se desenvolvió en el periodismo y la literatura. Empleó los seudónimos de María de la Luz y Clara del Risco y colaboró con los principales semanarios y periódicos de su época. Murió el 7 de abril de 1918, en Miraflores, Lima, víctima de una neumonía.

² González de Fanning se alzó, gracias a su novela *Regina*, con el segundo lugar en el Concurso internacional de literatura que convocó *El Ateneo de Lima*, en 1886. El primer lugar se lo llevó Mercedes Cabello de Carbonera con su novela *Sacrificio y recompensa*. Debe recordarse que esta institución cultural fue creada en 1885, sobre la base del *Club Literario de Lima*, y que fue muy prestigiosa. Entre sus miembros más connotados tenemos a Ricardo Palma, José Santos Chocano, Francisco García Calderón, José Antonio de Lavalle, Mariano Felipe Paz Soldán, Antonio Raimondi, Eugenio Larrabure y Unanue y Melitón Carbajal.

³ Según Chantal Berthet (2014), *Roque Moreno* fue impresa en 1898, pero lo cierto es que fue escrita especialmente para ser publicada en esta revista argentina, la que estaba dirigida por aquel entonces por Estanislao S. Zeballos. La novela apareció por partes, desde marzo de 1899 hasta junio del mismo año.

⁴ En esta oportunidad la novela fue publicada de manera íntegra. Todas las citas de nuestro artículo corresponden a esta versión, la que está consignada en la bibliografía.

⁵ Este es el caso de Francesca Denegri, quien estudia estas novelas en su libro *El abanico y la cigarrera* (1996). Ver especialmente las pp. 133 a 145.

de vista respecto al indio, el otro étnico-racial preferido por la intelectualidad peruana. Precisamente, *Roque Moreno* no es una obra que se ocupe sobre los indígenas sino que aborda el tema de lo afrodescendiente⁶, el segundo otro en jerarquía más importante de la nación. Mediante esta novela, su autora esboza su opinión respecto a la exclusión/inclusión de este personaje en los debates políticos y sociales producidos a finales del siglo XIX en el Perú, y que se preguntan por cuáles deben ser las identidades más adecuadas que podrían contribuir a lograr la modernización del país.

En este marco de ideas, el objetivo de este artículo consiste en demostrar que, en esta novela, su autora representa lo negro⁷ como algo que, pese a ser sometido a una serie de tecnologías sociales como el mestizaje, la educación o la religión, no es capaz de superar su estado original, el que es definido en términos de salvajismo y barbarie. Dicho estado, según la propuesta de González de Fanning, está depositado en el cuerpo del afro, que funge como un resto anclado que retorna en forma reiterada y que, de este modo, condena a este sujeto étnico-racial a repetir conductas ancestrales que escapan a su dominio. Para desarrollar nuestra lectura crítica es necesario que primero conozcamos el argumento de *Roque Moreno*.

2. Una Historia de Codicias y Traiciones

La historia se desarrolla en los días previos a la proclamación de la Independencia del Perú por parte de José de San Martín. En ese contexto, nos encontramos con Roque Moreno, un afrodescendiente, quien pese a su condición étnica-racial, es poseedor de El Olivar, una hacienda importante en la región del norte. Moreno es un tipo sumamente astuto que, en función de las circunstancias que se vienen desarrollando en ese momento histórico, apoya tanto a los patriotas como a los españoles. Es en eso que uno de estos últimos, don Justo de la Vega Hermosa, noble hacendado, teme que los patriotas hagan

⁶ Para Nydia R. Jeffers (2013) se trata de una novela antiesclavista. Nos parece que esta mención es errada debido a que el esclavismo como sistema social fue abolido mucho tiempo antes de la publicación de esta obra de Teresa González de Fanning.

⁷ Somos conscientes de la carga semántica negativa que arrastra históricamente el término “negro”, pero lo utilizamos porque muchos individuos que pertenecen a la matriz cultural afro se reconocen en él. Además, consideramos que es pertinente porque al evocar esta palabra “se está invocando a la distancia, o en la inmediatez, una larga historia de enfrentamientos coloniales, esclavitud, discriminación, resistencia, etc.” (Wade, 2000, p. 29). En lo que sigue de este trabajo, se usará indistintamente negro, afrodescendiente, transafricano, panafricano, para referirse al individuo de ascendencia africana.

con él lo que están haciendo con los peninsulares: quitarles todo patrimonio que guardan e incluso atentar en contra de su vida. Don Justo acude a Roque Moreno, no solo porque este le debe una serie de favores, sino porque entre los patriotas es un hombre respetado, lo que aparentemente asegurará su integridad personal y la de su tesoro, constituido por una cantidad importante de lingotes de oro.

De la Vega Hermosa llega a la casa de Moreno y este, en compañía de su esposa doña Isabel Maldonado, más conocida como Chavelita, una bella cuarterona⁸, lo acoge de buen grado, junto con sus riquezas, las cuales son escondidas en una especie de sótano secreto que nadie más conoce. A medida que transcurren los días, doña Chavelita no puede evitar enamorarse de su invitado. Mientras más cualidades descubre en el español, más defectos reconoce en su marido. Sin percatarse de esta situación, este último idea una y mil formas para apoderarse del tesoro de don Justo. Es así que Roque Moreno delata a su invitado ante los patriotas. Sin embargo, el español logra huir hacia el monte, junto con su fiel esclavo Josecillo.

Desde aquí, ambos enfrentan a sus perseguidores, pero la superioridad numérica de estos inclina la balanza en contra del español. Cuando todo está perdido, De la Vega le ordena a su esclavo que huya, no sin antes otorgarle su libertad mediante una carta que había redactado con anterioridad a estos eventos. Josecillo se niega a irse, pero el amo se impone. Don Justo se defiende heroicamente, pero finalmente cae abatido por los patriotas. Acto seguido, estos buscan el oro de De la Vega, mas se dan con la sorpresa de que el español no llevaba nada consigo.

Mientras tanto, Moreno piensa que su plan le ha salido a pedir de boca, pero no contaba con que doña Chavelita descubre que él es el responsable de la muerte de don Justo de la Vega Hermosa. Desde ese momento, el matrimonio se distancia. A pesar de estos problemas, Roque Moreno intenta apoderarse del oro, pero el miedo al fantasma del español le impide conseguir su propósito. Unos meses después, un grupo de esclavos se subleva en El Olivar y Moreno muere a manos de un afrodescendiente llamado Cucho, a quien este le había sacado un ojo por casualidad. Muerto Moreno, su esposa vendió la hacienda y se consagró a la educación de sus hijos y a rendir culto a la memoria de los hombres que, aun después de muertos, se disputaban el dominio de su corazón.

⁸ En el antiguo sistema de castas promovido por los españoles, un cuarterón era un afrodescendiente que tenía un cuarto de sangre negra en su cuerpo.

3. Ciudadanías en Conflicto

Esta novela de Teresa González de Fanning es importante porque dialoga directamente con los discursos modernizadores de la nación peruana que se entablan durante la segunda mitad del siglo XIX, especialmente, después del desastre de la Guerra del Pacífico. En este periodo, las élites blancas debaten acerca de cómo debe ser el Perú y quiénes deberían formar parte de esta nación renovada. Por un lado, estaban aquellos que pensaban que la inmigración de europeos (alemanes, ingleses o franceses) era la mejor opción; algunos otros sostenían que debería acudir a los grupos asiáticos (como sucederá posteriormente) y finalmente había otros, los pocos, que pedían que se pusiera énfasis en los grupos subalternos o subalternizados locales como los indígenas, los afrodescendientes y sus diversas combinaciones.

En este contexto aparece *Roque Moreno* que, en nuestra opinión, intenta dejar sentada la posición de su autora acerca de esta problemática nacional, refiriéndose fundamentalmente al negro y sus derivaciones. En otras palabras, Teresa González de Fanning, mediante su novela, participa del debate que se cuestiona si los otros (indios, negros y mestizos) deben formar parte de la nación peruana moderna. La postura de González de Fanning es contraria a esta incorporación del otro afrodescendiente.

Así como en *Regina e Indómita*, sus dos novelas anteriores en las que podemos encontrar un repudio a lo indígena, en *Roque Moreno* hay un decidido rechazo a lo afrodescendiente por considerarlo incapaz de abrazar la modernidad y sus valores constituyentes. Lo interesante de este texto es que su autora no cree, como otros contemporáneos suyos, en la tecnología del mestizaje, que sostenía que cualquier otro grupo étnico-racial mestizado con lo blanco, sería avasallado por este último debido a su fuerza natural. Para González de Fanning no es posible dicho mestizaje, ya que, tarde o temprano, esa raíz africana instalada en el cuerpo del afro, tiende a regresar y desbaratar cualquier atisbo de civilización que se haya desarrollado en el afrodescendiente. Para probar esta tesis, Teresa González de Fanning instrumentaliza en su novela una serie de representaciones en las que el afrodescendiente y sus derivados étnico-raciales (mulatos y cuarterones), pese a estar premunidos de ciertos saberes occidentales, retornan a su matriz original, lo africano, lo que los pierde en el salvajismo y la barbarie. Pasemos a examinar estas representaciones.

4. Prisioneros de su Cuerpo o de los Regímenes de Visión (Occidentales)

Los regímenes de visión deben ser entendidos como aquellos que regulan los modos de ver (Abril, 2013). En el caso del africano y el transafricano, el régimen de visión que ha instaurado el blanco sobre estos individuos pone especial atención en su cuerpo, pero, sobre todo, en el rostro de los mismos. Es así que la mirada hegemónica, que es una mirada racializante, enfatiza en el afrodescendiente: los ojos, la nariz, los labios, pero eso sí, todo en clave hiperbólica y desbordante. En términos de Deleuze y Guattari (1978), se instaura lo que ellos llaman un uso de la máquina de facialización, que define la identidad de los individuos de un grupo determinado en función de los rasgos de su rostro.

En la diégesis de esta novela de Teresa González de Fanning nos encontramos con la instrumentalización de este régimen de visión sobre lo afro en las representaciones. Por “representación” debe entenderse no solo la acepción tradicional de volver a presentar, mediante el lenguaje, lo que ya ha sido presentado, sino que se debe asumir, por una parte, que esta representación es un medio de producir conocimiento y que tiene, por lo tanto, la capacidad de crear y modificar la realidad —o para expresarlo en términos de Judith Butler: la palabra no solo nombra, sino que también realiza lo que nombra (citada en Omar, 2008)—. Y, por otra, que dicha representación posee un carácter ideológico y político. Es así que puede afirmarse que no existe ninguna representación objetiva, sino que toda representación es una construcción subjetiva, mediada e interesada por aquel que la elabora.

El primer caso que analizaremos es el de Roque Moreno, uno de los protagonistas de la obra. El narrador se refiere a este personaje en los siguientes términos:

Roque Moreno hombre de cuarenta años escasos; mediana estatura, fornido y musculoso. Su crespo y recio cabello no cedía fácilmente a las insinuaciones del peine, y sus ojos, pequeños y chispeantes de inteligencia y malicia, se ocultaban bajo unas cejas cerdosas y una gran nariz de arqueado caballete que, al decir de su dueño, abonaba la nobleza de sus ascendientes. (González de Fanning, 1904, p. 25)

Notemos que la mirada del narrador se focaliza en el cuerpo de Roque Moreno, el cual es “fornido y musculoso”, referencia directa al estereotipo de fortaleza física que se le atribuye a los afrodescendientes⁹. En el mismo sentido, resulta importante la mención del cabello rebelde que “no cedía a las insinuaciones del peine”, lo que nos recuerda los cabellos de los negros, los que usualmente son considerados negativamente en relación a los de tipo occidental. Esta primera descripción se remata con la alusión a los ojos del personaje, los cuales son “pequeños y chispeantes de inteligencia y malicia”, y que se escondían bajo “unas cejas cerdosas y una gran nariz de arqueado caballete”. Nuevamente, la mención a los estereotipos corporales que definen a los afrodescendientes es inevitable. Pero esta vez fijémonos que se centran en el rostro: los ojos, las cejas y la nariz. Unida a esta descripción somática, nos encontramos con otra de carácter psicológica, pues se indica que Moreno es inteligente y malicioso.

Más adelante, nos encontramos con otra descripción que se elabora sobre Roque Moreno. El narrador nos dice que este personaje es un

(...) sujeto de sangre híbrida, del cual podía decirse con justicia que, por su alcurnia, tenía los siete pelos del diablo; y, que unía al inteligente desparpajo del mulato la solapada reserva del indio y la sanguinaria ferocidad del africano, descollando especialmente entre sus rasgos característicos una desenfrenada avidez de dinero. (González de Fanning, 1904, p. 8)

Es interesante advertir que Roque Moreno no es un “negro puro”, sino el resultado de una mezcla indefinible, en el que la matriz afrodescendiente sobresale. Se trata de un híbrido en el que confluyen lo mulato (lo blanco y lo negro), lo indígena y lo africano. Asimismo, destaca que la descripción asocie esta combinación con cuestiones negativas. Roque Moreno “tenía los siete pelos del diablo” y “una desenfrenada avidez de dinero”. La descripción que ha partido de lo étnico-racial, aludiendo al cuerpo, da paso a los temas de la conducta social y de religión: se lo identifica con lo maligno, y curiosamente se le critica y acusa de avaro, precisamente uno de los siete pecados capitales, según la religión católica; como si quedara flotando la idea de que los siete pelos del diablo que tiene Roque Moreno son los siete pecados capitales que reúne su persona. En esta línea de sentido, tiene

⁹ Como explican Arrelucea y Cosamalón (2005), este es un estereotipo que proviene de la esclavitud.

coherencia cuando más adelante también se nos diga que es “el más arrogante mozo del pueblo, ducho en el arte de engatusar doncellas, comprometer casadas y ser siempre el número uno en toda parranda, fiesta o bodorrio” (González de Fanning, 1904, p. 9).

La otra representación importante sobre un afrodescendiente que se realiza en la novela es la que se elabora sobre la esposa de Roque Moreno, doña Isabel Maldonado, llamada “Chavelita”. Esta mujer es representada de la siguiente manera:

Doña Chavelita por la rama paterna, estaba entroncada con un noble brigadier del ejército español; pero como su madre fuera una mulata de muy crespas obligaciones y zambas correspondencias, ella venía a resultar una donosa cuarterona, de ojos incendiarios, labios rojos, húmedos y carnosos y de lujuriosas formas, en las que dominaba la línea convexa. Su tez, de un moreno transparente, no estaba afeada por la más pequeña mancha; sin embargo, los que la conocieron en pañales aseguraban que ostentaba el cayanazo, marca inerrable de su origen africano.

Por lo demás, si su agraciada figura le compraba voluntades, mayores aún ganaba, por su carácter ingenuo, tierno y bondadoso, no habiendo tradición de que ella hubiera negado un servicio que pudiera hacer ni hubiera dejado una aflicción sin consolar. (González de Fanning, 1904, p. 9)

Lo primero que debemos advertir es que estamos nuevamente ante un personaje híbrido. Doña Chavelita es hija de un noble español y de una mulata. Por lo tanto se trata de una cuarterona. Ahora bien, pese a este cruce de razas, en esta mujer han predominado las peculiaridades que supuestamente son propias de los afrodescendientes. Tenemos la alusión a sus ojos, “incendiarios”, los labios, “húmedos y carnosos” y su cuerpo “de lujuriosas formas, en las que dominaba la línea convexa”.

Como podemos notar, la mirada del narrador una vez más se focaliza en el rostro y el cuerpo del afrodescendiente, en este caso la mujer, la cual es definida por su sensualidad, referencia que remite a la supuesta hipersexualidad de las negras¹⁰. Es como si este narrador

¹⁰ A los indios se les atribuyó una hiposexualidad, mientras que a los afrodescendientes, por el contrario, una voracidad sexual, una hipersexualidad (Hernández Basante, 2010). Por su parte, Tardieu explica: “La prostitución de las mujeres y el vagabundeo sexual de los varones, a quienes los propietarios no les concedían el derecho de formar un hogar estable, consecuencias del sistema colonial que se mantuvo en plena vigencia por

no fuera capaz de imaginar lo afro más allá del cuerpo, porque en este está enmarcada la identidad de los individuos que integran esta matriz étnica-racial. La mención al “cayanazo”, especie de marca corporal propia de los nacidos en el África, enfatiza esta suposición. Doña Isabel, a pesar de que no ha nacido en ese continente y es producto de una segunda operación de mestización, sigue portando dicha inscripción. “El cayanazo” se convierte así en una especie de escritura de la barbarie que utiliza el cuerpo del afro para manifestarse.

Algo similar sucede en la siguiente referencia que encontramos en el relato acerca de doña Chavelita:

Doña Chavelita, sin plan preconcebido y sin más guía que su amorosa pasión, su instinto femenino y su atrayente y discreta gracia, había logrado domeñar al *toro bravo*¹¹; como llamaban a Moreno los mozos *crusos* de su séquito. Ella comenzó la obra, y las monerías de Manonguito la completaron; de suerte que Roque Moreno se habría dejado hacer trizas, antes que permitir que tocaran un solo caballo de su mujer o de su hijo. Ella era su ángel bueno; ella la que refrenaba su carácter indómito, modificando sus tendencias sanguinarias y su sórdida codicia.

Sin saberlo, acaso, doña Chavelita había llegado a ser la Onfala de este rústico Hércules; pero no por el solo placer de domeñar su ingénita altivez, sino porque toda su ambición se cifraba en conservar su amor y en hacerlo feliz; empeñándolo en que fuera bueno y compasivo; y sobre todo, fiel a su amorosa pasión, pues, celosa como una tigre africana, ¡guay! de la hembra que hubiera pretendido arrebatarle a su *moro*, como cariñosamente lo nombraba en sus íntimos coloquios. Entonces sí que, convertido el ángel en demonio, capaz habría sido de arrancar el corazón con las uñas a la pérfida que quisiera robarle el sol de su vida. (González de Fanning, 1904, p. 9)

Doña Chavelita es descrita como una persona afable y bondadosa, que tuvo el mérito de doblegar a Roque Moreno (“de tendencias sanguinarias y sórdida codicia”),

varios siglos, fueron forjando una imagen hondamente negativa del negro, el cual muy pronto adquirió fama de lúbrico” (2001, p. 51).

¹¹ Todas las cursivas de la cita en el original.

convirtiéndolo en un esposo y padre ejemplar. Sin embargo, también se nos dice que es sumamente celosa, como “una tigre africana”, “capaz de arrancar el corazón con las uñas” de aquella que hubiera osado fijarse en su marido y ponga así en riesgo su felicidad. Como podemos observar, si bien se reconoce ciertas cualidades en este personaje, también se afirma que posee algunos defectos que pueden emerger en una situación límite. No es casual que se mencione lo de tigre africana o lo de las uñas capaces de arrancar un corazón. Esto evidentemente relaciona a doña Chavelita con el mundo animal, con el reino de las bestias salvajes propias de África (en el decir de González de Fanning). Así, como su esposo es definido en términos animalescos (un “indómito berrendo”, un “toro bravo”), ella es una tigre. Estamos ante el empleo de lo que Frantz Fanon denominó el lenguaje zoológico:

[E]l lenguaje del colono, cuando habla del colonizado, es un lenguaje zoológico. Se alude a los movimientos de reptil del amarillo, a las emanaciones de la ciudad indígena, a las hordas, a la peste, el pulular, el hormigueo, las gesticulaciones. El colono, cuando quiere describir y encontrar la palabra justa, se refiere constantemente al bestiario. (Fanon, 2003, p. 37)

De otra parte, la cita anterior de la novela nos entrega la representación de un sujeto mestizo inconstante, que por momentos se afirma en la bondad, pero que en otros también recalca en la maldad. Como la propia narradora expresa, se trata de un “ángel” que ante determinadas circunstancias puede convertirse en “demonio”. En esta misma línea de interpretación se entiende cómo, en el decurso de la historia que se nos narra, doña Chavelita puede pasar de ser una abnegada esposa y sacrificada madre a una especie de personaje débil que se enamora de un hombre extraño.

Por lo que se infiere de la diégesis, doña Chavelita ha recibido cierta instrucción y ha crecido obedeciendo los preceptos de la religión. Sabemos que se trata de una mujer buena y dedicada a su familia. Sin embargo, cuando don Justo de la Vega Hermosa llega a su casa en busca de cobijo, la esposa de Moreno se enamora de este español y por más que esta intenta luchar en contra de ese sentimiento prohibido no logra vencer la tentación. Resulta interesante acotar que, si bien la realización de este deseo se proscribía totalmente por parte de doña Chavelita, lo cierto es que en el sueño logra su realización. La esposa de Moreno se ve a sí misma sirviéndole la mesa al español, que en ese escenario hogareño ocupa el lugar de

su esposo. Esta situación no deja de ser importante. Recordemos junto con el psicoanálisis que el sueño es ese espacio donde lo latente aparece representado simbólicamente.

El relato de González de Fanning no solo nos habla acerca de Roque Moreno y doña Chavelita, dos afroestizos, sino que también nos trae una serie de representaciones sobre otros personajes afrodescendientes puros. Por ejemplo, cuando el narrador refiere un suceso de la juventud de Roque Moreno menciona a Magdalena, una muchacha que el antes mencionado asediaba:

En otra ocasión, al finalizar una cena borrascosa, propuso Moreno a sus compañeros de crápula, tomarse entre cuatro una botija de aguardiente, que él costearía; siendo el premio del vencedor la posesión de una Venus africana, de empinado seno y opulento caderaje, cuyos dientes menudos y blancos como la leche cuajada contrastaban con el negro charol de sus apretadas mejillas, y que respondía al nombre de Nena, cariñoso diminutivo de Magdalena.

Aceptaron gustosos, porque todos los mozos del pueblo se pirraban por la muchacha; sin atreverse a irsele muy de frente, temerosos de entrar en íntimas relaciones con el cuchillo lobero de Cuno, padre y feroz cancerbero de la doncella, y muy capaz de abrirle un ojal en el cuero al imprudente que osara arrebatarle su tesoro. (González de Fanning, 1904, p. 13)

Notemos la manera en la que el narrador se refiere a Magdalena. Ella es “una Venus africana, de empinado seno y opulento caderaje, cuyos dientes menudos y blancos como la leche cuajada contrastaban con el negro charol de sus apretadas mejillas”. Otra vez, el foco de atención se centra en el cuerpo de la mujer afrodescendiente (“Venus africana”), en sus formas sensuales que se definen como una especie de objeto opulento a poseer. En esta misma línea, el narrador se focaliza en el rostro del afro, enfatizando la blancura de los dientes y lo oscuro de su rostro.

No podemos dejar de mencionar de la cita anterior la referencia que se hace sobre el padre de Magdalena: Cuno, el cual es un “feroz cancerbero” (un perro), que es capaz de matar violentamente a aquel que pretenda acercarse a su hija. Estamos ante una representación que privilegia no solo el cuerpo del afrodescendiente. Más aún, que se señala el carácter violento del mismo, el cual se desata ante cualquier tipo de provocación.

¿Qué hay detrás de estas representaciones? Pues la idea de que lo afrodescendiente y sus derivados étnico-raciales no pueden escapar a este especie de atavismo que los ata a su cuerpo, que los empuja a actuar en función a sus instintos antes que a la racionalidad. Roque Moreno y Chavelita son dos personajes que, directa o indirectamente, buscan saciar sus deseos más básicos, los del cuerpo. Una particularidad que debe resaltarse es que no estamos hablando sobre personajes afrodescendientes en “estado puro” (bozales)¹², sino de mulatos o cuarterones, híbridos que tienen en su cuerpo sangre blanca, lo que, según la lógica de la época, les proporciona algún tipo de ventaja.

Pero no se trata solo de las herencias inherentes de la matriz étnica-racial blanca (racionalidad, inteligencia, amor por la sabiduría y el trabajo, entre otras), sino que estos personajes han tenido acceso a una serie de tecnologías occidentales como la religión o la educación. A pesar de ello, estos afromestizos actúan de modo incorrecto, porque hay en ellos “algo” que impide que entren en comunión con los blancos. Hegel (1997) llamó a este rasgo “Principio africano”, en el que explicaba que la voracidad, sensualidad e irracionalidad de los negros se debía a su origen africano, estigma del cual nunca podrían desprenderse. La historia que vehicula la novela de Teresa de González de Fanning pareciera poner en escena lo dicho. La marca del “cayanazo” no solo recuerda el origen africano, sino que establece que por más mestizaciones que se produzcan, los negros y sus descendientes jamás podrán escapar de la condena de ser incivilizados.

En este tramo de nuestra exposición cabe preguntarse por qué se representa de esta manera al afrodescendiente y sus derivados étnico-raciales. ¿Cuál es la razón de naturalizar estas peculiaridades del individuo negro? Stuart Hall nos explica el objetivo de esta operación ideológica:

La lógica detrás de la naturalización es sencilla. Si las diferencias entre blancos y negros eran ‘culturales’, entonces están abiertas a la modificación y al cambio.

¹² Como explican Arrelucea y Cosamalón, los esclavos fueron diferenciados en dos categorías: ‘bozales’ y ‘criollos’: “Los primeros eran los africanos, considerados toscos y torpes porque no conocían el idioma, la religión y las costumbres hispanas. Al ser traídos al territorio colonial debían incorporarse a la cultura española, proceso que podía prolongarse por un buen tiempo. Los criollos, en cambio, eran los hijos de los africanos nacidos en el territorio colonial, hablaban español, eran católicos, conocían las costumbres y las leyes, estaban totalmente hispanizados, tal vez por esos motivos gozaban de mejor reputación que sus pares africanos en cuanto a una supuesta inteligencia, pero en contrapartida eran imaginados como levantiscos, rebeldes y menos proclives al trabajo duro” (2015, p. 36).

Pero si son ‘naturales’ —como creían los dueños de esclavos— entonces están fuera de la historia, son permanentes y fijas. La ‘naturalización’ es por consiguiente, una estrategia representacional diseñada para fijar la ‘diferencia’ y así asegurarla para siempre. Es un intento de detener el ‘resbalamiento’ inevitable del significado, para garantizar el ‘cerramiento’ discursivo o ideológico. (2010, p. 428)

En efecto, el blanco pretende suturar la identidad del negro a lo biológico, a su cuerpo; de este modo, le niega cualquier tipo de cambio o mejora. Ahora bien, la trampa consiste en que si es “natural” no hay nada que hacer, se trata de una cuestión irrenunciable e irrevocable. Lo perverso del asunto es que dicha identidad no es de ninguna manera “natural”, sino que obedece a las diversas representaciones que Occidente ha elaborado acerca del afrodescendiente, el cual ha sido fijado como un otro, pero no solo como uno diferente, sino como uno jerarquizado e inferior. En este proceso de naturalización, como puede inferirse, la representación desempeña un rol fundamental. Edward Said acierta cuando dice que estas representaciones son las responsables de “mantener subordinado al subordinado e inferior al inferior” (Said, 1996, p. 141).

En el relato de González de Fanning esta operación de naturalización no solo se aplica sobre el negro puro, sino que también se hace extensible a sus derivados étnico-raciales. El motivo de esta decisión representacional estriba en el hecho de descalificar al afrodescendiente y sus productos mestizados como verdaderos sujetos, lo que implica que no puedan ser considerados como auténticos ciudadanos. En otras palabras, los negros y sus derivaciones (mulatos y cuarterones) están impedidos de formar parte de la nación peruana, porque ellos están condenados a repetir las conductas propias de sus ancestros africanos, los cuales están identificados con la barbarie y el atraso, situación que les niega a estos individuos la capacidad de convertirse en ciudadanos.

Pero ahora, ¿resulta que Teresa González de Fanning está proponiendo que estos personajes sean excluidos de la nación peruana? No, estos pueden formar parte del Perú, pero bajo otros términos. No en calidad de sujetos (ciudadanos), sino de abyectos o subalternos. Para ilustrar esta idea, recordemos a Josecillo, el esclavo personal de don Justo en *Roque Moreno*. En este relato se nos dice que:

Entre los esclavos se distinguía por su adhesión al amo, el negro Josecillo; a quien don Justo compró para librarlo del grillete y de un novenario de cincuenta azotes a que un amo cruel lo tenía sentenciado por la falsa acusación del hurto de un caballo. Por sí mismo, curaba don Justo las llagadas espaldas del negro; a quien compró, más que con el dinero, con esta humanitaria acción. Destinado a paje de confianza, Josecillo se habría dejado matar antes de consentir que alguien tocara un solo cabello de su amo. (González de Fanning, 1904, p. 18)

Josecillo es el afrodescendiente ideal para los proyectos de modernización promovidos por las élites blancas. Se trata de un individuo que es honesto, leal y capaz de dejarse matar antes de que alguien dañe a su amo. De este modo, Josecillo acepta el lugar periférico y subalterno que la sociedad blanca le asigna: la de sirviente fiel, una condición posible si es que quiere ser aceptado como parte de la nación.

De la cita anterior cabe destacarse la representación que se elabora sobre el sujeto blanco. Don Justo es mostrado como una persona virtuosa, bondadosa y solidaria. Este es el motivo de que Josecillo le sirva de manera tan leal. Asimismo, se nos dice que este español

(...) a su varonil belleza, unía el ser valiente y pundonoroso; liberal, con cuantos de su auxilio necesitaban y creyente a macha martillo; que poseía, en fin, todas las virtudes de los antiguos caballeros españoles que tan en desuso van cayendo; como han caído ya la capa de doble cuello y el faldellín de nuestros abuelos. (González de Fanning, 1904, p. 6)

Y más adelante, en el recorrido narrativo, se nos dice que:

Don Justo de la Vega Hermosa, rodeado de sus dependientes y criados, más era un patriarca que un amo. Sus esclavos sólo lo eran en el nombre, pues siempre encontraban en él la solicitud de un padre indulgente y previsor (...) Por sí mismo, curaba Don Justo las llagadas espaldas del negro; a quien compró, más que con el dinero, con esta humanitaria acción. (González de Fanning, 1904, p. 18)

Estamos ante un hombre perfecto. No solo en lo físico, sino en lo moral y lo ético. Don Justo de la Vega Hermosa (su nombre es altamente significativo) representa las características anheladas por la élite blanca. Pero advirtamos que no estamos ante un alemán o un francés, sino que se está hablando de un español. ¿Qué implica esta decisión narrativa? Por un lado, podría significar un simple gesto nostálgico por el pasado reciente, en el que lo español y sus valores eran gravitantes para la sociedad peruana o, por otro lado, que Teresa González de Fanning se manifestara respecto al debate sobre qué destino debería asumir la nación en cuanto a los grupos étnico-raciales que la debían conformar. En un contexto que considera que lo español no debe formar parte de nuestra nación, Teresa González de Fanning apuesta por una reivindicación ética y moral de estos personajes, contrapuestos a los falsos patriotas que, según la representación que nos alcanza esta autora, son un puñado de gente aprovechada y villana.

De otro lado, esta representación nos puede ayudar a entender la única relación que Teresa González de Fanning acepta se establezca entre los blancos y los afrodescendientes. Los primeros están llamados a asumir el papel de tutores de los segundos. Si bien el negro está condenado a ser prisionero de su cuerpo, lo cierto es que, conducido por la mano del blanco, este personaje étnico-racial puede vivir en armonía y encontrar cierta estabilidad, como es el caso de Josecillo, esclavo de don Justo¹³. En esta lógica, lo que la novela de Teresa González de Fanning propone es que los negros y sus derivados no deben salirse del que lugar que la élite les ha asignado, es decir, se postula su inmovilidad social.

Recordemos que la participación del indio en la vida nacional era contemplada en tanto esta implicara su sometimiento a la autoridad y a la cultura de la élite criolla. Lo mismo sucedía respecto al negro. Como dice bien Francesca Denegri (1996), tras la derrota de la guerra, al encontrarse la élite civilista comercial y terrateniente privada del poder económico y moral necesario para mantener su posición de liderazgo nacional, sobrevino el abatimiento. Había mucho pesimismo y se asumía un miedo a que el frágil orden logrado por la cultura europea moderna estaba siempre en peligro de ser engullido por la barbarie de las masas de color. Estas representaciones son producto del talante pesimista de la clase dominante.

¹³ Si bien esta condición pasiva del negro era parte del ideal del sujeto blanco, lo cierto es que en la realidad se convirtió en una estrategia para enfrentar al sistema esclavista. Como dicen Arrelucea y Cosamalón: "(...) algunos esclavos encontraron en la sumisión una alternativa para sobrevivir, liberarse, obtener pequeños bienes y dejar un camino más fácil a sus hijos" (2015, p. 42).

En *Roque Moreno* nos encontramos con una perspectiva pesimista sobre la inclusión del afrodescendiente. No hay confianza en este personaje, porque se asume que no es un individuo en el que se pueda confiar. Debido a que es inconstante, y que por más tecnologías sociales a las que se les someta (como mestización, la educación o la religión), de igual modo regresará al estado de barbarie y salvajismo que supuestamente define lo afrodescendiente y su cultura, elementos contrarios a la idea de modernidad que las élites buscaban para la renovación de la nación peruana.

Un aspecto muy interesante sobre la representación de Roque Moreno es que no se trata de un afrodescendiente cualquiera, sino, como dijimos líneas anteriores, que este personaje es un mestizo en el que confluyen lo español, lo negro y lo indígena. De este modo, *Roque Moreno* nos entrega la primera representación de lo afroandino, entendido este término como la relación que se establece entre la matriz afrodescendiente, la blanca y la indígena. Esto es importante en el sentido de que quizá estemos ante una de las primeras representaciones que evidencian la heterogeneidad propia de la nación peruana y su carácter multicultural. Ahora bien, lo lamentable es que esta representación se elabora en términos negativos y, por lo tanto, reprochables. Para Teresa González de Fanning es un error el mestizaje que se produce entre blancos y negros, pero es mucho más equivocado si se trata de aquel mestizaje que se realiza entre estas tres matrices étnicas-raciales.

En lo que sigue hay dos aspectos más sobre los que deseo llamar la atención. El primero dará una respuesta a por qué la vida de don Justo de la Vega Hermosa termina de forma tan trágica. El segundo, indagará en cuál sería la razón por la que Teresa González de Fanning eligió para su novela la especie histórica.

5. La Ominosa Presencia de lo Negro

En este apartado cabe preguntarse por qué don Justo de la Vega Hermosa tiene un final tan funesto en *Roque Moreno*. En la historia del relato se narra que este personaje mató accidentalmente a su hermano en España, en la creencia de que este pretendía a la mujer que don Justo amaba. Por esta razón deja la Península y se traslada al Perú. Si bien esta podría ser la explicación del destino aciago de este personaje, parece que en realidad el texto indica que dicho fin tiene su origen en el hecho de que don Justo se relaciona con Roque

Moreno, es decir, que el castigo se motiva porque este personaje le da cabida a un individuo afrodescendiente, el que pone en riesgo la estabilidad del sujeto criollo.

Esto no es nuevo en Teresa González de Fanning, puesto que ya había introducido este recurso en novelas anteriores, pero refiriéndose al indio. Como indica Francesca Denegri: “En los romances de González hay una asociación metonímica entre la primitiva e insondable presencia india, y un final trágico para el personaje ‘civilizado’ que no puede escapar a la contaminación de las fuerzas irracionales de la muerte” (1996, p. 40). En cambio, en *Roque Moreno*, este agente de destrucción está encarnado en la figura del negro y sus derivados étnico-raciales. Precisamente, es debido a esta amistad que tiene con Roque Moreno lo que lleva a que don Justo pierda la vida de manera tan trágica.

De otra parte, un hecho que no debe ser olvidado es que en la novela no queda muy claro el origen de don Justo. En el relato se nos dice:

Era don Justo hombre de unos treinta años, de gallarda apostura y de tipo árabe en toda su pureza.

Tal vez por esta circunstancia y la de ser oriundo de Granada, suponían sus contemporáneos que, por la línea materna, descendía del desgraciado Boabdil, último poseedor de aquel Reino reconquistado por los Reyes Católicos. (González de Fanning, 1904, p. 16)

Como se desprende de la cita, don Justo pareciera estar relacionado con los moros. Recuértese que la palabra “moreno” es una derivación de “moro”. He aquí también una especie de contaminación con la otredad, la que de algún modo decide el destino de este personaje de origen español.

6. *Roque Moreno*, una Novela Histórica con un Elemento Contrafáctico

¿Por qué González de Fanning decide escribir una novela histórica? ¿Por qué se ocupa sobre el fenómeno de la independencia peruana? La novela histórica se caracteriza por desarrollar una reconstrucción de un momento determinado de la Historia que se considera relevante o decisivo. Muchas veces, esta tarea se realiza no solo por un deseo estético de

“revivir” el pasado, sino porque se espera establecer relaciones entre el presente, en el que se hallaría posicionado el autor de la novela, y el pasado del cual ese presente deriva.

En el caso de *Roque Moreno*, no es casual que su autora haya elegido el episodio histórico de la independencia del Perú. Sin lugar a dudas, este es uno de los acontecimientos más importantes de nuestra nación, no solo porque declara su autonomía política, sino porque, al menos desde el discurso, se declara la igualdad de todos los hombres y mujeres nacidos en este territorio. La novela de Teresa González de Fanning establece que el proceso de independencia no necesariamente fue el mejor, porque estuvo protagonizado, en muchos casos, por gente deshonesto, como Roque Moreno y los “patriotas” que victiman a don Justo de la Vega Hermosa, y que más que el bien colectivo, los movía un interés plenamente personal. De este modo, el Ejército Libertador estaba compuesto por un “gran número de parásitos patrioteros que medraban a la sombra del gran árbol de la Libertad, cosechando sin escrúpulo sus más ricos frutos” (González de Fanning, 1904, p. 8). Dichos patriotas, como puede deducirse, son individuos mestizos. Quizá por ello, adoptan tal comportamiento reprochable.

Un aspecto interesante de la novela es que existe una especie de predilección por lo aristocrático en desmedro de lo popular. En un pasaje de la novela encontramos el siguiente comentario:

Moreno tomó por compañera a doña Isabel Maldonado, a quien sus comprovincianos, siguiendo la populachera costumbre de desfigurar los nombres, llamaban doña Chavelita; así como a sus hijos Manuel y Telésforo nadie los conocía sino por Manonguito y Tilico. (González de Fanning, 1904, p. 8)

A juicio de la narradora, emplear hipocorísticos en lugar de los nombres oficiales es una forma de desfigurar a estos últimos. No estamos ante la mención de una costumbre, sino ante un reproche por realizar dicha práctica. De este modo, Teresa González de Fanning no solo rechaza a las identidades subalternas, sino también a sus prácticas sociales y costumbres, lo que puede ser definido como lo popular.

Una peculiaridad de esta novela histórica es que su autora incrusta un elemento contrafáctico en la diégesis de la misma. Don Justo de la Vega Hermosa regresa del más allá

para encargarle a doña Isabel que le haga llegar a su madre la carta en la que le explica la razón que lo motivó a dejar España. Si bien la narradora desea dejar en la ambigüedad este asunto, lo cierto es que el hecho de que doña Chavelita encuentre la carta en el lugar que le señaló el fantasma de don Justo, nos indica que este evento sí pertenece a la realidad y no es una simple ensoñación de la esposa de Roque Moreno.

7. A Manera de Conclusión

Sin lugar a dudas, uno de los discursos más influyentes de finales del siglo XIX en el Perú fue el que pronunció Javier Prado como apertura del año académico en la Universidad de San Marcos el año 1894. En esa oportunidad, Prado afirmó que la historia peruana tiene como condiciones de posibilidad el clima y la raza. Sobre este segundo punto, Prado define las razas que existen en el Perú, las enumera y señala las características más saltantes de cada una. Para este intelectual, todas ellas comparten un mal común: la corrupción¹⁴. Ahora bien, nos interesa resaltar lo que dice acerca de lo afrodescendiente. Prado afirma:

Resumiendo, los negros, considerados como mercancía comercial e importados a América como máquinas humanas de trabajo, debían regar la tierra con el sudor de su frente, pero sin fecundarla, sin dejar sus frutos provechosos. Es la liquidación constante, siempre igual, que hace la civilización en la historia de los pueblos: el esclavo es improductivo en el trabajo, como lo fue en el Imperio Romano, como lo ha sido en el Perú; y es en el organismo social un cáncer que va corrompiendo los sentimientos y los ideales nacionales. De esta suerte ha desaparecido el esclavo en el Perú, sin dejar los campos cultivados; y después de haberse vengado de la raza blanca; mezclando su sangre con la de ésta, y rebajando en ese contubernio el criterio moral e intelectual, de los que fueron al principio sus crueles amos, y más tarde sus padrinos, sus compañeros y sus hermanos. (1895, pp. 125-126)

Pongamos atención a la última parte de la cita, en la que alude al mestizaje producido entre blancos y afros. Para Prado esta fusión no es provechosa, por el contrario,

¹⁴ Para un estudio sobre este discurso, recomiendo el notable libro de Rubén Quiroz Ávila *La razón racial. Clemente Palma y el racismo a fines del siglo XIX* (2010).

ha rebajado en el ámbito moral e intelectual a la raza blanca. De este modo, lo negro se convierte en un elemento amenazante y degenerativo.

En esta misma línea, el trabajo de Prado inspiró a Clemente Palma para escribir el famoso *El porvenir de las razas* (1897). Como se sabe, el hijo del tradicionista asume que el género humano está dividido en razas superiores e inferiores y el mestizaje selectivo garantizará la pervivencia de la humanidad. En el Perú hay cuatro razas: la india, la española, la negra y la china. Sobre la raza negra, afirma: “[es] raza inferior, importada para los trabajos de la costa desde las selvas feraces del África, incapaz de asimilarse a la vida civilizada, trayendo tan cercanos los atavismos de la tribu y la vida salvaje” (1897).

Como vemos, Palma tampoco cree en la matriz afrodescendiente, la descalifica porque supuestamente se trata de una “raza” inferior y asume que es incapaz de asimilarse a la civilización, por lo tanto no es necesaria para el proyecto de nación de la élite. Con estas ideas en el imaginario peruano, no resulta difícil entender por qué se produce un rechazo a lo afrodescendiente y a sus derivados. En este sentido, *Roque Moreno* es la puesta en escena de este rechazo a esta matriz étnica-racial. La novela pareciera postular que fue un error que el afrodescendiente forme parte de la nación, debido a que por el principio de africanía, este personaje, por más misturado que esté, por más educación y religión reciba, tarde o temprano el cuerpo lo condenará a actuar de modo incorrecto, contraponiendo los ideales sobre los cuales debe erigirse la nación moderna peruana¹⁵.

González de Fanning, a la manera de un (a) *intelectual orgánico*, procura revalidar el discurso dominante mediante la representación estereotipada de los personajes que intervienen en su universo diegético. Insta para estos una tipología de maldad y bondad que corresponde con el nivel social y étnico-racial. Evidentemente, se privilegia el sector dominante, el cual, por ninguna manera, debe contaminarse con el afrodescendiente y sus derivados étnico-raciales, lo cuales, igual que Sísifo, están condenados a cargar la misma piedra, la de ser considerados como cuerpo y, por lo tanto, identificados con la naturaleza y la barbarie. ¿Se trata de una novela racista? Como sostiene James Higgins: “(...) a veces

¹⁵ Esta posición ideológica es compartida por algunos autores peruanos de la segunda mitad del siglo XIX. Por ejemplo, tenemos a Ricardo Palma, quien en su tradición “La emplazada” (1875) sostiene ideas semejantes a las de Teresa González de Fanning referentes a lo afromestizo y su inclusión en la matriz nacional. Para estudiar este aspecto, nos permitimos recomendar el artículo “‘Los negros no saben amar’. Nación, representación y exclusión en ‘La emplazada’ de Ricardo Palma” (2015).

la literatura peruana ha servido de vehículo para el racismo de los sectores hegemónicos” (2003, p. 159). En efecto, a veces de manera directa y, otras, empleando formas veladas.

Referencias

- Abril, G. (2013). *Cultura visual, de la semiótica a la política*. Madrid, España: Plaza y Valdés editores.
- Arrelucea, M & Cosamalón, J. (2015). *La presencia afrodescendiente en el Perú. Siglos XVI-XX*. Lima, Perú: Ministerio de Cultura.
- Berthet, C. (2014). *Body, Gender, and Nation: Women Fiction Writers of Spanish American Modernismo* [*Mujer, cuerpo y nación: las narradoras del modernismo*]. (Tesis doctoral, Universidad de Connecticut, Connecticut, EE.UU.). Recuperado de <http://digitalcommons.uconn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=6825&context=dissertations>.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1978). *Kafka. Por una literatura menor*. México D. F., México: Ediciones Era.
- Denegri, F. (1996). *El abanico y la cigarrera. La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú*. Lima, Perú: Centro de la mujer peruana Flora Tristán e Instituto de Estudios Peruanos.
- Fanon, F. (2003). *Los condenados de la tierra*. México D. F., México: Fondo de Cultura Económica.
- González de Fanning, T. (1904). *Roque Moreno*. Lima, Perú: Tipografía El Lucero.
- Hall, S. (2010). *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. (Eds. E. Restrepo, C. Walsh & V. Vich). Quito, Ecuador: Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador y Envió Editores.
- Hegel, G. W. F. (1997). Geographical Basis of World History. En E. Chuckwudi Eze (Ed.). *Race and the Enlightenment: A Reader* (pp. 109-153). Oxford, United Kingdom: Blackwell.
- Hernández Basante, K. (2010). *Discursos hegemónicos y tradición oral sobre cuerpos de las mujeres afroecuatorianas*. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala.
- Higgins, J. (2003). El racismo en la literatura peruana. En J. Higgins (Ed.). *Heterogeneidad y literatura en el Perú*. (pp. 157-177). Lima, Perú: Centro de Estudios Literarios Latinoamericanos Antonio Cornejo Polar.
- Jeffers, N. R. (2013). *El protagonista negro en la narrativa antiesclavista latinoamericana del siglo XIX*. (Tesis doctoral, Universidad de Nebraska, Nebraska, EE.UU. Recuperado

de <http://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1019&context=modlangdiss>.

Leonardo, R. (2015). “Los negros no saben amar”. Nación, representación y exclusión en “La emplazada” de Ricardo Palma. *Letras* 86(123), pp. 141-158.

Omar, S. (2008). M. *Los estudios post-coloniales. Una introducción crítica*. Barcelona: Universitat Jaume I.

Prado, J. (1897). El estado social del Perú durante la dominación española (1894), discurso de la apertura del año académico. En *Anales Universitarios* (T. 13). Lima, Perú: Imprenta Liberal.

Quiroz Ávila, R. (2010). *La razón racial. Clemente Palma y el racismo a fines del siglo XIX*. Lima, Perú: Universidad Científica del Sur.

Said, E. (1996). *Cultura e imperialismo*. Madrid, España: Editorial Anagrama.

Tardieu, J. P. (2001). *Del diablo mandinga al muntu mesiánico. El negro en la literatura hispanoamericana del siglo XX*. Madrid, España: Editorial Pliegos.

Wade, P. (2000). *Raza y etnicidad en Latinoamérica*. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala.

EL CANON POSMODERNO, UN CANON DEL SIGLO XXI: UNA PERIODIZACIÓN DEL CANON LITERARIO

*Jeremías Brayan Martínez Rodríguez**

jery_martinez@hotmail.com

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Fecha de recepción: agosto de 2016

Fecha de aceptación: diciembre de 2016

Resumen: El presente trabajo se centrará en proponer una periodización del canon literario, concepto que definiremos a partir de las propuestas de Enric Sullá y aportes distintos, como los de Mignolo y Mabel Moraña. Este concepto modular en la literatura sufrió cambios desde su pre-concepción, es decir, desde antes de que fuese tenido por tal, hasta la actualidad, de lo que resulta que las variaciones dadas son los criterios para definirlo. En ese sentido, el tema del valor literario es fundamental para la conformación de un canon, sea cual fuere la época histórica determinada para él. A partir de esto,

* **Jeremías Brayan Martínez Rodríguez** es bachiller de la carrera de Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha participado como ponente en diferentes congresos y coloquios a nivel nacional e internacional. Se desempeñó como director del Grupo de Estudios Literarios Edgardo Rivera Martínez (GELERM), con cuyo equipo realizó el I Taller de Literatura Infantil y Juvenil en la Facultad de Letras, y el Taller de Introducción al Psicoanálisis. Ha sido finalista en el Premio Copé de Novela del año 2015, concurso organizado por Petroperú. Ha publicado textos de ficción en revistas como *El bosque*. Su investigación se centra, actualmente, en el canon literario peruano y la narrativa peruana contemporánea

nuestra propuesta es analizar desde el punto histórico este cambio, es decir, dicho valor (literario, muchas veces) constitutivo ha variado según la época. La división histórica que proponemos es la de (a) canon premoderno, (b) canon moderno y (c) canon posmoderno.

Para la primera etapa nos apoyaremos en el canon bíblico. Haremos una caracterización del mismo, y determinaremos su valor: la representatividad. En cuanto al canon moderno, el valor constitutivo es el identitario/representativo. Las caracterizaciones que haremos de él irán acorde con la dinámica de las instituciones culturales creadas por las naciones para fijar dicho canon. El canon posmoderno, donde nos centraremos, supone una crisis del concepto, para su análisis nos apoyaremos en la propuesta que Jorge Volpi esboza en *El insomnio de Bolívar*. De este modo, como cimiento para un esfuerzo mayor, apuntalamos las bases para un estudio más a fondo de este concepto tan problemático de la teoría literaria.

Palabras claves: Canon literario, Canon moderno, Canon posmoderno, Representatividad, Valor literario, Jorge Volpi.

THE POSMODERN CANON, A CANON OF THE 21ST CENTURY: A PERIODIZATION OF THE LITERARY CANON

Abstract: This paper will focus on proposing a periodization of the literary canon, from concept to define proposals for Enric Sullá and other contributions, such as Mignolo and Mabel Moraña. This core concept in the literature underwent changes from its pre-conception, that is, from before it was taken as such, to the present, from which it turns out that the given variations are the criteria to define it. In that sense, the theme of literary value is fundamental for the conformation of a canon, whatever the historical epoch determined for him. From this, our proposal is to analyze this change from the historical point, that is, this value (literary, many times) constitutive has varied according to the time. The historical division that we propose is that of (a) premodern canon, (b) modern canon and (c) postmodern canon.

For the first stage we will rely on the biblical canon. We will make a characterization of it, and determine its value: representativeness. As for the modern canon, the constitutive value is the identity / representative. The characterizations that we will make of him will be in accordance with the dynamics of the cultural institutions created by the nations to fix this canon. The postmodern canon, where we will focus, supposes a crisis of the concept, for its analysis we will rely on the proposal that Jorge Volpi outlines in *El insomnio de Bolívar*. In this way, as a foundation for a greater effort, we underpin the bases for a more in-depth study of this very problematic concept of literary theory.

Keywords: Literary Canon, Canon modern, postmodern Canon, Representativeness, literary, Jorge Volpi.

1. El Canon Literario

La pregunta necesaria para empezar este ensayo es: ¿Qué es el canon literario? Esta misma pregunta se formula Enric Sullá. A esa interrogante, él nos dice: “Responderé de una manera sencilla y práctica: una lista o elenco de obras consideradas valiosas y dignas por ello de ser estudiadas y comentadas” (1998, p. 11).

Sin embargo, es necesario recordar que etimológicamente, la palabra “canon” proviene del griego *kanon*, que quiere decir “regla” o “medida” (Harris, 1991; Sullá, 1998). Al respecto, Bellón Aguilera (2005) nos dice:

La palabra canon (*kanon* en griego antiguo) designa un criterio con el que medir algo, por ejemplo la lógica respecto a la razón, pero es especialmente usada para referirse a una Norma que decide qué textos o grupo de textos pueden ser considerados sagrados, auténticos o autoritativos. Se trata de una palabra de la tradición cristiana, aunque ya había sido usada por los epicúreos (en lo que se refiere a la Biblia, las obras no aprobadas para su inclusión en el canon religioso son denominadas *apocrypha*). (p. 121)

El autor define el canon como una norma, una regla o, si se quiere, una ley, que precisa y normatiza a un corpus para designar cuáles merecen la distinción. Del mismo modo, los libros que no cumplen dicho requerimientos son excluidos de dicho corpus sagrado. Lo destacable de ello es que ya se está imponiendo un criterio de admisión para la preservación de los textos.

Alejándonos un poco de la idea general del canon como elenco o repertorio – ideas que son de vital importancia para nosotros, pero que necesitamos complementar para elaborar una definición que funcione en este ensayo –, revisaremos el aporte de una investigadora argentina: Sussana Zanetti. Para ella, el canon literario es más que el listado de “textos y/o autores dignos de ser preservados’ y ’preservados de diferentes modos por las instituciones a lo largo del tiempo” (1998, pp. 88-89). Si pensamos en el canon literario

como en la definición anterior, entonces su existencia ya caducó. Por ello, Zanetti apela a un concepto más abierto que la respuesta que nos dio Sullá (1998).

Una respuesta más amplia, como la que sugiere la investigadora argentina, es la que sostiene Mignolo. Para él, el canon literario es la necesidad que tienen las comunidades humanas para estabilizar su pasado, adaptarse al presente y proyectar su futuro, además, “la comunidad encuentra en el canon la confirmación histórica de sus valores culturales” que los conforma como tal; en el segundo, va a encontrar “la fundación histórica y la justificación de la situación actual” (1991, pp. 251-252).

Vemos que no se habla de textos, sino de valores culturales y de una necesidad. El canon es una necesidad, dice Mignolo, una necesidad comunitaria, de cualquier grupo humano que se forme a partir de una tradición. Entonces, para él, a semejanza de Sullá, es un almacén, ya no de textos, sino de valores culturales, que, se infieren, se encuentran inherentes a esos textos. Pero, a diferencia de ellos, donde la Memoria se relaciona con el pasado, para Mignolo el canon literario ayuda a proyectar un futuro.

Pero, ¿de qué modo lo hace? Pues, dado que se entiende por ello un almacén de valores culturales (aunque “repertorio” sería más indicado) que dan significado a esas comunidades de creyentes, puesto que en ellas haya respuestas a las preguntas relacionadas con la identidad (presente y futura), el canon literario atesora la esencia de esa comunidad. Es decir —ahora siguiendo lo planteado por Sullá—, si el canon es el espejo cultural de una sociedad, las sociedades que se ven representadas en un canon, lo hacen en tanto identidad, por ello, les es factible *buscarse* en él.

El canon ya no es solo un repertorio que ayuda a la Memoria cultural, que ayuda a escapar a la sociedad del olvido, sino que ahora se constituye como hoja de ruta de esta comunidad de creyentes, que, de alguna manera, al conservar sus valores culturales, no renuncia a la tradición. Encontramos así que la conexión entre canon y tradición se da en la siguiente definición inferida a partir de lo dicho por Mignolo: el canon literario es un espejo cultural que recuerda a las sociedades que se ven representadas en él su identidad, desde los valores tradicionales que fueron depositados en él hasta la presunta variabilidad de dichos valores en el tiempo, para lo cual, el canon consistiría en una hoja de ruta.

Ahora bien, para Mabel Moraña, el canon literario:

(...) puede ser entendido (...) como el acervo simbólico que re-presenta en clave poética las bases ideológicas en que se apoyan las identidades colectivas. Así

entendido, constituye uno de los pilares de la cultura letrada correspondiéndole un papel fundamental dentro del plan mayor del nacionalismo pedagógico definido por Homi Bhabha como el conjunto de estrategias a través de las cuales se afirman didácticamente—performativamente— los valores de la nación y la ciudadanía. (Moraña, 2010, p. 7)

En lo dicho por Moraña encontramos una clave: la relación del canon con la Educación. El canon es el repertorio de valores, ya lo hemos mencionado, de una cultura, por ello mismo, esta cultura asegura su existencia, pero también su pervivencia en el tiempo. ¿Qué debe pervivir? Los valores en los que se funda dicha cultura, además de la identidad en la que se justifica (qué me diferencia como cultura de las demás culturas), pero hasta aquí esto puede parecernos algo estático.

En efecto, se podría inferir un llamado estaticismo del canon, su inmovilidad a través de los años; pero no, la sola idea es descabellada pues no se condice con lo que sucede. El canon literario es el lugar donde se almacenan esos valores, de acuerdo, pero no está cerrado, sino que debe estar dispuesto a una admisión de nuevos valores creados por otras culturas que se erijan fruto del intercambio cultural. Esto es, el valor de la representatividad, tan marcado, no debe restringirse a la oficial, sino que debe ampliarse para intentar representar a una diversidad de culturas que coinciden en una Cultura más grande. Un caso análogo sería lo peruano frente a lo latinoamericano.

Ahora bien, si se depositan estos valores en el canon es obvio que el fin es transmitirlo a las generaciones futuras. ¿Pero quién cumple esta tarea? Las instituciones culturales competentes creadas por la sociedad son las encargadas de dicha labor. De entra estas, la principal es Educación. En ella, a través de la enseñanza escolar y universitaria se reproduce el canon como depósito de valores. La ideología dominante se trasmite de ese modo. Por ello, esta definición de canon engarza directamente con la de Educación, un aparato ideológico del Estado, que asegura su perpetuidad. La persona que lleva a cabo esos movimientos de reproducción es la autoridad pedagógica: individuo autorizado, justificado y respaldado por el Poder para hacer uso de la manera que el poder desea (es decir, sin criticar, solo reproducir) los valores que se le ofrece al educando.

Por lo tanto, el canon es aquel repertorio de obras y autores que representan a una sociedad determinada (por eso no existe un único canon), la cual construye dicho repertorio basados en un corpus mayor, del cual selecciona (solo) algunos textos para incorporarlos a su

tradición. Entonces, el canon es una construcción cultural que sirve a la sociedad para fijar esa tradición que la precede (de la cual proviene, queremos decir), o en la que se inscribe; por eso mismo, en el devenir del tiempo, por la necesidad de reafirmarse en su identidad cultural y los cambios que se han sucedido en ella, le es necesario la creación del canon.

2. Periodización del Canon Literario: una Propuesta

El canon literario no se ha mantenido constante a lo largo del tiempo, es decir, como concepto no se ha mantenido fijo, puesto que representa una idea tan variable – tanto de sociedad en sociedad como de época en época– que se hace difícil pensarlo del mismo modo hoy, en una sociedad posmoderna del siglo XXI, globalizada, con un sistema económico capitalista, donde el campo intelectual, en general, ha cedido sus intereses a fenómenos tan diversos como inaprensibles, donde el campo literario, en particular, ya no se rige por factores autónomos, sino que ha entrado en diálogo con otras leyes, impuestas en su interacción social, en su intercambio y en la búsqueda de una función social (real) de su propia campo.

Con lo expuesto queremos decir, que, al igual que el concepto *canon* y las relaciones que hemos ya propuesto líneas arriba, su estabilidad como tal, en tanto abstracción, almacén cultural y norma, ha ido cambiando con el paso del tiempo en lo funcional que pueda resultar. Además, al referirse a un canon literario, debe tenerse en cuenta el tiempo histórico, primero, para evaluar este también como modelo y norma, donde es posible reconstruir el horizonte cultural y sobre ello estudiar los mecanismos de formación del canon.

Asimismo, cuando se habla de canon y se pretende atender los mecanismos de su formación no solo basta en ubicarlo dentro de su horizonte cultural, la edad histórica a la que pertenece, sino que, dado el avance irregular de la sociedad en conjunto, lo factible es guiar la investigación demarcando primero la situación del campo literario, la época histórica en que este se halla. Por ejemplo, hay sociedades modernas (tiempo histórico social), que aún tienen un campo literario endeble, es decir, con ciertas fisuras, puesto que lo literario no se perfila como una práctica del interés social para el respaldo de las otras prácticas sociales como el ejercicio del poder, por ejemplo, y, al carecer de un mercado editorial sólido, donde la crítica literaria sirva de filtro, sino que se acepta de antemano lo ya dicho como *canónico*, entonces nos hallamos en un campo literario premoderno. La

sintonía entre sociedad y campo literario no es la misma, en este ejemplo, y son factores que hay que tomar en cuenta al momento de hablar del canon.

Por ello, la viabilidad de una periodización del canon y de cómo en cierto periodo los elementos de su formación, la idea de canon misma, las normas de admisión a este, el criterio de conservación de los textos *atesorados* en él ha ido cambiando con el paso del tiempo, resulta pertinente para este estudio. Ello también explica, junto con los cambios de horizontes estéticos y culturales de la época, por qué una obra que ha sido canónica antes ya no lo es luego, o también por qué las obras siguen siendo canónicas a pesar del paso del tiempo. Dicho lo anterior, cabe señalar que consideramos tres tiempos del canon literario: (a) el canon premoderno, (b) el canon moderno, y (c) el canon posmoderno. Explicaremos brevemente las características de cada uno de ellos, para contextualizar así los límites de nuestra propuesta.

2.1. El canon premoderno

El canon premoderno se caracteriza por ser cerrado y respaldar la ideología que lo conforma, como única verdad. Asimismo, este canon se crea por una minoría –la que regenta el poder– que intenta ver en él su propia identidad. Un ejemplo claro de ello es el canon bíblico. Cabe acotar que en este caso, la institución literaria no está conformada aún, pues esta se integra recién en la modernidad.

Resumiendo, el canon premoderno se constituye a un nivel identitario por un poder vertical, y es por ello cerrado. Un ejemplo coincidente con este es que propone Frank Kermode al hacer análoga la formación del canon literario con el bíblico. Lo resaltante de dicha comparación es que el canon premoderno tiene un carácter *cerrado*, puesto que no admite otros textos que no sean los que representen la ideología del poder dominante (la religión cristiana). Y, como sostiene Mignolo (1992), también se recurre a él para encontrar una identidad. Por ello, los valores que constituyen este canon premoderno son los de *representatividad* e *identidad*. Por otro lado, su modo de transmisión es ritual: pasa de una generación a otra, o entre la misma comunidad por medio de una ceremonia que se circunscribe a su propia sacralidad.

2.2. El canon moderno

El canon moderno nace en el Romanticismo, como anota Víctor Torres Ortiz (1992), con el nacimiento de las naciones americanas. Las naciones, al formarse, buscan una unidad nacional, es decir, el pueblo necesita representarse mediante algo en que se sienta identificada la totalidad (lo que no deja de ser un ideal) de habitantes, que viene a ser la clase dominante. Es aquí que se busca dicha unidad en la lengua. Es por ello, también, que se crean las primeras instituciones culturales, sobre quienes recae dicha tarea. Entonces, la institución literaria nace en la modernidad para cohesionar a través de un conjunto de textos a las naciones incipientes.

Por lo expuesto hasta aquí, podemos dar una relación de las características de este canon. Estas son las que siguen: (a) *representatividad*, busca crear un espejo cultural de la sociedad en la que se ha creado; (b) *totalidad*, en su repertorio busca representar un todo como si fuese homogéneo; (c) *cultural*, con esto queremos decir que es un producto cultural de la sociedad, puesto que ha sido creado por las institución cultural literaria; y (d) *cuasi cerrada*, a diferencia del anterior, el canon premoderno es cerrado, es decir, los textos que están ahí son inamovibles, no ocurre esto con el canon moderno, en él, al contrario, se puede dar la admisión de algunas obras dentro del corpus, según la representatividad que se le otorgue a los textos. Es por eso que su transmisión se hace necesaria mediante la Escuela, es decir, se enseña en las instituciones culturales formativas como la escolar los valores que se suponen intrínsecos al canon y lo que representa para la sociedad.

El valor que se desprende de todo ello está asociado con la literatura. Si bien se busca un valor literario que se asocie con la estética, dicho valor subsume su “belleza” a la capacidad del texto de “representar mejor” o “de la mejor manera” los textos que se incluyen en él. En otras palabras, lo tradicionalmente literario se relega por debajo de criterios que escapan de esta noción.

2.3. El canon posmoderno

Este canon nace a partir de la apertura del campo literario a factores heterónomos, tales como el mercado, la economía o la popularidad. Entre sus características principales tenemos que este es *abierto* con respecto de los otros cánones, es decir, la inclusión de

otros textos es ilimitada. Y, a diferencia del canon moderno, no se da por factores de representatividad o literarios (autónomos), sino por factores completamente distantes a los mismos (factores heterónomos).

Debido a la masificación de las culturas, la llamada cultura de masas, el canon posmoderno se difunde mejor mediante estas. Del mismo modo, debido a que no busca una representatividad, aquellos receptores invisibles, sea por el internet o la televisión, no buscan en el canon de textos algunas respuestas para sus inquietudes metafísicas o sus querellas internas, tal como la pregunta a la identidad: ¿quién soy frente al otro?, o, sencillamente, ¿quién soy? Todo lo contrario, el canon posmoderno solo ofrece un efecto de evasión, es decir, la posibilidad de, quien recurre a él, *liberarse* de todo aspecto real. Al menos este es un factor predominante en él.

Por otro lado, debido a que las barreras nacionales se han disipado gracias a la interacción en el ciberespacio, la formación del canon posmoderno se da por factores de interés en este campo. Como sostiene Jamenson (1991), la posmodernidad es la lógica resultante del capitalismo tardío, una época donde los logros de la modernidad se han llevado a un punto *más allá* del esperado. Dada esta lógica, y la caracterización del sujeto posmoderno, es decir, aquel que se ocupa por el aquí/ahora, que vive el instante y solo está comprometido con lograr su máxima satisfacción propia a partir de una simulada interacción con el otro (*solipsismo*), es necesario tomar en cuenta cómo el mercado influye en esta satisfacción de deseos en la era posmoderna. El canon posmoderno, entonces, se caracteriza por la búsqueda de esta satisfacción egoísta del deseo, visto así desde el individualismo del lector, usando como medio para ello el mercado, es por eso que el valor comercial es el resultante de este nuevo canon.

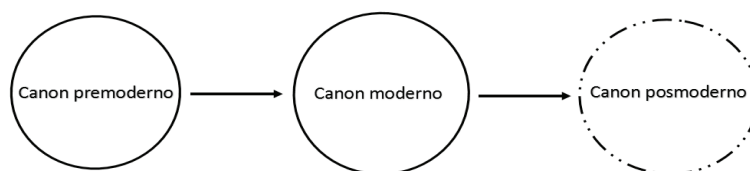
Otro de los rasgos de este canon posmoderno es su constante diálogo con los medios de masa: la masificación de la información indudablemente se ve reflejada en la masificación (democratización, si se quiere) del arte. Es por ello también que no existe un ideal de belleza, por el contrario, los ideales universales han sido sustituidos por los del mercado. Sin embargo, lo dicho también nos lleva a la característica que ya hemos adelantado: la apertura. Con esto queremos decir que, dada esta apertura, no se trata de un canon que aglutine todas las obras literarias (y este adjetivo resulta dudoso) sino que todos los textos están en potencia de convertirse en canónicos, depende de la lógica del mercado editorial. Con ello también deducimos que el canon posmoderno es *efímero* puesto que varía de un momento a otro, es decir, su estabilidad es pasajera.

Hecha esta división, la cual consideramos necesaria e importante puesto que, como se ha notado en los dos primeros cánones (premoderno y moderno) una prevalencia de la representatividad es notoria, esto es, el fin de elaborar estos cánones radica, entre otras cosas, en ser el espejo cultural de la sociedad que los crea. Por otro, lado, el canon posmoderno no se inclina tanto por la representatividad. Este fenómeno, si cabe llamarlo así, es propio de esta época, pues, como sostiene Jamenson, la lógica del capitalismo tardío es la de la posmodernidad, la cual se basa en el cuestionamiento de todo lo anterior. Siguiendo esto, se puede aseverar que la pregunta de “¿realmente esto me representa?” es propia de la época posmoderna, por ello, la representatividad entra también en crisis. En este sentido, el canon posmoderno no busca ninguna representatividad, a no ser que sea la del momento para un grupo determinado de lectores: *¿qué representa tal obra en tal momento para tales lectores?*

En la Tabla 1, resumiremos las propuestas sobre los tipos de cánones:

Tabla 1

Periodización del canon literario



	CANON PREMODERNO	CANON MODERNO	CANON POSMODERNO
¿Quién lo define?	La iglesia/élite dominante	La ideología dominante del Poder/las instituciones culturales creadas para ello	El mercado/Los medios de comunicación de masas
¿Qué lo constituye?	Respuestas metafísicas	Respuestas identitarias	No da respuestas
¿Qué función tiene?	Sacralizar textos	Preservar textos	Ninguna
¿Quién lo autoriza?	La iglesia/El Poder	Las instituciones culturales/sociedad	El mercado
Carácter	Cerrado	Cerrado-inclusivo	No tiene
Trasmisión	Ritual	Enseñanza	Medios de comunicación
Valor	Representatividad/Identidad	Representativo/literarios	Comercial
¿Qué trasmite?	Una verdad	Valores de una sociedad	Evasión

Figura 5.

3. El Canon Literario del Siglo XXI, un Canon en Crisis

Por lo que hemos dicho, el canon que se rige en el siglo XXI es el canon posmoderno. La lógica que rige esta época se corresponde, en palabras de Jamenson, con la del capitalismo tardío. Sin embargo, antes de pasar a argumentar sobre –quizá contradictoriamente con lo expuesto– la *necesidad* de un canon representativo, resulta gravitante, primero, determinar las condiciones de ello.

El proceso histórico que hemos propuesto, si bien no es excluyente uno del otro, es decir, la existencia de un canon posmoderno no anula la de un canon moderno, es necesario determinar que el anterior es requisito del siguiente. Es decir, para que exista un canon posmoderno, necesariamente debe haber existido (o coexistir) un canon moderno. De esta manera podemos argumentar sobre la *necesidad* de un canon representativo, queremos decir, que nos represente como región, o, si no es el caso, en el que Latinoamérica, de alguna manera, se identifique frente al Otro europeo. Dentro de una sociedad lo único que existe no es solo un canon posmoderno regido por el mercado, sino que este coexiste con un canon moderno regido por una institución cultural (literaria) que somete a juicio valorativo, según sus criterios estéticos (los de la sociedad) dichas obras.

Como ya lo ha dicho Víctor Ortiz Torres (1992) una vez concretizada la independencia, las naciones buscaban una unidad, algo que las represente. En ese sentido se buscó dicha unidad a través de la lengua, y el vehículo para ello fue la literatura. Así, cada pueblo erigió su propia épica. Sin embargo, este proceso se vio trunco por la endeble situación política, caótica y perturbadora, que vivieron los pueblos latinoamericanos. Con una sociedad inestable, las instituciones culturales no pudieron concretizarse ni afianzarse, como sostiene Julio Ramos (2009), lo que condicionó a la cultura al poder político. Nace, entonces, la ligazón literatura y poder. Dicha inestabilidad hizo que el fin de las instituciones culturales se desviara. En el caso de la Literatura, no se pudo terminar de asentar el canon literario. Por ello es que el proyecto de un canon literario moderno, es decir, secular (en oposición a lo religioso) y representativo, no se llevó a cabo.

Los intentos posteriores no se dirigieron a terminar la tarea, sino a criticar los cimientos, a intentar buscar representatividad para *otras literaturas*. Es así, en medio de esta disputa que la irrupción del mercado se hace presente. Con el *boom*, un fenómeno editorial que puso a Latinoamérica a la vista del mundo, se creyó que la consolidación sería pronto. Ya con el apogeo de los escritores que gozaron de dicho prestigio, se volvió a la búsqueda de

representatividad. Al asociarse el realismo mágico con América Latina resulta sintomático; mas esto, que pareció en un principio la consolidación de un canon, se vio resquebrajado con la irrupción de los multiculturalismos, que proponían un canon que represente a cada cultura. Es por ello que un canon nacional, debido a la heterogeneidad que supone cada nación resulta inllevable. Lo resaltante de todo ello es que se logró asociar a América Latina bajo el sello del realismo mágico, lo que tiene sus reparos, aun así, esta es la primera clave de una real Utopía de América, una América (Latina) Total.

Retomando, con el realismo mágico se logró una representatividad latinoamericana frente al Otro europeo. Ahora, que esto tenga sus detractores, es evidente. Luego del *boom* prácticamente se condicionó, como sostiene Jorge Volpi (2009), lo que tenía que ser lo latinoamericano. Pero, lo que queremos rescatar es que el hecho de haber unido a Latinoamérica bajo una sola *bandera* resulta, claramente, que las barreras nacionales fueron superadas. Es por ello que nosotros abogamos por retomar y continuar el proyecto del canon moderno en busca de una representatividad, pero ya no desde lo nacional, sino de lo continental. En otras palabras, la verdadera *necesidad* de este canon literario (moderno) es, sí, buscar una unidad, pero ya no nacional, sino una continental. De esa manera, el Latinoamérica podrá ser *mostrada* hacia el mundo.

4. Fundamentos de la Crisis del Canon Literario

Desde la publicación de *El canon occidental* del crítico norteamericano Harold Bloom, en 1994, las protestas ante la invisibilidad grosera hacia Latinoamérica ha sido tema de debate. No es raro entonces que, autores como Sussana Zanetti aboguen por la construcción de una supraacademia nacional que norme a las academias nacionales con el fin de construir un canon que nos represente a todos, como latinoamericanos. Ahora, tomando lo dicho por Jorge Volpi, quien, además, sostiene que la narrativa del siglo XXI es la Nueva narrativa latinoamericana, en oposición a la narrativa del *boom*:

Ninguno [de los escritores de la Nueva narrativa latinoamericana] siente la obligación de medirse con sus padres y sus abuelos latinoamericanos [los escritores del *boom*] o al menos no solo con ellos; ninguno se asume ligado a

una literatura nacional y ninguno cree que un escritor latinoamericano deba parecer latinoamericano. (2009, p. 156)

En este fragmento podemos prefigurar la disolución de barreras nacionales, gracias, en gran medida, a la globalización y la cultura de masas. Por otro lado, dicha acotación se aleja de la representatividad continental, puesto que, según Volpi, ¿importa parecer latinoamericano? Tal vez en el fragmento no sea muy claro, pero más adelante también aboga por un canon latinoamericano, y pone como figura de él a Roberto Bolaño. Sin embargo, lo que aquí nos atañe es que la respuesta dada a Bloom no fue desde una postura nacionalista, más bien se hizo desde una postura “continentalista”, una postura latinoamericana.

Con Bloom, los cánones nacionales latinoamericanos y el supuesto canon latinoamericano quedan subsumidos a la dominancia cultural de Occidente, que, con él, se construye angloparlante y eurocéntrico. La falencia constituye una vez más en la existencia de una voz (que se queja de la representatividad en el canon occidental) pero sin cuerpo (que pueda llevar a cabo dicho proyecto). Dicho proceso ha sido bien descrito por Volpi:

A partir de 1820, mientras Francia y Alemania reinventaban sus respectivas tradiciones nacionales, seguidos por Rusia, Italia y los demás países que poco a poco surgían en el cambiante mapa de Europa, nació una gran variedad de instituciones para estudiar y proteger las literaturas locales frente a sus vecinas. Hasta entonces, la literatura nunca había sido tratada como un bien particular, propiedad privada de uno o varios países, mientras que, a partir del romanticismo, lenguas y literaturas pasaron a engrosar la artillería ideológica de los gobiernos burgueses (...).

América Latina que justo entonces luchaba por desprenderse de España, no tardó en imitar estos procedimientos (y, en algunos casos se adelantó a ellos): en su necesidad de diferenciarse de la odiada metrópolis —y, más tarde, de sus no menos odiados vecinos— cada nueva nación se obstinó por construir su propia historia e inventar su propia literatura: incluso los escritores indígenas y virreinales nacidos de los nuevos países se convirtieron, de pronto, en coto exclusivo de cada uno de ellos. A partir de ese momento, los nuevos poderes se empeñaron en fomentar de todas las maneras posibles —igualmente calcadas

de Europa— a los escritores que compartían esta fe nacionalista. No es extraño, pues, que durante la mitad la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX las distintas naciones latinoamericanas se obsesionasen en buscar su “esencia”. (2009, pp. 165-166)

Dado que Latinoamérica nacionalista se creó como calco de lo que la metrópoli era, y en su afán de afianzarse rápidamente, en esa búsqueda de *diferencia* con sus antiguos amos, dicho proceso se hizo torpemente, con distintas falencias, enfocándose en lo nacional, y en base de *préstamos* e invenciones creó su propia literatura. Así, no logró consolidar una tradición propia. A pesar de ello, con las naciones, también nacieron las instituciones culturales.

Más adelante, ya a finales del XX, cuando la amenaza totalizante dispara los multiculturalismos para exigir la representatividad de los cánones multiculturales, se reactiva este nacionalismo a mayor escala: un latinoamericanismo. Es por ello que la polémica (una manera de decir *nosotros también existimos y escribimos*) surgió a partir del mencionado libro de Bloom. Sin embargo, no todo es negativo con esta polémica, pues, del libro, como veremos más adelante, surge la esencia de que podría definir, a nuestro parecer el canon latinoamericano. Si bien dicho nacionalismo férreo cerró las puertas a los escritores del *boom* con la idea de que estos no se nutrían de una tradición, sino que bebían de tradiciones europeas, obligó a que aquellos escritores viajen a Europa para hacerse conocidos para Latinoamérica. Aquello fue un logro, pues, por primera vez ya éramos vistos como productores culturales.

Pero, a pesar de que los reflectores estaban sobre nuestros escritores, la *omisión* —como lo ven algunos— de Bloom se hizo mayoritariamente más grosera. Es decir, si bien ya había escritores de talla mundial, estos no fueron tomados en cuenta en el canon occidental, excepto Neruda, Borges y Carpentier. El primero, alejado del *boom*; los dos, últimos precursores. Sin embargo, el tomar en cuenta a Carpentier (y a Lezama Lima en un listado más amplio, pero sin estudio dedicado) es sintomático para esta diferencia, es decir, para intentar, aunque de modo sesgado una definición fortuita y estirada de lo que es lo latinoamericano.

5. ¿Es Posible un Canon Literario en el Siglo XXI?

Jorge Volpi sostiene que la única manera de caracterizar lo latinoamericano es con respecto del otro europeo. Es decir, nosotros, como latinoamericanos, no tenemos una respuesta certera de aquella pregunta tan manida ¿qué es lo latinoamericano?, pero sí la pueden tener aquellos que están exentos de ella. Para Volpi (2009) la pregunta aún es pertinente, pero no es necesaria. Por ello, cualquier efecto reduccionista va en contra de la libertad que supone la literatura. Como consecuencia de esto, la vigencia de lo que llamaremos *el relato de lo latinoamericano*, creado (e inventado) por Europa, otra vez, sostiene que escribir en latinoamericano es escribir en los parámetros dictados por el realismo mágico.

Sin embargo, a partir de 1999, nace lo que él denomina la Nueva narrativa latinoamericana, la cual tiene como principal referente la figura mesiánica de Roberto Bolaño. Del mismo modo que sucedió con el *boom*, el centro del Poder (en este caso EUA) se apropia de este autor para mistificarlo y volver a inventar la literatura latinoamericana a partir de una figura:

La relación entre la vida y la obra posee un encanto mayor en Estados Unidos que en otras partes, pero el énfasis en las supuestas penurias del autor [Roberto Bolaño] ha resultado clave a la hora de interpretarlo (y, obviamente, de venderlo). El mundo literario estadounidense se ha visto obligado a construir un rebelde radical a partir de un mal entendido. (2009, p. 174)

Al igual que con el *boom*, se ha creado un ídolo de barro en esa parte del mundo para aprehender aquello que escapa de su imaginario: el latinoamericano como productor de objetos artísticos. El valor que se le da, entonces, a partir de aquella deificación, nace de la re-escritura de una vida. Más adelante, Volpi resaltaré que Bolaño, todo lo contrario, lejos de ser un rebelde, es considerado el último arraigado a la tradición. Por ello, es el núcleo del canon posmoderno. Es decir, sobre la figura del escritor chileno, se construye lo que podría ser llamado el nuevo canon latinoamericano, análogamente a la denominada Nueva Narrativa Latinoamericana post-boom.

6. Caracterización del Canon Literario Posmoderno

El *boom* se corresponde con la apertura de este canon moderno y con el esbozo del canon posmoderno. Este último es identificado con el mercado, cuyo punto culminante y más alto sería la llamada Nueva narrativa latinoamericana. Así denomina Volpi a los escritores del postboom, cuyo eje estaría articulado por Roberto Bolaño, como figura paradigmática en este nuevo circuito.

Entre las características que Volpi resalta de esta Nueva narrativa se encuentran las siguientes, que, además de conformar esta nueva tendencia, acaso también se erige como norma canónica, modelo de escritura o nueva estética en el siglo XXI. Para elaborar esta caracterización, es pertinente en este estudio la cita que extraemos del libro ya citado de Jorge Volpi. En dicho fragmento podemos leer lo siguiente:

Los escritores nacidos a partir de 1960 no necesitan consolidar una tradición —como hicieron Fuentes, Vargas Llosa o García Márquez—, no poseen su anhelo bolivariano y no aspiran a convertirse en voceros de América Latina: su apuesta, más modesta pero también más natural, consiste en afrontar los problemas e historias de sus respectivos países, e incluso los de toda la región, con toda naturalidad, sin el tono salvífico o politizado de algunos de sus predecesores. Más que descubrir un continente, colocar en el mapa una región antes olvidada, convertirse en portavoces o posicionarse a la vanguardia de sus élites, los nuevos narradores hablan de sus países sin resabios de romanticismo o compromiso político, sin esperanzas ni planes de futuro, acaso solo con el orgulloso desencanto de quien reconoce los límites de su responsabilidad frente a la historia. (2009, p. 170)

La visibilización de América en el mapa cultura mundial implica también una renuncia tácita, para estos nuevos escritores, de todo sesgo de compromiso político. Entonces, a partir de dicha cita, podríamos elaborar la siguiente caracterización:

- *Cosmopolitismo*. Debido a la abolición de las fronteras nacionales, el escritor no se siente arraigado a una sola tradición, sino que se nutre de tradiciones tan

alejadas como distintas. Por ello, en esta exploración de otras vertientes –facilitado con la explosión del internet y la posibilidad de compartir y acercar elementos culturalmente alejados– los escritores del siglo XXI, cuya estética se identifica con la del canon posmoderno, se nutre de la literatura de todos los confines, de todas las tradiciones: ya no tienen que medirse con sus padres o abuelos del *boom*, sino que pueden elegir un padre del otro lado del mundo.

- *Desideologización*. Dado que la posmodernidad implica la muerte de los grandes relatos legitimadores como lo fue el relato marxista, esta característica bulle en medio de este vacío ideológico y, paradójicamente, instituirse como la nueva ideología: la desideología. Los textos ya no se proponen como una aventura ideológica, donde los personajes luchan para imponerse a un régimen contrario, sino que todo aspecto ideológico, ya sea de sustentación o refutación de la misma ha sido desterrado.
- *Apolitismo*. Emparentada con la anterior, el escritor y los textos de la Nueva narrativa latinoamericana ya no se preocupan, como, por ejemplo el primer Vargas Llosa, de denunciar las relaciones de poder vertical y los respectivos excesos. Volpi sostiene que un género exclusivo, nacido precisamente de la irrupción del *boom* fue la “novela del dictador”, novela que sustenta la carga política, de denuncia y vindicativa de los textos: el llamado escritor comprometido ofrece a su quehacer a la causa transformadora.
- *Centralización del Yo*. Las “novelas del dictador” ofrecían una mirada objetiva y totalizante de los hechos, como si el narrador tuviera la única verdad del relato, como si su punto de vista fuese el único. Las estrategias narrativas, el ir de un tiempo a otro, multiplicidad de voces, etc., en la primera etapa del *boom* sirvieron para distanciarse de la narrativa tradicional. La posmodernidad nos dejó el legado de la relatividad, que no existe una verdad absoluta, sino que esta es relativa según el interpretante. Es por ello que aflora una narrativa centrada en el Yo, donde este expone, a modo de experiencia vital, su paso por el mundo, su impresión de este, y las demás imprecaciones que, como sujeto sensible, recoja del mundo exterior. Esta narrativa, ligada a la autoficción se engarza con el gusto por el relato del día a día, es decir, el relato que privilegia el momento (narradas en primera persona tiempo presente), frente a las historias totales.
- *Desterritorialización*. Las fronteras han sido abolidas gracias a la globalización, por ello los escritores son ciudadanos del mundo. Si, en un principio, no están

arraigados a una tradición, tampoco lo están a una tierra, nacionalidad o país. Puede transitar el mundo sin linderos, es por ello, que la Nueva narrativa privilegia los mundos desterritorializados, es decir, aquello que no es ni su patria ni la de alguien más, sino la de cualquiera. Por ello, las marcas textuales para identificar una región en uno de estos textos, son escasas.

- *Aspecto comercial.* El incipiente mercado editorial latinoamericano obligó a que los escritores del *boom* marchasen hacia Barcelona, desde donde se les abrió las puertas para que América Latina estuviese, aunque sea momentáneamente, en el centro. Por ello, para mantener esta posición la narrativa del *boom* fue dejando su experimentalidad para darle paso a lo lineal, lo comercial, de este modo, su vigencia se fue alargando (ejemplos claro, el Vargas Llosa de *Conversación en La catedral* y el de *Los cuadernos de Don Rigoberto*) hasta erigirse como tótems en sus países de origen. Los escritores de la Nueva narrativa se ocupan más por el reconocimiento internacional y por la vigencia de sus obras ya no en el mercado local (el de su país), sino en el internacional, lo que, debido a un gran aspecto propagandístico de su propia obra y de su persona (un tanto más mediático) se construye una imagen que se dé mano del mercado.
- *Crisis del soporte.* El libro impreso cede paso a otros tipos de soportes como los *e-book*, puesto que estos están más a la alcance de los cibernautas. Es por ello que la crisis del libro impreso se ve reforzada por la proliferación de formatos virtuales: las publicaciones también se hacen por este medio, por ello, es fácil hallar un canon de ventas en las páginas dedicadas a este rubro, bajo el título de “Las más leídas”, “Las más vendidas”, que equivale a la cantidad de visitas y/o descargas. La crisis del soporte no solo alude a que el libro físico ha caído como tal, sino que invita a la experimentación al escritor, a la redefinición del concepto libro, así como la redefinición de los valores literarios.

7. Conclusiones

Tras lo expuesto, para finalizar este artículo, pasaremos a detallar brevemente nuestras conclusiones:

- Estamos frente a un cambio en el modelo que se tenía de canon literario. La noción moderna que se sostenía de este (y supervive en muchos casos, sobre todo en las instituciones culturales garantes de la cultura oficial) ha entrado en crisis desde el momento en que se postuló la existencia en igual medida y validez, sea cual fuere el valor que los sustente, de cánones alternativos. Esta crisis no quiere decir una ruptura, sino un desbarajuste, por decirlo así, lo que implica a una superación de los límites, y lleva a la ampliación, a las nuevas maneras de canonizar.
- Nuestra periodización detalla el proceso que ha sufrido el concepto de canon. Recordemos que dicha idea es producto de la modernidad, por lo que antes, la idea del canon difería demasiado con la que se sostiene en la época moderna. Lo mismo sucede cuando se habla del canon posmoderno, producto final, al cual, como hemos evidenciado, apoyándonos en las propuestas de Jorge Volpi, hemos derivado tras las crisis antes mencionadas. Dicha periodización, nos aventuramos a decir, está delimitada por eventos históricos, puesto que van condicionadas a ellos. Así, el canon premoderno es lo que existe en las sociedades americanas hasta antes de la llegada de la conciencia de una nación independiente (con los ímpetus románticos) y el nacimiento de estas, en el siglo XIX, en Latinoamérica. El canon moderno se inicia con las naciones, con esa idea de diferenciarse de su colonizador y de sus propuestas premodernas. El posmoderno, en cambio, surge con la irrupción del campo económico en la literatura. Si bien no hay una fecha exacta, consideramos que el llamado *boom* latinoamericano da pie a este diálogo de los campos, para su posterior confluencia y confusión.
- Una de las principales crisis es la que sufre el valor literario como valor implícito de las obras tenidas por literarios. Al cuestionarse este elemento, los valores extraliterarios dan pie a que se formen los cánones alternativos, cada uno con su propia justificación sobre el canon oficial. Es por ello que el valor literario desaparece o queda relegado al campo secundario cuando hablamos del canon posmoderno. Quizá el caso más reciente es la irrupción de la literatura autoficcional. Sobre esta —vale recordar que como tal se le tiene más como un producto editorial que una categoría literaria, para efectos de ventas— se ha creado un corpus y un modo de producir textos, los cuales pugnan entre sí, y con otros, para hacerse de la preferencia

de los lectores. De aquí que haya surgido en los últimos años una especie de *boom* por este tipo de narrativa.

- Aunado con la idea del canon posmoderno, por lo expuesto, nos percatamos del fuerte lazo entre canon (en la posmodernidad del siglo XXI) y el mercado. Si antes, en la época moderna del canon, este era definido por agentes pertenecientes a las instituciones culturales, ahora estos agentes han pasado a otro plano, casi como reliquias, para sujetarse a las leyes del mercado. En otras palabras, por ejemplo, el crítico literario ha pasado a ser un publicista.
- Este nuevo régimen del canon literario, por lo tanto, el valor literario que define el canon literario es el valor que las obras reciben del mercado (y por extensión, valor que reciben también sus autores), lo que se traduce en fama o éxito económico.

Referencias

- Bellón Aguilera, J. L. (2005). Canon literario español y novela: mecanismo de incorporación de los artefactos literarios. *Studia Romanisticas*, (5), pp. 115-132.
- Bloom, H. (1995). *El canon occidental*. Barcelona, España: Anagrama.
- Harris, W. V. (1991). La canonicidad. En E. Sullá (Comp.), *El canon literario* (pp. 110-123) [1998]. Madrid, España: Arco Libros.
- Jamenson, F. (1991). *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Imago Mundi.
- Mignolo, W. (1991). Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales (o ¿de quién es canon del que hablamos?). En E. Sullá (Comp.), *El canon literario* (pp. 237-270) [1998]. Madrid, España: Arco Libros.
- Moraña, M. (Septiembre del 2010). (Post)modernidad, crítica y cuestión del canon. Conferencia Magistral llevada a cabo en el Congreso Nacional de Literatura Hispanoamericana. Llevada a cabo en la Universidad de Santo Tomás, Bogotá. Recuperado de https://www.academia.edu/8633737/Postmodernidad_critica_y_la_cuestion_del_canon
- Ortiz Torres, V. (1992). El canon y la literatura latinoamericana. *Mester*, 21(2), pp. 141-146.
- Ramos, J. (2009). *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Caracas, Venezuela: El perro y la rana.
- Sullá, E. (1998). El debate sobre el canon literario. En E. Sullá (Comp.), *El canon literario* (pp. 11-34) [1998]. Madrid, España: Arco Libros.
- Volpi, J. (2009). *El insomnio de Bolívar*. Buenos Aires, Argentina: Debate.
- Zanetti, S. (1998). Apuntes acerca del canon latinoamericano. En S. Cella (Comp.), *Dominios de la literatura. Acerca del canon* (pp. 87-106). Buenos Aires, Argentina: Losada.



decodificando

Decodificando



NO UNA, SINO MUCHAS CIUDADES ENTREVISTA A ÓSCAR LIMACHE

*Fabio Esteban Cabrera Morales**

fabio.cabrera@pucp.pe

Pontificia Universidad Católica del Perú

Resumen: Han pasado muchos años desde que se publicó el libro *Viaje a la lengua del puercoespín* (1989). Óscar Limache presenta en sus poemas la búsqueda de su propio lenguaje lírico, a través de un viaje literario por infinitas “ciudades invisibles”, en las cuales, no obstante, emerge una ciudad en los horizontes de sus habitantes: la capital peruana. A continuación, presentamos una conversación con el poeta en el año 2013.

Palabras clave: Poesía peruana, Lima, ciudades, década de 1980.

NOT ONE, BUT A LOT OF CITIES. INTERVIEW WITH ÓSCAR LIMACHE

Abstract: Certain time has passed since Oscar Limanche first published *Viaje a la lengua del puercoespín* (1989). Through his poetry, the author gives testament of the search of an original lyrical

* **Fabio Esteban Cabrera Morales** es estudiante de Historia en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha sido ponente en el Coloquio de Estudiantes de Historia PUCP, en su edición 2016, y en el Coloquio de Estudiantes de Antropología de la misma universidad. En estos eventos, sus investigaciones han versado sobre Etnohistoria e Historia Política del siglo XX. Actualmente es miembro del grupo de voluntariado e investigación “Historia para Maestros”.

language as can be seen in the literary journey he takes us in through the endless and timeless “invisible cities”. In the latter, however, emerges a city on the horizon of its dwellers: the Peruvian capital city. The following is an interview with the poet from 2013.

Keywords: Peruvian poetry, Lima, cities, 1980's.

Nacido en Lima en 1958, además de educador y traductor, Óscar Limache destaca como poeta. Ha publicado diversas antologías y dos poemarios: *Viaje a la lengua del puercoespín* y *Vuelo de identidad*. Con el primero obtuvo el Premio Copé de Oro de Poesía en 1988 y ha tenido cinco ediciones, dos en el Perú y tres en el extranjero (Lima: Ediciones Copé, 1989; Lima: Lluvia Editores, 1994; La Habana: Editora Abril, 2002; México: Linajes Editores, 2008; Lima, Santiago de Chile: Amotape Libros / Andesgraund Editores, 2016). La siguiente entrevista es, principalmente, sobre su primer libro de poemas.

Viaje a la lengua del puercoespín llegó a mis manos en el año 2009, cuando cursaba el segundo año de media. Limache, que fue mi profesor de Lectura en los cinco años de mi secundaria, invitó a todos los alumnos a la presentación de una nueva edición de su poemario en la feria del libro de mi colegio. Al volver a casa, con el libro autografiado, cuya dedicatoria poseía un aire de bienvenida a la poesía, se había producido en mi cabeza el prejuicio de que no entendería nada del poemario. En efecto, mis prejuicios se cumplieron: no entendía por qué había textos de líneas tan cortas y por qué estaban, algunos de ellos, en desorden posicional, y por qué en un poema sobre una ciudad se abordaba otros temas no expresados en el título. Me pareció entrar en otro idioma y hasta en un universo distante, alejado totalmente de cualquier lenguaje explícito.

Ya en cuarto año de secundaria, por el mismo cronograma y plan de estudios en los cursos de Literatura y Lectura, empezamos a leer y a estudiar el campo lírico, principalmente contemporáneo. No obstante, aunque empecé en los siguientes meses a adoptar a la poesía como un vicio, aún persistía un problema: no entendía los poemas, por lo menos no en su totalidad. Así que opté, para que mi reciente y novato vicio no concluyera, por un remedio puntual, similar a una anestesia: darle mi propia interpretación a versos ajenos.

Transcurrido más de un año, ya en la universidad, tenía que entrevistar a un poeta peruano sobre su poemario principal como parte del trabajo final del Taller de Poesía dictado

NO UNA, SINO MUCHAS CIUDADES
ENTREVISTA A ÓSCAR LIMACHE

por Victoria Guerrero. No se me ocurrió otro poeta que Limache. Conversé con él y aceptó ser entrevistado. El problema volvía a ser su poemario. Le había dado varias lecturas a lo largo del 2012 y parte del 2013 (interrumpidas abruptamente por los textos académicos) y había logrado zambullirme en ese viaje hacia la lengua del puercoespín; pero cuando volvía de la travesía lo hacía con varias dudas y algo disconforme con mi propia lectura. Sin embargo, el viaje se volvía cada vez más digerible, sobre todo cuando lo leía en el bus rumbo a la universidad, en los laberintos del principal lugar del que habla el libro: en Lima.

Haré una pregunta tal vez muy obvia, pero necesaria para empezar el diálogo, ¿por qué el nombre de Viaje a la lengua del puercoespín?

Hay un texto de Odysséas Elitis, el poeta griego, que dice:

“Ves dijo ellos son los Otros
y los debes afrontar a toda costa
si deseas que tu forma indeleble
se mantenga como es
Porque muchos llevan la camisa negra
y otros hablan la lengua del puercoespín...”

Este libro es un viaje en busca de mi propio lenguaje poético, reconociendo todas mis influencias literarias y tratando de acercarme y diferenciarme al mismo tiempo de esa lengua afilada, ríspida e hiriente que usan los habitantes de mi ciudad (los “Otros” del poema de Elitis).

¿Qué relación puede tener eso con los lugares descritos en la primera parte del poemario?

¿Qué encuentras tú en la primera parte del poemario...?

Ciudades diversas...

Y dime, ¿quién habla en esas ciudades?, ¿cuál es el “yo poético” ahí?

Esa era una de las preguntas: ¿cuál es el “yo poético”? Al parecer, usted se pone en el lugar de otras personas, incluso hasta el “yo poético” figura en plural.

Así es, y se puede deducir eso porque en algunos casos habla un viejo; en otros casos, habla un niño, una mujer, una vieja, una prostituta. Claro, hay un “narrador” colectivo también, hay un “nosotros”. Entonces, no es la voz del autor la que está hablando ahí, sino distintas voces. Más aún, hay una cita de Mirko Lauer, casi al final del libro, que habla de las mil voces que suman y conforman el libro y de mi esperanza en que, a través de esas voces, pueda mantenerse mi voz:

“Sólo la distorsión que produce la voz de mil seres humanos puede mantener intactas mis palabras”.

Todas las citas apuntan, más o menos, a la misma situación, y los epígrafes también, ya que forman parte esencial del texto.

Con eso se refiere al primer poema, el que es como un “collage”, porque al llegar al final, me di cuenta de que eran citas unidas de otros autores.

Exacto, solamente que al comienzo parece que fuera un poema coherente, porque es coherente; pero, ¿quién le dio esa coherencia? El autor que hilvanó versos de autores disímiles en un solo texto, en un centón, un poema que se construye con fragmentos de otros, y ese “centón” indica al lector desde el inicio que todo lo que va a leer es un gran “collage”.

Ahora, ¿qué papel cumplen los dibujos y qué significan?

Veamos, ¿hay algún dibujo que represente animales o personas?

No, no he visto...

Pues, no hay. ¿Qué tienen en común todos los dibujos?

Mapas, ciudades...

Sí, son mapas, son ciudades. El poemario se titula *Viaje a la lengua del puercoespín*; la primera parte se llama “Las ciudades invisibles” y la otra, “La loca alacrán y otras historias de Lima”, por ende, esos mapas ¿qué podrían significar...? Ahora, es un libro de viajes que habla de “ciudades invisibles”, ¿qué has descubierto?

Tal vez son mapas que tienen que ver con esos lugares, aunque no son muy claros. Hay un mapa de una ciudad amurallada y hay también uno en el que figura un círculo dividido entre Europa, Asia y África.

Así es.

Me pareció leer alguna vez que usted nunca había visitado esos lugares, ¿es cierto eso?

Sí, es cierto; por eso son “invisibles”. Es más, aún no los he visitado y, probablemente, nunca lo haga.

Entonces, ¿cómo se fueron formando estas “ciudades invisibles” en su vida, tomando en cuenta que nunca estuvo en ellas?

Tendríamos que partir de la siguiente pregunta: ¿en qué momento uno puede decir que conoce una ciudad? La respuesta más sencilla es “porque estuvo ahí”. Hay gente que ha estado parada en Nueva York o en Buenos Aires y no conoce la ciudad, sin embargo, ha estado allí; puede haberla caminado una semana y no por eso la conoce. Alguien que haya vivido toda su vida en Lima, ¿necesariamente conoce Lima? Habría que preguntarse lo siguiente: ¿de dónde surge “el conocer una ciudad”? ¿Es solamente el “estar ahí”? ¿O también el conocimiento parte de haber leído todos los libros acerca de una ciudad, haber

visto películas filmadas en esa ciudad, haber escuchado todas las canciones que esa ciudad inspiró, haber recolectado todas las menciones literarias que hay sobre esas ciudades en el mundo, sobre París, sobre Nueva York, sobre Roma? Entonces, ¿se puede escribir sobre una ciudad que uno no ha visto? Fue la pregunta inicial que yo me hice y la respuesta es este libro.

Es decir, que sí se puede conocer una ciudad sin haber estado allí...

No lo sé. ¿Quién puede decir que “conoce” una ciudad?

Bueno, creo que la gran mayoría de amigos limeños que tengo, y por supuesto que viven aquí, no conocen Lima...

Exacto, y yo, que conozco a varios de tus compañeros del colegio, sé que no conocen Lima, que no podrían sobrevivir porque no conocen las calles y sé que se perderían.

Cambiando de tema, ¿fue solo la literatura lo que lo llevó a conocer esas “ciudades invisibles”?

No. También fue el cine, conversaciones, noticias periodísticas, juegos, cartas que me mandaron de esas ciudades gente de la cual yo conocía a través de la correspondencia en inglés, y muchos de los poemas son copia textual de las cartas que me enviaron y, más de treinta y cinco años después, todavía las conservo. Sirvieron de germen para todo eso.

¿Por qué hay ciudades que se repiten, como Nueva York o Roma?

¿Qué interpretación le puedes dar a esa repetición...?

Creo que va por el lado de que, tanto Nueva York como Roma, necesitaron más que un poema para describir las perspectivas que usted tenía sobre esas ciudades...

NO UNA, SINO MUCHAS CIUDADES
ENTREVISTA A ÓSCAR LIMACHE

Sin embargo, cada uno de los tres poemas de Nueva York y los dos de Roma tocan temas distintos... Ahora, ¿por qué esas dos ciudades y no ciudades más grandes como París, Los Ángeles, Pekín, que tendrían más historias, tienen solamente un poema y las dos primeras tienen más? Debe de haber alguna explicación para todo ello...

Por ejemplo, en un poema tilda a Roma como la “ciudad perfecta”...

Así es...

¿Por qué sería la ciudad perfecta para usted?

¿Y para ti qué sería una ciudad perfecta?

No creo que la haya, pero mi pregunta es si fue por los temas la cantidad de poemas de esas ciudades o por otro aspecto...

En realidad fue por el significado que tienen esas ciudades. ¿Qué es Roma? ¿Qué fue Roma?

La ciudad más importante del Imperio romano, la ciudad más importante de la Antigüedad se podría decir...

Así es. Todos los caminos conducían a Roma. Si ves el mapa que está al costado del poema de Roma se aprecia que hay caminos y todos llegan a un solo punto, pero no es Roma. Todas las “ciudades invisibles” conducen a una sola ciudad, que no es Roma tampoco y que sistemáticamente no está mencionada...

¿Lima...?

Es Lima.

“Porque es Lima la razón de nuestro viaje”...

Eso es, porque también he dejado regadas pistas a lo largo del libro, hay muchas claves; creo que eso es bastante claro. Y ese verso que mencionas, y que tan bien recuerdas, está incluido en una de las tres “Nueva York”, ¿y qué es Nueva York para el mundo actual? La capital del mundo. Más aún, en uno de los poemas “Nueva York” es Melville el que habla y en otro es García Lorca...

“¿No es necesario viajar! El mundo es Lima”...

Ajá, ese es Melville. Y Whitman y Lorca están juntos también en un poema de *Poeta en Nueva York*, libro que cuando terminé de leerlo generó en mí el deseo de escribir algo equivalente para Lima, eso es *Viaje a la lengua del puercoespín*. Claro, los abismos son tremendos, es evidente que yo no soy Lorca, y que Lima no es Nueva York; pero en mi libro aparece “Nueva York” tres veces, y en una habla Lorca. En “París”, por ejemplo, habla Vallejo...

El que está describiendo al comienzo a París es Vallejo, ¿no?...

Sí, el libro tiene ese tipo de referencias.

En el poema “Nueva Jersey”, ¿a qué se refiere con “China cubana”?

Ahí menciono un maestro. La salsa nace o se difunde desde Nueva York y llegaba hasta Nueva Jersey, que está al otro lado del río Hudson, donde viven muchos peruanos, entre ellos, concretamente, un amigo mío salsero. Entonces, yo estoy hablando del nacimiento de la salsa y de una de las piezas musicales que a mí más me conmueven: “China cubana” de Willie Colón. Todo salsero identifica ese texto...

Bueno, yo no soy salsero, aunque sí me gusta la salsa...

Hay que ser ciudadano del mundo.

Otra curiosidad: en el poema “Estocolmo” se hace mención a que Antonio Cisneros ganaba el Nobel en el año 2000, ¿era un deseo que usted tenía, una posibilidad de que un poeta peruano ganara el Nobel o había otra razón?

No, no era eso; era una broma, era un juego irónico. Así lo entendieron muchos lectores; no obstante, Toño lo entendió como un homenaje; luego le dijeron que era una ironía y se molestó, hasta me quitó el saludo por un tiempo. Luego parece que ya no le importó mucho y se volvió nuevamente amigo mío y, bueno, es un homenaje a Toño, un personaje egolátrico...

Pero podrían ser las dos cosas también, un homenaje y a la vez una broma...

Sí. Un texto puede ser ambas cosas al mismo tiempo. A mí me gusta la poesía de Cisneros, desde siempre me ha gustado, pero también su ego era muy grande. Entonces, yo bromeo con él, ilustro, más o menos, cómo respondería él a una entrevista luego de haber ganado el Nobel, “¿Y maestro cómo le va con el frío?”, pregunta el supuesto entrevistador. Y él, a pesar del frío en Estocolmo, está feliz, por la manera en que responde. Por supuesto, algún peruano en algún momento tenía que ganar el Nobel; se demoró diez años más, pero así fue.

En el poema “Melbourne” hace una mención a un competidor olvidado que quedó en segundo lugar, ¿quién fue o cuál era la idea del poema?

No sé quién fue, porque nadie lo recuerda. Yo no pensaba en nadie en especial, sino pensaba en el hecho de quedar segundo en cualquier tipo de competencia. Alguna vez en clase he preguntado quién fue el primer hombre en llegar a la Luna y todos responden que fue Neil Armstrong, y cuando les pregunto quién fue el segundo, el aula queda en silencio. Por ello, ganar un premio literario te vuelve relativamente famoso, pero al que queda segundo nadie lo recuerda; yo trasladé esas consecuencias a una situación hipotética de una olimpiada, la primera olimpiada que hasta ese momento se había realizado en el Hemisferio Sur era la de Melbourne; luego, y años después de que se publicara el libro, se realizó la de Sidney. Entonces, yo imaginaba el rencor que sentiría el que quedara en un segundo lugar, muriendo de rabia al ver cómo izaban la bandera del ganador y tocaban el himno de su país. En ese poema puse las palabras que el perdedor le va diciendo al ganador, mudo en realidad, porque no se entienden, no hablan el mismo idioma; por eso, al final concluyo: “lástima que nadie se acuerde de quien llegó segundo”.

¿Qué lo motivó a colocar a Tunguska entre las “ciudades invisibles”, si es que no hay una ciudad?

Porque era la más invisible de todas. “No hay ciudad en Tunguska”. Hay gente que se pasa buscando la ciudad en Tunguska, pero el poema, justamente, te habla de algo que no existe, de algo tan inaprensible, de algo que no se sabe qué fue pero sucedió.

El cometa que cayó en la Rusia zarista...

En la Siberia. Es decir, que todos los árboles hayan caído en una misma dirección significa muchas cosas; por ello, a mí siempre me interesó el hecho de que el conocimiento a veces parte no del suceso real o directo, sino de la lectura de su huella. O sea, es la huella de lo que sucedió en Tunguska lo que ha generado la explicación de lo que pudo haber sucedido, no porque alguien haya estado allí, nadie estuvo allí.

Ahora, en el poema “Ginebra” usted hace una afirmación que me llamó mucho la atención: “También son las mujeres ciudades invisibles”. ¿Qué quiso decir con ello?

Hay ciudades con nombre de mujer y hay mujeres con nombre de ciudad; Atenas, por ejemplo, Florencia. Ginebra es también un nombre de mujer. Era la esposa del rey Arturo, asediada por sir Lancelot, uno de los caballeros de la Mesa Redonda. Ginebra es una mujer, pero también es un licor y una ciudad. Así como esta ciudad es una mujer, también son las mujeres ciudades invisibles, nunca alcanzamos a verlas, a entenderlas, a conocerlas por más que estemos ahí con ellas, por eso tienen nombres de ciudad y las ciudades tienen nombres de mujer. Además, es una alusión a *Las ciudades invisibles* de Calvino, donde cada ciudad tenía nombre de mujer... Mi libro es una invitación a leer otros libros.

Al fin y al cabo, ¿cree que es Lima una ciudad que posee más imaginarios que las “ciudades invisibles”?

De hecho. Si no lo creyera no le hubiera dedicado un libro. Además, en casi todas las “ciudades invisibles” son limeños los que están hablando, hasta son limeños los protagonistas

de las obras mencionadas ahí y los que son extranjeros están hablando de Lima en todo momento...

Y los peruanos de otras ciudades también hablan de Lima, como Gonzalo Rose...

Sí, por ejemplo.

Su perspectiva sobre nuestra capital es distinta, por ejemplo, a la del grupo Kloaka, ¿qué cree que le dio a usted Lima que a ellos no, para tener una visión no negativa sino compleja?

En primer lugar, ¿cuál sería la visión del grupo Kloaka?

De lo que he leído, es que tienen una visión sobre Lima, digamos, decadente, tétrica...

Esa ciudad, que antes de Kloaka es descrita por Verástegui y los del grupo Hora Zero, es la que yo también he vivido pero como limeño, ya que ellos en su mayoría eran de provincia. Yo he andado por las mismas calles que ellos, he olido los mismos olores a orines que ellos, he caminado sobre la misma basura que ellos caminaron. Lima los trató a ellos de una manera. Estoy seguro de que al haber pasado por lo mismo me ha afectado igual o peor porque es mi ciudad natal. Pero no parece que en mis poemas haya esa perspectiva decadentista, aunque tampoco hay una visión optimista como si fuera la mejor ciudad del mundo, sencillamente no hay ciudad, no describo calles, no digo “estoy caminando por Colmena, ahora entro al Parque Universitario”, como, por ejemplo, sí lo hacían los poetas de Hora Zero, ellos sí describían calles, lugares, bares. Los bares de Hora Zero los he conocido y los de Kloaka también, incluso he ido a tomar con ellos, soy amigo de ellos; pero no era eso lo que yo quería mostrar, tampoco lo quería ocultar porque aflora en varios poemas; ahí hay borrachos, prostitutas, asesinos...

Como en “Nocturno de la avenida Inca Garcilaso de la Vega (antes Wilson)”, “Camino con los hígados al viento...”

Claro, ahí ya no es decadente, sino apocalíptica, es el fin, todo se acaba. Al personaje se le van destruyendo cosas, partes del cuerpo, y sigue caminando. Es como una persona que va hablando en medio de las explosiones. Pero, en fin, me alegra que descubras que no hay decadentismo, mas sí visiones oscuras, casi todo sucede de noche...

Como el “Niño cruzado de electrones”...

El “Niño cruzado de electrones” muere en la Plaza San Martín, es un niño real. La “Razón de desalojo” es un desalojo real. “Un golpe de omóplato” es una caminata real en Lima...

“La loca alacrán”...

“La loca alacrán” era una loca que ocupó un terreno vacío al costado de mi casa y prendió fuego a todo; hasta tuvieron que llamar a los bomberos. Todos esos personajes son reales pero están transformados por una especie de visión febril o alucinada; el “yo poético” está afebrado y va describiendo una ciudad de locura, que además termina en el “Inicio”, donde son unos locos los que hablan y son los personajes de *No una, sino muchas muertes* de Congrains. En realidad, veo que este libro es para un lector de Lima. No es un libro fácil, no pretendí hacerlo fácil; pero tampoco pretendí hacerlo difícil. Sencillamente quise que dijera exactamente lo que yo quería decir; en general, el libro está tal como yo quería que saliera; si no, no lo hubiera sacado tampoco: los mapas son esenciales al texto, las citas igualmente. Solamente hay que leer con cuidado la estructura porque es circular, el libro comienza y termina igual. La última frase invita a volver empezar todo de nuevo. Yo creo que esa construcción formal del libro debe ser leída también y no ha sido leída aún. Es que en realidad la gente no lee esas cosas.

El poemario tiene dos partes, ¿cómo se entrelazan?

Yo estaba escribiendo dos libros distintos, *Las ciudades invisibles* era uno y *La loca alacrán y otras historias de Lima* era otro, pero descubrí en algún momento que me hacía muchas preguntas en el primero y que en el segundo poemario yo respondía a esas preguntas sin habérmelo propuesto y, cuando encontré las citas claves, quedaron unidos; por eso tienen

NO UNA, SINO MUCHAS CIUDADES
ENTREVISTA A ÓSCAR LIMACHE

dos estilos distintos. La primera parte está llena de preguntas y la segunda llena de posibles respuestas.

Por último, ¿cuánto tiempo le tomó hacer el poemario?

Once años de escritura...

¿Pensaba de todas maneras en mandarlo a un concurso primero o publicarlo antes...?

Sí, jamás lo iba a publicar yo mismo, a diferencia de mis colegas que se consideraban poetas y publicaban por esos tiempos ellos mismos sus libros. Yo trabajaba en una editorial y podía haberlo hecho, pero quería, sobre todo, que gente que desconocía quién era el autor valorara el libro o lo “destruyera”. Lo mandé al Copé en el año 1986 y obtuve la primera mención honrosa, era la tercera bienal de poesía; eso me dio la clave de que no estaba mal lo que estaba escribiendo. Dos años después se había duplicado el número de poemas en las dos partes del poemario, lo mandé nuevamente y gané el Copé de Oro. Por cierto, antes de la publicación consulté si podía agregar unos poemas más, me dieron un límite y sumé algunos; sin embargo, unos siete u ocho poemas quedaron fuera por falta de tiempo, los cuales decidí no incluir en las nuevas ediciones de mi libro; poemas que también podrían dar otras claves para la lectura del texto, pero que ya pasaron al olvido.



otra voz **OTRA VOZ**



*La tierra de los niños pelados**

Graciliano Ramos

Traducción de Patricia Vilcapuma Vínces**

Capítulo Uno

Había un niño diferente de los otros niños. Tenía el ojo derecho negro, el izquierdo azul y la cabeza pelada. Los vecinos se reían de él y le gritaban:

—¡Hola, pelado!

Tanto le gritaron ese apodo que él se acostumbró y se le dio por firmar con carbón en las paredes: Dr. Raimundo Pelado. Era de buen genio y no se molestaba; pero los muchachos de los alrededores huían al verlo, se escondían por detrás de los árboles de la avenida, cambiaban la voz y preguntaban dónde estaban sus cabellos. Raimundo entristecía y cerraba el ojo derecho. Cuando lo molestaban demasiado, lo irritaban, cerraba el ojo izquierdo. Y la cara quedaba toda triste.

No teniendo con quien entenderse, Raimundo Pelado hablaba solo, y los otros pensaban que él se estaba volviendo loco.

* Traducido de *A terra dos meninos pelados*, de Graciliano Ramos (41.^a ed., Rio de Janeiro, Brasil: Record, 2011).

** Es jefa del Fondo Editorial de la UCSS y editora de las revistas *Studium Veritatis* y *Cuadernos Literarios*. Es licenciada en Ciencias de la Comunicación en la Universidad San Martín de Porres, egresada de la maestría en Educación (mención en Literatura y Cultura Brasileñas) de la UCSS y el diplomado en Formación en la Fe de la UARM. Ha escrito artículos en revistas locales e internacionales, es autora del *Manual de estilo del Fondo Editorial UCSS* y ha participado como expositora en diversos eventos académicos y culturales.

¡Estaba nada! Conversaba solito y dibujaba en la vereda cosas maravillosas del país de Tatipirun, donde no hay cabellos y las personas tienen un ojo negro y otro azul.

Capítulo Dos

Un día en que él preparaba, con arena mojada, la sierra de Taquaritu y el río de las Siete Cabezas, escuchó los gritos de los niños escondidos por detrás de los árboles y sintió una angustia en el corazón.

—¿Quién raspó la cabeza de él? Preguntó un chiquillo travieso.

—¿Cómo pusieron los ojos de dos criaturas en una sola cara?, gritó el italiano desde la esquina.

—Es mejor que me dejen tranquilo, dijo Raimundo en voz bajita.

Se encogió y cerró el ojo derecho. Enseguida, fue cerrando el ojo izquierdo, ya no veía la calle. Las voces de los niños desaparecieron, solamente se oía el cantar de las cigarras. Al final, las cigarras se callaron.

Raimundo se levantó, entró en casa, atravesó el patio y subió la colina. Allí comenzaron a surgir las cosas más extrañas que hay en la tierra de Tatipirun, cosas que él había adivinado, pero nunca había visto. Sintió una gran sorpresa al notar que Tatipirun quedaba allí cerca de casa. Fue caminando por la pendiente, pero necesitaba subir: mientras caminaba, el monte iba bajando y bajando, se aplanaba como una hoja de papel. Y el camino, lleno de curvas, se estiraba como una línea. Después que él pasaba, la pendiente volvía a empinarse y el camino se llenaba de curvas nuevamente.

Capítulo Tres

—¿Quieren ver que esto por aquí ya es la sierra de Taquaritu?, pensó Raimundo.

—¿Cómo es que tú sabes?, gruñó un automóvil cerca de él.

El pequeño se volteó asustado y quiso esquivarlo, pero no tuvo tiempo. El automóvil estaba allí arriba y, al parecer, lo iba a atropellar. Era un auto extraño: en vez de faroles, tenía dos ojos grandes, uno azul, otro negro.

—Estoy frito, suspiró el viajero desanimado.

Pero el automóvil guiñó el ojo negro y lo animó con una sonrisa gruesa de bocina:

—Déjate de niñerías, Raimundo. En Tatipirun, nosotros no atropellamos a nadie.

Levantó las ruedas de frente, hizo un salto, pasó por encima de la cabeza del niño, fue a caer 50 metros adelante y continuó rodando tocando su bocina. La naranjera que estaba en medio del camino se alejó para dejar el paso libre y le dijo todo amable:

—Por favor...

—No se incomode, agradeció el pequeño. La señora es muy educada.

—Todo aquí es así, respondió la naranjera.

—Me estoy dando cuenta. A propósito, ¿por qué es que la señora no tiene espinas?

—En Tatipirun nadie usa espinas, gritó la naranjera ofendida. ¿Cómo es que haces semejante pregunta a una planta decente?

—Es que soy de fuera, gimió Raimundo avergonzado. Nunca estuve por estos lares. Discúlpeme señora. En mi tierra, los individuos de su familia tienen espinas.

—Aquí era así antiguamente, explicó el árbol. Ahora las costumbres son otras. Hoy en día el único sujeto que aún conserva esos instrumentos punzantes es el espinero bravo, un tipo salvaje, de malos modales. ¿Lo conoce?

—Yo no señora. No conozco a nadie por esta zona.

—Es bueno no conocerlo. ¿Acepta una naranja?

—Si la señora quiere darme, yo acepto.

El árbol bajó una rama y entregó al pequeño niño una naranja madura y grande.

—Muy agradecido, doña Naranjera. La señora es una persona directa. ¡Adiós! ¿Tiene la bondad de enseñarme el camino?

—Es ese mismo. Ve siguiéndolo siempre. Todos los caminos son correctos.

—Yo quería saber si puedo encontrar a los niños pelados.

—Busca. Sigue el camino. Andan por allí.

—¿Unos que tienen un ojo azul y otro negro?

—Sin duda. Toda la gente tiene un ojo azul y otro negro.

—Pues hasta luego, doña Naranjera. Pásela bien.

—Diviértase.

Capítulo Cuarto

Raimundo continuó la caminata, chupando la naranja y escuchando las cigarras, unas cigarras grandes que pasaban sobre enormes discos de vitrola. Los discos giraban, sueltos en el aire, las cigarras no descansaban y había en todas partes melodías extrañas, como nunca nadie escuchó. Arañas rojas se balanceaban en telas que se extendían entre las ramas, redes blancas, azules, amarillas, verdes, guindas, color de las nubes del cielo y color del fondo del mar. Arañas en cantidad. Los discos se movían, sombras redondas se proyectaban en el suelo, las telas se agitaban como redes.

Raimundo dejó la sierra de Taquaritu y llegó a la orilla del río de las Siete Cabezas, donde se reunían los niños pelados, al menos unos quinientos, blancos y oscuros, grandes y pequeños, muy diferente unos de los otros. Pero todos eran absolutamente calvos, tenían un ojo negro y otro azul.

Capítulo Cinco

El viajero rondó por allí unos minutos, temeroso de entablar conversación, pensando en los muchachos que se mofaban de él en la calle. Fue llegando y se sentó en una piedra, que se enderezó para recibirlo. Un niño se aproximó, examinándolo, admirado, por la ropa y los zapatos. Todos allí estaban descalzos y cubiertos en paños blancos, azules, amarillos, verdes, púrpura, color de las nubes del cielo y color del fondo del mar, enteramente iguales a las redecillas que las arañas rojas fabricaban.

—Yo quería saber si esto aquí es el país de Tatipirun, comenzó Raimundo.

—Naturalmente, respondió el otro. ¿De dónde vienes tú?

Raimundo inventó un nombre importante para su ciudad que sonó importante.

—Vengo de Cambacará. Muy lejos.

—Ya oímos hablar, respondió el chiquillo. ¿Queda allá en la sierra, no es así?

—Eso mismo. Una tierra de gente fea, cabelluda, con los ojos de un solo color.

Hice buen viaje y tuve algunas aventuras.

—¿Encontró a Caralâmpia?

—¿Es una naranjera?

—¿Qué naranjera! Es niña.

—¿Cómo él es bobo!, gritaron todos riendo y bailando. Piensa que la princesa Caralâmpia es naranjera.

Capítulo Seis

Raimundo se levantó molesto y salió de prisa, tan avergonzado que no vio el río. Se iba cayendo dentro de él, pero las dos márgenes se aproximaron, el agua desapareció, y el niño con un paso llegó al otro lado, donde se escondió por detrás de un tronco. La tierra se abrió de nuevo, la corriente volvió a aparecer, haciendo un gran ruido.

—¿Por qué es que te escondes?, preguntó el tronco en voz baja. ¿Tienes miedo?

—No señor. Es que ellos se burlaron de mí porque yo no conozco a Caralâmpia.

El tronco soltó una risotada y haciendo gestos dijo:

—Déjate de bobadas, criatura. ¡Tú te ahogas en poca agua! Los niños estaban jugando contigo. Son gente buena.

—Siempre dicen lo mismo... Pero se disgustaron conmigo porque yo no conozco a Caralâmpia.

—Bobadas. Déjese de niñerías.

—Eso mismo, aceptó Raimundo. Yo pensaba en los chiquillos que se burlaban de mí, en Cambacará. ¿El señor está descansando, eh?

—Sí. Estoy jubilado, ya viví demasiado.

Raymundo se levantó:

—Bien, señor tronco. Yo voy llegando.

—Espera ahí. Un instante. Quiero presentarlo a la araña roja, vieja amiga que me visita siempre. Está aquí, vecina. Este chico es nuestro huésped.

Capítulo Siete

La araña roja se balanceó en el hilo, espiando al niño por todos lados. El hilo se estiró hasta que el bichito alcanzó el suelo. Raimundo hizo un cumplido.

—Buenas tardes, doña Araña. ¿Cómo le va a la señora?

—Bien, bien, respondió la visitante. Perdone la curiosidad. ¿Por qué es que tú te pones esas cosas viejas encima del cuerpo?

—¿Qué cosas viejas? ¿La ropa? ¿Pues yo debería andar desnudo, doña Araña? ¿La señora no está viendo que es imposible?

—No es eso, hijo de Dios. Esos atavíos que tú usas son horribles. Tengo allí unas túnicas en las ramas donde vivo. Muy bonitas. Escoge una.

Raimundo llegó al árbol próximo y examinó desconfiado unos vestidos hechos de aquel tejido que las arañas rojas preparaban. Palpó el tejido, intentó rasgarlo, lo colocó en el rostro para ver si era transparente. No era.

—Yo no sé si podré vestir esto, comentó titubeando. No creo...

—¿Qué es que no cree?, preguntó la propietaria de la sastrería.

—Discúlpeme, señora, murmuró Raimundo. No creo que la gente pueda vestir ropa de tela de araña.

—¡Que tela de araña!, roncó el tronco. Eso es seda y de la buena. Acepte el presente de esta chica.

—Entonces muchas gracias, balbuceó el niño. Voy a experimentar.

Capítulo Ocho

Escogió una túnica azul, se escondió en la floresta y, pasados unos minutos, se acercó para mostrarse vestido como los habitantes de Tatipirun. Se descalzó y sintió en los pies la frescura y la suavidad de la hierba. Allá arriba los discos enormes de las vitrolas

giraban; las cigarras chillaban música encima de los discos, música como nadie escuchó jamás en otro lugar, sombras redondas se esparcían en la tierra.

—Este lugar es excelente, suspiró Raimundo. Pero creo que necesito volver. Necesito estudiar mi lección de Geografía.

De repente escuchó un tumulto y vio a través de las ramas la población de Tatipirun corriendo hacia él.

—¿Dónde está el niño que vino de Cambacará?

Eran millares de criaturas pequeñas, de cinco a diez años, todas cubiertas de telas de araña, descaldas, un ojo negro y otro azul, las cabezas peladas, descubiertas. No había gente grande, naturalmente.

—¿Dónde está el niño que vino de Cambacará?, preguntaron.

—¿Qué negocio tienen conmigo? Reclamó el pequeño alarmado. Parece una procesión.

—Parece un *meeting*, dice una rana que saltó de la orilla del río.

—Parece un teatro, cantó un gorrión.

Raimundo se puso a reír:

—¡Qué pajarito bestia! Él piensa que el teatro es gente. Teatro es casa.

—Estoy hablando en los sujetos que están dentro del teatro, pió el gorrión.

—Bien, eso es otro cantar, concordó Raimundo.

Capítulo Nueve

—¿Dónde está el niño que vino de Cambacará?, gritaba el pavo real.

—Esa tropa no sabe Geografía, dijo Raimundo. Cambacará no existe.

—¿Y por qué es que no existe?, preguntó la rana.

—No, no existe, señora Rana. Fue un nombre que yo inventé.

—Pues haz de cuenta que existe, enseñó la rana. Siempre existió.

— ¿La señora está segura?

—Naturalmente.

—Entonces existe.

La rana cerró el ojo negro, abrió el azul y fue a descansar en una poza de agua.

— ¿Dónde está el niño que vino de Cambacará?

— ¡Estoy aquí, gente!, gritó Raimundo. ¿Qué es lo que hay?

El río se cerró de repente y la multitud pasó por él en un instante. Después las márgenes se alejaron, el agua volvió a aparecer.

— ¡Qué río interesante!, exclamó Raimundo. Debe tener un mecanismo por dentro.

— ¿Por qué fue que huiste de nosotros?, preguntó el niño que había hablado sobre Caralâmpia.

—Espere allí. Yo ya digo. ¿Cómo es tu nombre?

—Pirengo.

— ¡Qué nombre gracioso! ¡Pirengo! No hay nadie con ese nombre.

—Yo soy Pirengo, replicó el otro.

—Pues sí, no discutamos. Vamos al caso del río. ¿Tiene algún maquinismo por dentro?

—No tiene mecanismo ninguno, dice una muchacha de túnica amarilla. Todos los ríos son así.

— ¡Claro! Concordó Pirengo. Ella es Talima.

—Es un placer conocerla, Talima. Usted es bonita.

—Y buena, interrumpió un niño pecoso. Medio obstinada, pero con un corazoncito de azúcar. Aquella es Sira.

—El tronco me habló de todos ustedes. ¿Cómo estás, Sira?

— ¿Por qué fue que usted huyó de la gente?

Raimundo quedó avergonzado, las orejas quedaron fuego.

—¡Lo sé! Fue tonto juzgar que estuviesen mofándose de mí. Yo no tenía obligación de conocer a Caralâmpia. ¿Quién es Caralâmpia?

— ¿Dónde estará ella?, preguntó el pecoso.

—Se desapareció, explicó Talima. Fue una niña que se convirtió en princesa.

—Caso triste, gimió una criatura pequeña, de dos pulgadas. Cuando pienso que le puede haber sucedido alguna desgracia...

Capítulo Diez

Talima se inclinó y consoló al enano:

— Calla la boca, enanito. No hay desgracia.

—Imaginen que ella encontró el espinero bravo y se hincó los dedos.

—¡Encontró, nada!

—Puede haber crecido e irse a morar a Cambacará.

—¡No, no fue!, informó Raimundo. No vi allá ninguna de estos lares. ¿Cómo es ella?

— Es una niña pálida, alta y delgada.

— ¿Princesa?

—Sí. Siempre tuvo forma de princesa. Ahora se convirtió en princesa y se perdió.

— ¡Qué infelicidad!, lloriqueó el enano.

— Vamos a buscar a Caralâmpia, animó Talima. Deja de llorar, enanito.

—Ya dejé, murmuró el enanito secándose los ojos.

— Saldrán todos, gritando, pidiendo informaciones a plantas y animales. El pecoso iba lentamente, distraído. Cogió a Raimundo por un brazo:

—Yo tengo un proyecto.

—Estoy temiendo que anochezca, exclamó Raimundo. Si la noche sorprende a la gente aquí en el campo... Era mejor entrar en la casa y dejar a Caralâmpia para mañana.

— Mi proyecto es curioso, insistió el pecoso, pero parece que este pueblo no me comprende.

— Y siempre es así, dijo Raimundo. ¿Faltará mucho para que el sol se oculte?

Capítulo Once

El enanito sacudió una de las piernas de Raimundo y le dijo:

—Nosotros olvidamos de preguntar cómo es que tú te llamas.

—Raimundo. Soy muy conocido. Hasta los troncos, las naranjas y los automóviles me conocen.

—Raimundo es un nombre feo, interrumpió Pirengo.

—Cámbialo, opinó el enano.

—En Cambacará, yo me llamaba Raimundo. Era mi nombre.

—Eso no tiene importancia, decidió Talima. Ahora será Pirundo.

—Pirundo no quiero.

—Entonces es Mundéu.

—Tampoco me agrada. Mundéu es una jerigonza para llamar a cualquier bicho.

—Pues queda Raimundo.

—Está bien. Yo quería saber cómo la gente se arropa de noche.

—¿Qué noche?

—La noche, la oscuridad. Eso que viene cuando el sol se oculta.

—¡Pero qué dices!, exclamó el enano. ¡Es una persona boba afirmando que el sol se oculta! ¿Quién ya vio el sol aquí ocultarse?

—Esa cosa que llega cuando la tierra gira, comentó Raimundo. La noche, ¿lo perciben? Cuando la tierra gira para el otro lado.

—Él viene lleno de fantasías, aseguró Talima. Escuche, Fringo. Él piensa que la Tierra gira.

Capítulo Doce

Fringo, el niño negro estiró los labios y balbuceó:

—Ilusiones.

—¡Para nada! Gira. En Cambacará nadie ignora eso. Vaya allá y pregunte. Gira para un lado —todo queda en la claridad, la gente, los árboles, las ranas, las aves, los ríos y las

arañas. Gira para el otro lado —y no se ve nada, todo queda en la oscuridad. Es natural. Todos los días se da.

- Es mentira, interrumpió Fringo.
- ¿No hay noche?
- Hay lo que usted está viendo.
- No oscurece, el sol no cambia de lugar aquí...
- Nada de eso.
- Está bien. Necesito repasar mis estudios de Geografía.

Continuaron la marcha, anduvieron mucho y ninguna noticia de Caralâmpia. El sol permanecía en el mismo punto, en medio del cielo. Ni mañana ni tarde. Una temperatura amena, invariable.

- Debe haber un mecanismo de reloj allá arriba, calculó Raimundo. Van a ver que él perdió la cuerda y paró.
- ¿Quieres oír mi proyecto?, interrogó el pecoso.
- Vamos allá, accedió Raimundo. Pero antes me sacas de una duda. ¿Ustedes no descansan nunca?
- Sí descansamos, explicó el otro. Cuando la gente está fatigada, descansa y cierra un ojo.
- ¿El ojo negro o el azul?
- Eso es según... Se cierra un ojo. El otro se queda abierto, viendo todo.

Capítulo Trece

- Pues yo creo que está llegando la hora de volver y descansar.
- ¿Volver para dónde?
- Volver para la orilla del río, entrar en casa, dormir.
- No vale la pena. Si quieres ver el río, debes seguir de frente. El río de las Siete Cabezas hace muchas curvas. Adelante aparece una de ellas. Aquí nosotros nunca regresamos. Voy a contar mi proyecto.

—Está bien. Cuente. Pero caminando a la aventura, sin destino, ¿cómo es que ustedes entran en casa?

—¡Nada de entrar en cosa alguna! La gente se echa en el suelo.

— Blando, realmente. ¿Y las casas?

—No entiendo.

—Pues voy a llamar a Pirengo. Venga acá, señor Pirengo. ¿Dónde están las casas?

Talima encogió los hombros:

— Él vino de Cambacará lleno de ideas extravagantes.

— Preguntas insoportables, aumentó Sira.

Raimundo observó por los cuatro lados, no vio ninguna construcción.

— Está bien, no temamos. Ustedes duermen en el pasto, como animales.

— Descansamos a la sombra de esas ruedas que giran, dijo Fringo.

— Debajo de esos discos de vitrola. Sí señor, bonitas casas. ¿Y cuando llueve?

—¿Cuándo llueve?

—Sí. ¿Cuándo viene al agua de allá arriba, ustedes no se mojan?

— No sucede eso.

Raimundo abrió la boca y se dio un golpe en la cabeza:

—¡Qué lugar! No hace calor ni frío, no hay noche, no llueve, los troncos conversan. Esto es el fin del mundo.

Capítulo Catorce

—¿Quieres oír mi proyecto?, insistió el niño pecoso.

—¡Ah! Sí. Me iba olvidando. Acabe de prisa.

—Voy a comenzar. Mira mi cara. ¿Está llena de manchas, no?

—Para decir la verdad, sí está.

—¿Es fea además así?

—No es muy bonita.

—También pienso eso. Ni fea ni bonita.

—Vamos. Ni fea ni bonita. Es una cara.

—Sí, lo es. Una cara así así. Me he visto en las pozas de agua. Mi proyecto es este: podríamos obligar a toda la gente a tener manchas en el rostro. ¿Quedará bien?

—¿Para qué?

—Queda mejor, todo igual.

Raimundo se paró sobre un disco de vitrola, recordó a los niños que se mofaban de él.

Capítulo Quince

La cigarra allá arriba interrumpió la conversación, estiró la cabecita. Era una cigarra gorda y tenía un ojo negro, otro azul.

— ¿Cuál es su opinión?, preguntó el pecoso.

Raimundo vaciló un minuto:

—No sé... ¿Ellos se asustan con usted por causa de su cara pintada?

—No, nada. Son muy buenas personas. Pero si tuvieran manchas en el rostro serían mejores.

La araña roja dio un volantín en el hilo y llegó al disco de vitrola:

—¿Qué historia es aquella?

—Palabreado al azar, explicó la dueña de la casa.

— ¡Al azar nada!, gritó el pecoso. La cigarra y la araña no tienen voto. Cada mono en su rama. Esto es asunto que interesa exclusivamente a los niños.

—Yo aquí represento a la industria de los tejidos, replicó la araña abriendo el ojo negro y cerrando el azul.

—Y yo soy artista, añadió la cigarra. Palabreado al azar.

Raimundo se agarró las manos, preocupado, miró los discos y las telas coloridas que se agitaban.

—Parece que ellas tienen derecho de opinar. Son importantes, son unas sabiondas.

—¡Derecho de decir animaladas!, reclamó el pecoso.

—No señor. La cigarra tiene razón. Palabreado al azar.

— ¿Entonces usted cree que mi proyecto es malo?

—Para hablar con franqueza, yo creo que sí. No entiendo. ¿Cómo es que usted pintará a todos esos niños?

—Sería más justo.

— ¡Sería nada! Ellos no dejan.

—Es bueno que fuese todo igual.

—No, señor, que la gente no es calva. ¿Ellos no gustan de ser como usted?

Gustan. ¿No gustan del enano, de Fringo? Allí está. En Cambacará no es así: a mí me aborrecen por causa de mi cabeza pelada y de mis ojos. Tiene gracia que el enano quisiese reducir a los otros niños al tamaño de él. ¿Cómo podría ser?

—¡Yo lo sé!, murmuró el niño pecoso malhumorado. El caso del enano es diferente. Parece que nadie me entiende. ¿Vamos a buscar a los otros?

Capítulo Dieciséis

Dejaron a la artista y a la representante de la industria de los tejidos, anduvieron cincuenta pasos y fueron a encontrar a los niños jugando en la grama verde, haciendo un barullo desesperado.

—Esto es agradable, murmuró Raimundo. Todo alegre, lleno de salud... A propósito ¿nadie se enferma en Tatipirun, no es verdad?

— ¿Enfermarse cómo?

—Juzgo que ustedes no van al dentista, no sienten dolor de barriga, no tienen sarampión.

—Nada de eso.

—No envejecen. Son siempre niños.

—Ciertamente.

—Yo ya lo presumía. Pues sí, mi estimado. Buena tierra. Pero si todos fuesen como el enanito y tuviesen pecas, la vida sería desagradable.

El pecoso tosió levemente:

—Es difícil que la gente se entienda.

Los niños bailaban y cantaban, adornados de flores, agitando palmas.

—¡Viva la princesa Caralâmpia!, gritaban. ¡Viva la princesa Caralâmpia, que desapareció y apareció de repente!

Caralâmpia estaba en medio del grupo, vestida en una túnica azulada color de las nubes del cielo, coronada de rosas, un broche de luciérnaga en el pecho y pulseras de cobras de coral.

—¡Dios nos libre!, gritó Raimundo asombrado. Saque ese bicho de encima de su cuerpo, niña. Eso muerde.

La luciérnaga se agitó, brillante de indignación:

—¿Es conmigo?

—No señor, es con nosotras, informaron las cobras. Aquel es un salvaje. En la tierra de él las cosas vivas muerden.

—¡Viva Caralâmpia!, repetía la multitud. ¡Viva la princesa Caralâmpia!

—¿Dónde se vio que la cobra sirve de adorno?, suspiraba Raimundo. ¡Qué locura!

—Deje eso, criatura, aconsejó Fringo, el niño negro. Usted se espanta de todo. Venga a hablar con Caralâmpia.

—¡Yo no sé qué puedo hablar con la princesa!, exclamó Raimundo avergonzado.

—Ella es una princesa de mentira, explicó Talima. Es princesa porque tiene forma de princesa. Mire, Caralâmpia. Este es Pirundo, quien vino de Cambacará.

—Pirundo, no. Quedó establecido que yo me llamo Raimundo.

—Sí, quedó establecido que él se llama Raimundo.

—Acérquese, invitó Caralâmpia.

Capítulo Diecisiete

El huésped llegó a ella, desconfiado, espionando a las cobritas de reajo. Se inclinó en un saludo exagerado:

—¿Cómo está nuestra princeselencia?

—Princeselencia es ridículo, declaró Pirengo.

—Ridículo es amarrar cobras en los brazos, respondió Raimundo. ¿Dónde se ve semejante disparate?

—Acaben con eso, ordenó Caralâmpia. Vamos a dejar de pelear. ¿Por qué es que no puede haber princeselencia? Eso es una arenga tonta, Pirengo.

Raimundo aplaudió:

—Apoyado. Si hay excelencia, hay princeselencia también. Está bien.

—¡Claro!, concordó Talima. Si hay Raimundo y Pirengo, hay Pirundo también. Pirundo está bien.

—No, señora. Pirundo está errado.

—Pues está, dijo Talima.

—Está, de hecho. ¿Para qué decir que no está?, triunfó Raimundo. ¿Entonces usted es princesa, eh? ¿Cómo fue que usted se convirtió en princesa?

—Cambiano, respondió Caralâmpia. La gente cambia y descambia.

— Ya lo veo, murmuró Raimundo. Pues así es. Una tierra muy bonita la suya, princesa Caralâmpia. Estoy con ganas de mudarme aquí. Si yo vengo, traigo mi gato. Es un gato gracioso, diferente de ustedes, con dos ojos verdes. Es miedoso, tiene miedo del ratón.

—¿Cómo es que se llama?, preguntó la princesa.

—No tiene nombre. Pero yo le voy a poner un nombre a él.

—Póngale Pirundo, sugirió Talima.

—¡Póngale nada! Voy a buscar un nombre bonito en la Geografía. A propósito, aquel río que veo es el mismo río de las Siete Cabezas?

—Sin duda, informó Sira.

- ¿Por qué es que se llama río de las Siete Cabezas?
- Porque se llama así. Siempre se llamó así.
- Muchas gracias. Yo podría poner ese nombre a mi gato. Pero él solo tiene una cabeza.
- ¡Bobadas!, exclamó Pirencio. ¡Gato de las Siete Cabezas! ¿Quién ha visto eso? Póngale Tatipirun.
- Tatipirun es bonito, murmuró la princesa.
- Pues queda. Su nombre será Tatipirun. Cuando yo venga, traigo a Tatipirun. Él va extrañar maullar al principio, después se acostumbra. ¿Vamos a jugar al bandido?
- Aquí nadie conoce ese juego, respondió Sira. Vamos a correr, saltar y bailar.
- Eso es aburrido.
- ¡Pues vamos hacer al enano cambiar a príncipe!
- No doy para eso, protestó el enanito. Es mejor conversar con los animales. Vamos a buscar un animal que sepa historias largas y bonitas.

Capítulo Dieciocho

Partieron. Caminaron bien media legua y encontraron una guariba peluda, que andaba tullida, apoyada en un bastón, lentes en el hocico, la cabeza pesada balanceándose. Raimundo se acercó a ella, curioso:

- ¿Cómo le va, señora Guariba? La señora, con esa cara, debe conocer muchas historias antiguas. Cuéntenos algunas historias de su juventud.
- Yo no tuve de eso, no, mi hijo. Siempre fui así.
- ¿Así acabada y reumática?, pregunto Raimundo.
- Así como ustedes están viendo.
- ¡No es así! La señora antiguamente era hábil y vistosa. Cuéntenos algunas guerras de Carlo Magno.
- ¡Yo no sé nada de eso! Estoy olvidadiza. Soy una guariba paleolítica.
- ¿Paleo qué?
- Lítica.

La princesa Caralâmpia se horrorizó:

—¡Qué barbaridad! Ella está loca.

—¡No lo está! ¡No!, interrumpió Raimundo. Mi tío también dice esas cosas confusas. Es un hombre que estudió mucho, anduvo en el arca de Noé y tiene lentes. Va directo a guariba. Y del tiempo de ella es, pues usa palabrotas difíciles.

—Tráigalo también a ese cuando regrese aquí, recordó Talima.

—Él no viene, no. Y no vale la pena. Es un sujeto malhumorado y paleo ¿cómo?

—Lítico, respondió la guariba.

—Eso mismo. No viene. Él se enoja con los niños, solo le gustan los libros. Es un tipo muy sabio como nunca se vio.

—No sirve, decidió Talima. Tiene la palabra, señora Guariba. Cuente una historia.

Capítulo Diecinueve

—Yo cuento, balbuceó el animal acomodándose. Fue un día un niño que quedó pequeño, pequeño, hasta volverse pajarito. Quedó más pequeño y se convirtió en araña. Después cambió a mosquito y salió volando, volando, volando, volando...

—¿Y después?, preguntó Sira.

La vieja guariba balanceaba la cabeza agitando y repetía:

—Volando, volando, volando...

Fringo se impacientó:

—¡Qué fastidio! Ella se quedó dormida.

Se había quedado dormida, efectivamente. Y hablaba mientras lo hacía, en una gemidera:

—Volando, volando, volando...

—Vamos afuera, muchachos, invitó Sira. Ella no acaba hoy.

El animal comenzó a llorar.

—Soy una guariba paleo...

—Ya sabemos, interrumpió Caralâmpia. Vamos de frente, pueblo. ¿Qué significará aquel nombre complicado?

—Voy a preguntar a mi tío, prometió Raimundo. Cuando yo vuelva aquí, les explico.

Capítulo Veinte

La guariba paleolítica quedó tiritando, acurrucada y gimiendo.

—¡Dormilona!, susurró Sira. ¿Qué habría ocurrido al niño que se convirtió en mosquito?

—Parece que volvió a cambiarse a niño, dijo Fringo.

—No funciona, gritó el enano. Es mejor continuar mosquito.

—¿Vamos a consultar a la guariba?

—No conviene, intervino la princesa Caralâmpia. Ella perdió la bola. Volando, volando... Nunca vi un animal tan idiota.

—No señora, protestó Raimundo. Es un animal sabio. Mi tío es así, sabio que da miedo. Pero no habla directo. Murmura. Y se atasca en las preguntas más fáciles. La gente quiere saber una cosa, y él sale con unas explicaciones, que dan sueño. Queda murmurando, murmurando y cambia en el fin, acaba diciendo exactamente lo contrario de lo que dijo en el principio.

—Eso es insoportable, gritó Pirencó. No tolero la charlatanería, paños tibios.

—Ni yo, acotó Talima. Al pan, pan y al vino, vino.

—Necesito volver a estudiar mi lección de Geografía, suspiró Raimundo.

—Demore un poco, pidió Talima. Vamos a oír a Caralâmpia. ¿Por dónde anduvo cuando estuvo pérdida, Caralâmpia?

Caralâmpia comenzó una historia sin pies ni cabeza:

—Anduve en una tierra diferente de las otras, una tierra donde los árboles crecen con las hojas para abajo y las raíces por encima. Las arañas son del tamaño de la gente, y las personas del tamaño de las arañas.

—¿Quién manda allá? ¿Son las arañas o la gente?, preguntó Raimundo.

—No me interrumpa, respondió Caralâmpia. Los niños que yo vi tienen dos cabezas, cada uno con cuatro ojos, dos en la frente y dos atrás.

—¡Qué feos! Exclamó Pirencó.

—No señor, son muy bonitos. Tienen una boca en el pecho, cinco brazos y solo una pierna.

—Es imposible, interrumpió Fringo. Así ellos no caminan. Solo si fuera con muleta.

— ¡Qué ignorancia!, contestó Caralâmpia. Caminan perfectamente sin muletas, caminan así, mire, así.

Se puso a saltar en un pie.

— ¿Para qué dos piernas? La gente podría vivir muy bien con una pierna sola.

Intentarán andar con un pie, pero se cansarán luego y se sentarán en el pasto.

Capítulo Veintiuno

—Necesito volver, murmuró Raimundo.

El enano fue hacia él y le susurró al oído.

—Todo aquello es mentira. ¡Esta Caralâmpia miente!...

Sira se agachó:

—¡Miente nada! ¿Por qué es que no existen personas diferentes de nosotros? Si hay criaturas con dos piernas y una cabeza, puede haber otras con dos cabezas y una pierna. Este enano es burro.

—Se están metiendo conmigo, sollozó el enano. Se meten conmigo porque yo soy chico.

La princesa Caralâmpia lo cogió por un brazo, lo abrazó y lo acurrucó:

— No llore, enanito. En la tierra que yo visité ninguno llora, a pesar de todos tener ocho ojos, cuatro azules y cuatro negros. Los árboles tiene raíces para arriba, las hojas para abajo y dan las frutas en el suelo. Los frutos son enormes, las personas son como las arañas.

—¿Dónde queda esa tierra, Caralâmpia?, preguntó el pecososo.

—Muy lejos, en el fin del mundo, respondió la princesa. La gente llega allá volando.

—Como el mosquito de la guariba, interrumpió el enano. Desconfío de eso. La gente no vuela.

—¡Que no vuela!, exclamó Raimundo. En Cambacará los hombres vuelan.

—¿Vuelan de verdad o de mentira?, preguntó Talima.

—Vuelan de verdad. Antiguamente no volaban, pero hoy están por las nubes en aviones, unos trozos de metal que hacen zum... Seguramente Caralâmpia viajó en uno de ellos.

—No fui, no, dijo Caralâmpia. Entré en un automóvil.

—Los automóviles aquí andan por los aires, yo sé, confirmó Raimundo.

—Pues será. Entré, moví una palanca, el automóvil subió, subió, pasó la luna, el sol y las estrellas.

—Y llegó a tierra de los niños de una sola pierna, gruñó el enano. No creo.

—Pobrecito, murmuró Talima. Este enano es una infeliz. No haga caso, Pirundo.

—La señora me cambia siempre el nombre. Yo ya le dije un millón de veces que me llamo Raimundo.

Capítulo Veintidós

—Eso mismo. Quede con la gente. Aquí es tan bueno...

—No puedo, gimió Raimundo. Yo quisiera quedarme con ustedes, pero necesito estudiar mi lección de Geografía.

—¿Es necesario?

—¡Lo sé! Dicen que es necesario. Parece que es necesario. En fin... no sé.

Allí Raimundo entristeció y limpió los ojos:

—Es una obligación. Me voy entonces. Voy con mucha nostalgia, pero voy. Tengo nostalgia de todos ustedes, las mejores personas que ya encontré. Me voy entonces.

—Vuelve para vivir con nosotros, pidió Caralâmpia.

—Eso, puede ser. Si acierto el camino, yo vuelvo. Y traigo mi gato para que ustedes lo vean. No deje de ser princesa, Caralâmpia. Usted se ve bonita vestida de princesa. Cuando yo esté en mi tierra, he de recordar a la princesa Caralâmpia, que tiene un broche de luciérnaga y pulsera de cobras de coral. Y diré a los otros niños que en Tatipirun las cobras no muerden y sirven para adornar los brazos de las princesas. Van a pensar que es mentira, se burlarán de mis ojos y de mi cabeza pelada. Yo, entonces, enseñaré a todos el camino de Tatipirun, diré que aquí las laderas se bajan y los ríos se abren para que la gente pase.

Raimundo se alejó lento y procuró orientarse. Los otros niños lo seguían de lejos, callados. Caminaron hasta el río. Allí estaba la margen, cerca del tronco, los zapatos y la ropa. El muchacho se escondió en el arbusto, se vistió de nuevo, volteó a colgar en la rama la túnica azul que la araña le había tejido.

—¿Devolución?, preguntó el insecto.

—Sí, doña Araña. Muchas gracias, no necesito más de ella.

—Quiere decir que vuelve para Cambacará, ¿no es así? Croó la rana en el borde de la poza.

—Vuelvo, sí, señora. Vuelvo con pena, pero vuelvo.

—Cometes una tontería, exclamó el tronco. ¿Dónde vas habrá compañeros como esos que hay por aquí?

—No creo, señor Tronco. Sé perfectamente que no habrá. Pero tengo obligaciones, ¿entiende? Necesito estudiar mi lección de Geografía. Adiós.

Capítulo Veintitrés

Atravesó el río con un paso. Los niños pelados fueron a encontrarlo. Caminaron algún tiempo y llegaron a la sierra de Taquaritu. Allí Raimundo se despidió:

—Adiós, mis amigos. Acuérdense de mí una u otra vez, cuando no estén jugando, cuando escuchen las conversaciones de las cigarras con las arañas. Quedé muy encantado de ellas, quedé encantado de todos ustedes. Quizá yo no vuelva. Voy a enseñar el camino a los otros, hablaré en todo de esto, en la sierra de Taquaritu, en el río de las Siete Cabezas,

en las naranjeras, en los troncos, en las ranas, en los gorriones y en la vieja guariba, pobre, que no se acuerda de las cosas y se queda repitiendo un pedazo de historia. Quiero bien a todos ustedes. Voy a enseñar el camino de Tatipirun a los niños de mi tierra, pero quizá yo mismo me aleje y no acierte más el camino. No regresaré a ver la sierra que se baja, el río que se abre para que la gente pase, los árboles que ofrecen frutos a los niños, las arañas rojas que tejen esas túnicas bonitas. No volveré. Pero pensaré en todos ustedes, en Pirengo y en Fringo, en el enanito y en el pecoso, en Sira, en Talima, en Caralâmpia. Usted me cambió siempre el nombre, Talima. Y yo quiero lo mejor a usted, voy hasta con ánimo de cambiar a Pirundo, para no insistir con esto incluso si nos encontramos. Acuérdesse del Pirundo, Talima. Lejos de aquí, abriré los ojos y veré la corona de rosas en la cabeza de la Caralâmpia, el broche de luciérnagas, las pulseras de cobras de coral. Adiós, mis amigos. ¿Qué fin tendrá el niño de la guariba? Cuando un mosquito zumbe cerca de mí, pensaré en él. Puede ser que esté zumbando el niño que la guariba dejó volando. Pobre de la guariba. Está balanceando la cabeza, hablando solamente, y no se acuerda. Yo volveré un día, vendré a conversar con ella, oíré el resto de la historia del niño que se convirtió en mosquito. Y he de encontrar a Caralâmpia con las mismas rosas en la cabeza, el adorno de luciérnaga en el pecho, las cobras de coral en los brazos. Voy a prestar atención al camino para no perderme cuando vuelva. Y traeré unos niños conmigo. Los mejores niños que yo conozca vendrán conmigo. Si ellos no quisieran venir conmigo, traigo mi gato, que es manso y ha de gustarles. Adiós, Fringo, Sira, Caralâmpia, todos, ¡adiós! No es necesario que me acompañen. Muchas gracias, no se incomoden. Yo adivino el camino. ¡Adiós! Acuérdesse del Pirundo, Talima.

Raimundo comenzó a descender la sierra de Taquaritu. La ladera se aplanaba. Y cuando él pasaba, volvía a inclinarse. Caminó mucho, miró para atrás y no avizó a los niños que se habían quedado allá en la cima. Iba tan distraído, con tanta pena, que no vio a la naranjera en medio del camino. La naranjera se apartó, dejó el pase libre y quedó en silencio para no interrumpir los pensamientos de él.

Ahora Raimundo estaba en la colina conocida, cerca de casa. Fue llegando, muy despacio. Atravesó el quintal, atravesó el jardín y pisó en la calzada.

Las cigarras chillaban entre las hojas de los árboles. Y los niños que se burlaban de él jugaban en la calle.



signos **SIGNOS**



Spotlight, de Thomas McCarthy (Dir.)

Mario Arroyo Martínez Fabre*

p.marioa@gmail.com
Universidad de Piura



Spotlight

Director: Thomas McCarthy
Estados Unidos: Anonymous Content
Año: 2015, 2 h. y 9 min.

Spotlight, filme nominado a seis Óscares, de los cuales finalmente ganó dos estatuillas (Mejor película y Mejor guion original), relata una verdad incómoda para los católicos.

* **Mario Arroyo Martínez Fabre** es licenciado en Filosofía por la Universidad Panamericana (Ciudad de México, 1996); bachiller en Teología por la Pontificia Universidad de la Santa Cruz, (Roma, 1999) y doctor en Filosofía por la misma universidad (2002). Ordenado sacerdote en Torreciudad, España, en el 2002, ha desempeñado su ministerio sacerdotal en España, México, Perú y Ecuador. Ha sido capellán del Colegio Humtec, ubicado en el distrito de Comas, y del Centro Cultural Sama, en Santa Beatriz. Actualmente es capellán de la Universidad de Piura (Campus Lima). En el Perú, sus artículos han sido publicados a través del portal Lucidez.pe. De igual manera, publicó el libro *Poder, Dinero y Santidad. Una aproximación desde la Doctrina Social de la Iglesia* (Lima, 2012), *Ciencia y fe: ¿un equilibrio posible?* (Lima: Fondo Editorial UCSS, 2015) y *Ciencia y Fe. Situación Actual* (Lima, 2016). Es también coautor del libro *Dios busca al hombre*, (Lima, 2013).

Nos recrea la apasionante investigación periodística que a principios del 2002 destapó los casos de pederastia cometidos por sacerdotes en Boston. A partir de allí, como una especie de epidemia maldita, fueron saliendo al aire, primero en Estados Unidos y después en muchos otros países del mundo, casos similares.

La película narra una sorprendente y triste realidad. Por un lado, expresa muy bien el asombro ante ese progresivo caer en la cuenta de las dimensiones del problema por parte del equipo de periodistas. Por el otro, muestra el demoledor impacto que supuso para la fe de varios de ellos, y para muchísimas personas, primero en Boston, pero a partir de allí en el mundo entero. Cuenta una triste verdad y lo hace notablemente.

Como sacerdote católico, lo confieso, pasé un mal rato al verla. Pienso, sin embargo, que aunque no nos agrade la verdad, esta es siempre un don de Dios, *toda verdad viene de Dios*. De hecho, no es descabellado pensar que también vino de Dios este terremoto que supuso para la Iglesia ventilar tan aberrante realidad. Por supuesto, ha sido muy bueno que saliera a la luz, pues en caso contrario, muy probablemente seguiría habiendo nuevas víctimas e impunidad para los criminales. Es impensable que esta dolorosa enfermedad permaneciera soterrada; evidenciarla ha sido necesario para iniciar la terapia de curación.

Ese es, a mi juicio, el valor y, al mismo tiempo, el límite de *Spotlight*. Cuenta la verdad, lo cual es muy importante, y para los católicos, fundamental, pues nos ayuda a tener una fe madura. Nuestra fe está en Cristo y en la asistencia del Espíritu Santo a su Iglesia, pero cada domingo rezamos el “Yo confieso”, pues somos conscientes de ser pecadores. El límite es que no cuenta toda la verdad, y no hay que olvidar que “una verdad a medias es la peor mentira”, precisamente porque es verosímil, creíble. ¿Qué le falta contar a *Spotlight*? Lo que sucedió después. La película concluye con la crisis de fe que sufrieron los periodistas y el pueblo norteamericano, pero no dice lo que hizo la Iglesia, primero en este país y, siguiendo su ejemplo, en el resto del mundo, para erradicar el problema. No cuenta cómo después de esa dura prueba para la fe de los católicos norteamericanos, a catorce años de distancia, esa fe ha renacido más fuerte, no ha decaído la religiosidad de ese pueblo, sino que ahora es más madura y, por lo tanto, sobrenatural en sus motivos.

Hoy por hoy, uno de los lugares más seguros para dejar a los niños son las instituciones católicas norteamericanas. Además, el prestigio, también moral, de la Iglesia y sus pastores en ese mismo país se ha recuperado (como lo confirma el reciente viaje de Francisco). *Spotlight* está hecha, como cabe esperarse de un filme hollywoodense, para ganar premios, dinero y contar una historia. Pero si uno quiere conocer la *historia completa*, necesita de una

segunda parte (lo que no es objetivo de la película ni de sus productores), que bien podría ser el documental *Manzanas podridas* de Rome Reports, el cual narra precisamente lo que sucedió después. En este se detalla la decidida lucha por sanear la institución, primero en E.E.U.U., y después en el resto de la Iglesia durante el pontificado de Benedicto XVI. Ello, claro está, es útil si uno desea tener la perspectiva completa, pues muchos prefieren quedarse con la visión parcial; no buscan la verdad sino justificar sus prejuicios.

La investigación, magistralmente escenificada en *Spotlight*, testimonia un cambio de paradigma en la Iglesia Católica. Produjo un proceso de maduración violento y fuerte para la institución, que debió adecuarse violentamente a los tiempos en que vivimos, caracterizados por el acceso irrestricto y en tiempo real a una gran cantidad de información. El reportaje funcionó como catalizador y empujó a la Iglesia a cambiar de política, a renovar su *modus operandi*. Pasó de intentar cuidar la imagen a toda costa —“para evitar escándalos”—, a promover la transparencia y la claridad en la información. El doloroso proceso comenzó con la investigación del *Boston Globe*, pero ha seguido a lo largo de estos años.

Es importante resaltar lo de “cambio de paradigma”, pues, en caso contrario, no se habrá entendido en profundidad el mensaje del filme. ¿A qué me refiero? Por ejemplo, en un momento de la película Michael Rezendes (Mark Ruffalo) quiere publicar la información que han conseguido, pues está claro que ya están en grado de hundir al cardenal Law. Sin embargo Walter Robinson (Michael Keaton) no acepta, y se produce una dura discrepancia entre ambos. “Robby” se da cuenta de que no se trata del cardenal —sería lo más sencillo, encontrar un chivo expiatorio y cargarle toda la culpa— sino del sistema. En ese momento podían inculpar al cardenal, pero el sistema no estaba comprometido; “Robby” intuye que el problema tiene más trasfondo y prefiere ahondar en la investigación. El resultado es que no se trata de “un cardenal corrupto”, sino de algo mucho peor, “de un sistema corrompido”. Esto se evidencia porque a Boston le siguió una auténtica cadena de casos similares en Estados Unidos y el mundo entero.

Entender esto puede ayudar a comprender no solo la película, sino también por qué no pasó nada con Bernard Law. Bastantes críticos de la Iglesia han puesto el dedo en la llaga al considerar que en realidad no se ha llegado a fondo en el tema, y la prueba de ello es Law. De alguna forma buscaban un chivo expiatorio o un castigo ejemplar que reparara la injusticia. Sin embargo, Law, relevado de su cargo en Boston, que obviamente era insostenible, fue enviado a Roma de forma sospechosa, pues dejaba suponer que, en realidad, huía de la justicia norteamericana. Más aún, Law fue “premiado” al ser nombrado

arcipreste de la Basílica de Santa María la Mayor, lo cual equivalía a retirarlo airoosamente de la escena, pues es un título más bien honorífico. Incluso, participó más tarde en la elección de Benedicto XVI y continuó como consultor de algunos dicasterios romanos hasta cumplir los ochenta años.

¿Por qué no fue castigado Law, encubridor de sacerdotes pederastas entre 1984 y 2002? No es fácil ofrecer una respuesta. La razón quizá estriba en que funcionó según aquel sistema vigente. El obispo es *padre* del sacerdote, y debe intentar su regeneración. La relación de confianza se rompe si se convierte en su acusador. El obispo debe velar también por el *buen nombre* de la Iglesia y evitar así todo escándalo, al resolver con discreción los eventuales puntos oscuros, inevitables en toda institución formada por hombres. Al fin y al cabo, “la ropa sucia se lava en casa”. Así funcionaba la Iglesia hasta el 2002. Así, según el procedimiento entonces vigente, obró Law. Por eso, supongo, no fue castigado, sino simplemente quitado de en medio. A partir de allí comenzó el cambio de paradigma; los que posteriormente incurrieron en la misma falta no corrieron con la misma suerte.

La avalancha ocasionada por *Spotlight* obligó a la Iglesia a cambiar de estrategia. Le hizo tomar conciencia de que si el obispo es “padre” del sacerdote, con mucha mayor razón debe velar por los miembros más débiles de su feligresía, los niños, y que la defensa de los niños está por encima de cualquier buen nombre o noble deseo de regeneración sacerdotal. Por eso, Ana Sánchez de la Nieta puede afirmar con rotundidad: “Los grandes beneficiados del reportaje que publicó **Spotlight** fueron, en primer lugar, las víctimas y, en segundo lugar, la Iglesia Católica” (Sánchez de la Nieta, 2016, párr. 5). En efecto, ahora tiene una política de claridad y transparencia, y en este caso concreto, busca trabajar de la mano con la autoridad civil (la Iglesia puede quitar el estado clerical a un abusador, pero no condenarlo a la cárcel).

La Iglesia se ha adecuado, si bien traumáticamente, al actual mundo de la hiperinformación, con las ventajas que esto supone en lo que se refiere a claridad y transparencia. El hacerlo, a la postre, le ha venido muy bien, pues “a todas las instituciones, también a las religiosas, les viene de perlas comunicar y hacerlo bien. Es el mejor modo de fidelizar a los suyos, de hacerlos crecer y de ganar adeptos. Y un camino también para sanar, curar y terminar con lo que corrompe a las instituciones” (Sánchez de la Nieta, 2016, párr. 10). Reconocer con sencillez los errores y comenzar con humildad a corregirlos le ha devuelto la credibilidad a la institución. “La Iglesia ha entendido, quizás a golpes, que el gran problema es el pecado —en este caso, además, un delito— y no la publicación del

pecado, y que, como primera medida, para terminar con un delito hay que sacarlo a la luz y denunciarlo” (Sánchez de la Nieta, 2016, párr. 10).

El mismo Mark Ruffalo (nominado al Óscar como Mejor actor de reparto), en una entrevista, reconoce que la investigación significó una oportunidad para que la Iglesia institucionalmente corrigiera su lamentable error, cosa que efectivamente hizo:

Veo esto como una oportunidad de la Iglesia para ganar credibilidad. Una de las cosas más tristes de esta película no son solo las víctimas, sino también las personas que han perdido su fe a causa de ver la forma en que la Iglesia se ha comportado. Eso es tan devastador en muchos aspectos. Esta es una maravillosa oportunidad para que la Iglesia comience a reparar el daño que han infligido a la gente. Para decir lo siento, para hacer justicia, para hacer lo que tienen que hacer y empezar a sanar la herida. ¡Y lo hicieron! ¡No fue culpa de los periodistas! Los periodistas hacen solo su trabajo. (“Mark Ruffalo: ‘Tengo gran respeto por el periodismo’,” 2016)

Trabajo muy valioso no sólo para hacer justicia a las víctimas, sino para que dentro de la Iglesia se tomara conciencia de la dimensión del problema. La sorpresa generada por *Spotlight* no fue solo para los feligreses y el mundo en general, sino para la misma jerarquía, comenzando con el papa san Juan Pablo II y, más tarde, con Benedicto XVI. El primero, durante el mismo año de la investigación (2002), llamó a los cardenales norteamericanos y les llamó duramente la atención por el mal manejo de la situación. A su vez, inició un proceso de reforma eclesiástica, de manera que ya no podían los obispos resolver estos temas en forma reservada, sino que tenían que elevar al asunto a Roma para que la Santa Sede tomara cartas en el asunto. Luego de unos años, Benedicto XVI reconocerá “la vergüenza y el remordimiento que sentimos todos [en la Iglesia]” (2010, párr. 13) por casos como los descritos en la película.

El mismo *Osservatore Romano*, si bien más escuetamente, no considera anticatólica a *Spotlight*: “no es una película anticatólica, como se ha escrito, porque es capaz de dar voz al desánimo y el dolor profundo de los fieles ante el descubrimiento de estas terribles realidades” (Scaraffia, 2016, párr. 1). Es decir, da testimonio del desconcierto y dolor de los

fieles por los graves errores cometidos en su Iglesia. Incluso, cree encontrar en ella un voto de confianza en el catolicismo:

El hecho de que de la ceremonia de los Óscares haya salido un llamamiento al Papa Francisco para que combata este flagelo debe ser visto como un signo positivo: hay aún confianza en la Institución, hay confianza en un Papa que está continuando la limpieza iniciada por su predecesor ya como cardenal. Hay aún confianza en una fe que lleva en su corazón la defensa de las víctimas, la protección de los inocentes. (Scaraffia, 2016, párr. 5)

El balance de la película es positivo, también para un católico, pues la erradicación del problema difícilmente se habría verificado sin la valiosa investigación de la que da testimonio con gran calidad artística. Fruto de esta investigación, su consecuencia directa, ha sido el necesario e improporrible proceso de purificación que vivió la Iglesia norteamericana y está viviendo ahora la Iglesia universal. Pero siendo positivo, no es suficiente. Cuenta la verdad, pero no toda la verdad. Se precisa del esfuerzo crítico del espectador para completar el cuadro, pues si se queda solo con el final de la película, con las sombras, le habrán contado una historia verdadera con una conclusión falsa.

Referencias

- Benedicto XVI. (2010). Carta pastoral del Santo Padre Benedicto XVI a los católicos de Irlanda. Recuperado de http://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/es/letters/2010/documents/hf_ben-xvi_let_20100319_church-ireland.html
- Mark Ruffalo: “Tengo gran respeto por el periodismo”. (14 de febrero de 2016). *La República*. Recuperado de <http://larepublica.pe/impres/ocio-y-cultura/741151-mark-ruffalo-tengo-gran-respeto-por-el-periodismo>
- Sánchez de la Nieta, A. (2016). *Spotlight* o lo que la Iglesia “le debe” al Boston Globe. Recuperado de <http://conversacionescon.es/spotlight/>
- Scaraffia, L. (29 de febrero de 2016). Dos Óscares a “El caso *Spotlight*”. *L'osservatore Romano*. Recuperado de <http://www.osservatoreromano.va/es/news/dos-oscares-el-caso-spotlight>

Nove poeti per Mario Luzi, de Rosanna Pozzi*

Raffaella Marchese



Nove poeti per Mario Luzi

Rosanna Pozzi

ISBN: 978-88-548-7946-1

Roma: Aracne

Año: 2015, 111 pp.

Cuadernos Literarios, N. 13, 2016, pp. 211-213

De gran interés, entre las iniciativas surgidas en conmemoración del nacimiento de Mario Luzi, resulta la colección de entrevistas dirigidas por Rosanna Pozzi a nueve poetas contemporáneos, en esta oportunidad, a propósito de sus relaciones personales y poéticas con el poeta florentino. Los convocados para esta publicación han sido Roberto Carifi, Eugenio de Signoribus, Giuseppe Conte, Maurizio Cucchi, Milo de Angelis, Roberto Mussapi, Daniele Piccini, Davide Rondoni y Cesare Viviani. En su conjunto, las entrevistas hacen emerger un doble recorrido temático. Por un lado, el de los recuerdos personales, de los cuales emerge la humanidad amistosa del poeta florentino, en una perspectiva rápida pero incisiva desde el punto de vista de cada uno. Por otro lado, está el de la influencia o de las intersecciones entre la larga estación poética de Luzi en sus diversas fases y evoluciones

* Traducido por Seleni Díaz Vargas.

en relación a algunas recopilaciones poéticas o temas de los poetas citados —convocados— sobre los cuales ponen atención.

De igual manera, es interesante descubrir que Mario Luzi ha ejercitado un involuntario magisterio poético sobre personalidades y recorridos líricos muy diversos entre ellos. Para De Angelis y Piccini, el poemario *Nel magma* representa un momento decisivo en su propia poética y en general para la poética italiana de aquellos años. Para Cucchi, al contrario, la mayor sintonía se registra con los tonos purgatoriales de *Il giusto della vita*. En el caso de Conte es el último Luzi, el de la alabanza y del canto, desde que recurre a Simone Martini en adelante, para determinar un modelo poético y una fuente de inspiración renovada.

Asimismo, las preguntas sacan a la luz el detalle de diversas afinidades estilísticas o temáticas con el modelo poético luziano. De ese modo, a partir de Luzi, son compartidas las presencias femeninas de una matriz común del estilo nuevo (stilnovistico) en el caso de Carifi. Luego, la musicalidad del endecasílabo esdrújulo es seguida por Conte. Por su parte, la recurrencia del paisaje como lugar leopardinamente cargado de memoria es análogo en Piccini. De igual forma, la novedad de la lírica dialogada es mantenida por De Angelis. A su vez, la percepción de lo real como dato de lo creado también es plasmada por Mussapi. Por otra parte, el vivo sentido del acontecimiento del mundo y el descenso en sus profundidades es igualmente asimilado por Rondoni y Viviani. Cabe agregar que en algunos casos sucede al contrario, ya que emerge la percepción de una distancia del modelo como bien se deduce de la declaración de Viviani: “per Luzi c’è l’irrevocabilità della vita, per me l’irrevocabilità della morte” (p. 56).

Por su lado, De Signoribus, percibiendo la inadecuación de su comentario personal a un modelo percibido como alto y absoluto, ha preferido participar con una contribución poética dedicada a Mario Luzi. Esta fue escrita en el día del centenario de su nacimiento, el 20 de octubre de 2014, con lo cual ha puesto el acento sobre la centralidad de la palabra poética. Del mismo modo, el prefacio escrito por uno de los mejores expertos luzianos, Stefano Verdino, subraya el amplio alcance del largo recorrido poético de Luzi.

Finalmente, son interesantes las contribuciones de Rosanna Pozzi colocadas en el apéndice. La primera es un ensayo sintético relativo a Luzi, quien fue, además, un crítico literario registrado en su vasta y articulada producción ensayística literaria de alcance europeo y extra europeo (recuérdese que Mario Luzi dedicó, primero en Italia, espacio y reseñas a la literatura sudamericana desde Gabriel García Márquez a Ernesto Sabato, desde

Borges a Onetti). La segunda, ofrece el texto de las reseñas escritas por Luzi en las páginas del *Corriere della Sera* sobre las publicaciones de algunos poetas italianos coetáneos y muy diversos entre ellos. De estos, se mencionan, a continuación, los títulos:

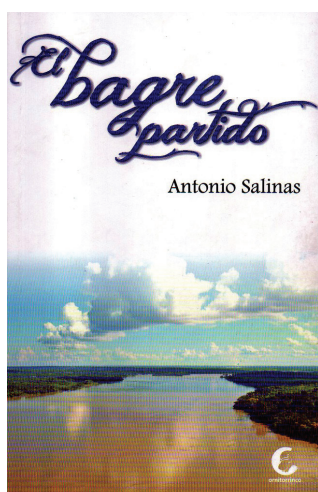
- “Elio Fiore, i versi delle emozioni”, reseña a *Antologia poetica*, de Elio Fiore (Verona, Tallone Editore, 1999, 112 pp.).
- “Versi che narrano il trionfo dell’eros”, reseña a *Il tuo pube nero befferà la morte*, de Sebastiano Grasso (Milano, ES Editore, 2000, 88 pp.).
- “L’eros mediterraneo corrosivo e inquieto”, reseña a *Sul monte di Venere*, de Sebastiano Grasso (Milano, ES Editrice, 2002, 90 pp.).
- “Albisani, i versi di un maestro”, reseña a *Terra e cenere*, de Sauro Albisani (Roma, Edizioni Il labirinto, 2002, 136 pp.).
- “Franca Bacchiega, poesia tra gioco e ironia”, reseña a *Vivaio*, de Franca Bacchiega (Firenze, Passigli, 1998, 110 pp.).
- “Tutte le parole della femminilità”, reseña a *Aelia Laelia*, de Franca Bacchiega (Milano, Garzanti, 2003, 90 pp.).

El bagre partido, de Antonio Salinas

César Augusto Espino León*

cael_85@hotmail.com

Universidad Nacional Federico Villarreal



El bagre partido
Antonio Salinas
ISBN: 978-612-46565-0-7
Lima: Ornitorrinco Editores
Año: 2013, 164 pp.

Sin duda, uno de los mayores referentes literarios en Chimbote ha sido y es Antonio Salinas (Lima, 1944 - París, 1997). Para ofrecer unas pistas sobre la trayectoria de este importante autor, se puede mencionar que perteneció al Grupo de Literatura Isla Blanca de Chimbote. Se cuenta, además, que en 1974 se estableció en Francia de manera definitiva, sin descuidar por ello su labor literaria. Siguió escribiendo con tenacidad y, en 1984, el jurado

* **César Augusto Espino León** es egresado de la especialidad de Literatura por la Universidad Nacional Federico Villarreal. Ha participado como invitado en la tertulia literaria “Aullidos” (2011) realizada en la ciudad de Trujillo junto a otros jóvenes escritores. Se ha desempeñado como ponente en el Coloquio Anual de Estudiantes de Literatura de la UNFV en el 2013 y en el III y IV Coloquio Internacional de Literaturas Amazónicas. Colabora habitualmente en el blog “Textura Artefacto” y en la *Revista peruana de literatura*. Ha publicado diferentes artículos en revistas de universidades tanto nacionales como extranjeras. Por el momento, trabaja como docente y elabora su tesis de licenciatura.

del Premio Copé lo declaró finalista en la categoría de cuento por “Noche de brujos”. Un año más tarde, en 1985, publicó *El bagre partido*. Tras su muerte, aparecieron sus crónicas de viajes bajo el título *Embarcarse en la nostalgia* (1999) y el libro de cuentos *Verdenegro alucinado moscón* (2000) ¹.

No obstante, es gracias al libro de cuentos titulado *El bagre partido*², hoy vuelto en circulación gracias a Ornitorrinco Editores, que Salinas se ha hecho merecedor de la posición que mencionamos. Mediante este libro, Salinas demuestra una excepcional calidad literaria, debido al uso de una escritura férrea, sencilla y violenta. En las siguientes líneas se destacará el valor de esta colección de cuentos desde algunas oportunidades de interpretación que, en la medida de nuestras posibilidades, creemos que puede ofrecer.

La transversalidad de la categoría del testimonio

Quizá la propuesta más importante de *El bagre partido* radique en la construcción de un testimonio ficcional coherente con sucesos reales y dolorosos para un sector del país. De esa forma, en los diversos momentos del relato se representa la violencia política y la represión militar en auge dentro de la zona costera. Más exactamente, se sitúa en el gobierno militar de Juan Velasco Alvarado (“el Gobierno Revolucionario”) y en cómo ceñía la libertad de muchos pueblos al hacer trabajar al Estado en conjunto con los militares para poder dar “orden” al “caos”.

¿Qué otros elementos podrían justificar una ubicación de la categoría del testimonio en *El bagre partido*? Bien se podría mencionar las escenas escalofrantes y el uso de un lenguaje violento con los que el narrador relata cada masacre, cada represión y se mimetiza como testigo clave de estas situaciones violentas que se dan en varios de los cuentos como “Los diablos de Huanca”, “Los de la línea 25” o “Los eternos”. Se puede hablar, al mismo tiempo, de las interrupciones angustiosas alrededor de los relatos. Así, por ejemplo, en “Los ataúdes de mi padre”, se percibe lo dicho anteriormente:

¹ Aunque, muy aparte de esta faceta como narrador, otro dato significativo es la existencia de poemas suyos que aún permanecen inéditos.

² Existe una edición anterior a esta aparecida en el año 1985, a través del sello Lluvia Editores, con una tirada de 1,000 ejemplares. La edición anterior contiene una frase de Henry Miller y los cuentos de dicho texto.

Pero sí me acuerdo de aquella noche en que me despertaron y sin saber dónde, me llevaron con ellos. (...) A mí me parecía verlos serios pero contentos, yo estaba alegre viendo cómo se iba formando la casa. No sé a qué hora me quedé dormido en la arena, aquí, en mi casa. Sí, yo los he visto, (...), los cachacos disparaban sin asco, ¡tatatata! ¡Al suelo! ¡Tírense al suelo! ¡tatatata!. A la mañana siguiente teníamos un rancho de esteras de totora. (Salinas, 2013, pp. 60-61)

Como se puede colegir de la cita anterior, el narrador mismo se constituye como un sujeto adolorido, sufrido, angustiado y neutralizado por las acciones de las fuerzas del orden. Ha observado la forma en que los cachacos³ asesinan a las personas, transformando la naturaleza chimbotana en una suerte de campo de concentración. Es así que *El bagre partido* de Salinas se configura como un testimonio desde la ficción debido a que se propone “un desentrañamiento de la realidad, tomando los hechos principales, los que más han afectado la sensibilidad de un pueblo”⁴ (Barnet, 1986, p. 288).

Los cuentos de *El bagre partido*

El libro contiene siete cuentos relacionados a temas sociales y políticos como la pobreza, la migración, el esfuerzo, el homicidio, la represión, entre otros. Sin embargo, lo rescatable y resaltante en el autor es su preocupación por presentarnos espacios ficcionales y diversos, puesto que sus cuentos no solo presentan una atmósfera de la capital o de la costa peruana, sino también de la sierra (Huancayo) y de la selva (Amazonas). A continuación, hablaremos de dichos espacios.

El primer cuento titulado “Rosenda” nos presenta aspectos de la convivencia entre la protagonista homónima y Antonio. Los acontecimientos se dan en la capital limeña donde se muestra una naturaleza gris y lluviosa. Estos elementos tristes y lúgubres serán fieles acompañantes de los personajes. Antonio es un personaje que adolece de úlceras y que vive bajo una sombra de inactividad, todo lo contrario es Rosenda, ella vive de la libertad,

³ Es una jeringonza, así se le dice a los soldados o fuerzas militares del orden en el Perú.

⁴ Lo citado en el texto pertenece a Miguel Barnet y fue extraído de La fuente viva. Sin embargo, ese artículo se puede encontrar en *Testimonio y literatura*, The Society for the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literatures, 1986.

de las diversiones, pero a pesar de eso, padece de problemas sociales. Mantiene, a su vez, una postura desencantada y severa al momento de comparar a los poderosos y humildes que conviven en la capital del país:

Y en Lima, (...) la gran capital de ese Perú antiguo, la capital que quiso reemplazar al Cusco, ahí están los señores de vientre prominente haciendo girar la rueda, condenando a los que quieren seguir el juego, los parios a un lado, los dioses al otro, hay que saber vivir, sí, hay que saber vivir (...). (Salinas, 2013, p. 36)

La protagonista critica a los poderosos y esa imagen se refleja en su padre. Este último personaje es retratado como un hombre bohemio que, a pesar de ser adinerado, no cumple a cabalidad los estatus sociales de la clase alta, sino todo lo contrario, se emborracha y transgrede todo comportamiento occidental. Al final, Rosenda, desesperada y angustiada por todas las situaciones acontecidas, decide irse del cuarto que compartía con Antonio, perdiéndose a los lejos.

El segundo cuento, titulado “Los de la Línea 25”, se ambienta en la capital. El caos prima en dicho espacio, mientras la heterogénea afluencia de personas que viajan en la Línea 25 está a la orden del día, tanto para ir al trabajo como cualquier otro destino. El narrador recae en el conductor del bus, quien describe, con fluida agudeza, a estos pasajeros mientras suben y bajan del vehículo. Así, mientras describe una urbe subdesarrollada, el narrador observa cómo se propician cotidianamente los malos hábitos entre los limeños:

La multitud baja por delante dándose empujones, mientras los que esperan suben por la puerta de atrás. Por el retrovisor puedo observar el sacrificio por subir, las palabras sueltas de: ¡Permiso!, ¡No empujen!, ¡Disculpe! ¡Ay! El vehículo no está lleno, tiene capacidad para recibir muchas personas más, pero es esa maldita costumbre de los capitalinos de querer subir todos al mismo tiempo. (Salinas, 2013, pp. 44-45)

Presenciar este comportamiento por parte del narrador-personaje, permitirá entrever las percepciones de su mundo interior ante una multitud de personas que asiste al ómnibus. El cuento se nutre, además, de los monólogos interiores derivados de

diversos estados emocionales del protagonista al verse envuelto en una inesperada y tensa intervención policial. Si bien podría tratarse de la representación de un sujeto migrante, no acostumbrado al movimiento desordenado, rápido y violento de la capital, un análisis más incisivo ayudaría a rastrear mejor un posible lugar de enunciación.

En el tercer cuento, “Los ataúdes de mi padre”, la temática de la migración se hace presente de un modo más claro. Precisamente, aborda problemas surgidos en una forma de organización humana como es la invasión (propia de los procesos migratorios que se dieron en la capital). De igual forma, se intercalan los tiempos del relato y del espacio (sierra y costa). Así, la situación económica apremia a la familia de Don Faustino, quien tiene que convertirse en el fabricante de ataúdes del pueblo. A esto se suman los problemas originados en la formación de comités:

Pronto estuvimos en una pampa blanca, la arena era suave y tibia, la noche clara como el día y en el cielo la luna redonda. Había mucha gente que murmuraba y oí que le dijeron a mi padre: “Tú no estás en el comité de invasión y no has dado tu cuota, así es que acomódate por ahí”. (Salinas, 2013, p. 60)

El cuarto cuento titulado “Los eternos” guarda cierta asemeja con el primero (“Rosenda”), ya que los protagonistas sienten un cariño recíproco. En esta ocasión, entran a tallar Ricardo y Lucía, quienes se buscan para expresar sus sentimientos, pues para ellos el amor rompe barreras y no hay quien permita transgredir sus ideales. De esa forma, el sentimiento parece prevalecer a lo largo de su despliegue retórico. Sin embargo, mientras avanza dicho intercambio de palabras afectuosas, estas empiezan a tomar la forma de una persuasión para participar en un posible escenario de resistencia violenta. Así como se debe cuidar y luchar por el amor, Ricardo propone una lucha por las tierras que ha de defender:

Ven, mi amor, a ser feliz, ven que debemos defender nuestro amor, Lucía, el amor será invencible si peleamos juntos. Ven, Lucía, no debemos quedarnos a morir sin posibilidad de defendernos. Vámonos a las cordilleras que allí tenemos a nuestro dios Pachacámac, allí tenemos nuestra lluvia y nuestras planicies. (Salinas, 2013, p. 87)

Seguidamente, en el quinto cuento, “Teresa, los Sánchez y el último domingo”, la representación de la situación económica que vive el país es grave. Sus protagonistas, los hermanos Carlos y Lalo Sánchez, pasan por un momento en el que quieren emerger de la miseria, pero la situación económica del país no es buena. Aunque lo resaltante son las escenas violentas por parte del oficial de un patrullero que ha repelido una manifestación y ha capturado terroristas. Después, el sexto cuento, “Los diablos de Huanca”, las masacres descritas por parte de los soldados hacia personas que realizaban un mitin, son escalofrantes. Las fuerzas del orden propugnan un estado de violencia y de dominación, apoyados por los periódicos del país que no informan ningún acontecimiento. Los medios comunicativos han sido repelidos y neutralizados.

Por último, en el cuento que da título al texto, “El bagre partido”, el narrador-personaje relata algunos recuerdos de la capital mientras navega por el río Amazonas. Aquí, lo más logrado del relato es la facilidad y fluidez con que dichas reminiscencias son relacionadas, una a una, con cada tramo del viaje. De ese modo, estos monólogos interiores revelan gradualmente el estado anímico del personaje al punto que compara el medio ambiente asfixiante con una casa de citas del Callao.

En conclusión, lo que Antonio Salinas muestra en su libro de cuentos son las diversas situaciones por las cuales vio atravesar el país, pero no de una manera soslayada o mediante un proceso lento de recuperación, sino todo lo contrario. Manifiesta una actitud negativa hacia un país en el que todavía no existe el mínimo respeto entre semejantes. Y al mismo tiempo, presenta una esperanza que desespera y produce angustias no solo personales sino también de nivel económico, político y militar.

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) letra: Times New Roman; (c) tamaño: 12, y (d) páginas numeradas. La extensión no deberá ser menor de 15 páginas ni mayor de 25 páginas.
- **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. Esto con el fin de que se expresen los resultados del trabajo con la mayor claridad posible.
Debe seguirse el estilo APA (6.ª edición) para el formato de visualización de datos. En este caso, se presentará la referida información en Tablas y Figuras.
- **Títulos del artículo:** Deben anotarse de la siguiente manera:

TÍTULO DEL ARTÍCULO (centrado, en mayúsculas y negritas)	
1. Título del Apartado	(encabezado alineado a la izquierda, en negritas, con mayúsculas y minúsculas)
1.1 Subapartado	(encabezado con sangría, negritas, la letra inicial con mayúscula y el resto en minúsculas)
1.1.1 Subdivisión inferior	(con sangría, en cursiva, la letra inicial con mayúscula y el resto en minúsculas)
• Otras divisiones	(con sangría, viñeta, letra redonda, la letra inicial con mayúscula y el resto en minúsculas)

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 ael estilo APA (6.^a edición).

SISTEMA DE ARBITRAJE

1. *Cuadernos Literarios* es una revista arbitrada mediante el sistema de revisión anónima por pares (*peer review*) externos, 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 diez 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 quince 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>.

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

Dirección URL: <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).

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.
- **Sections and y subsections:** the text should be divided as follows:

1. SECTION TITLE (no indentation, capital letter and in bold)

1.1. Subsection (with indentation and in bold)

Inferior subsection (with indentation and in italics)

Other divisions (with indentation and in round letter)

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. References should be written following the author-date style (Harvard style). Check Fondo Editorial UCSS manual style which is available at <www.ucss.edu.pe>, for the cites format and other aspects related to text writing.

ARBITRATION SYSTEM

1. *Cuadernos Literarios* is a magazine judged through anonymous revision system by external 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.
2. 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>.

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

Dirección URL: <www.ucss.edu.pe>

